Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный университет им. А.Г. и Н.Г. Столетовых»

На правах рукописи

Борунов Артем Борисович

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ АМЕРИКАНСКОГО ПИСАТЕЛЯ Р.Н. МИТРЫ

10.02.04 – германские языки

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Малыгин Виктор Трофимович

Владимир – 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение…… 3

Глава 1. Теоретические основы изучения художественного текста…… 11

§ 1. Художественный текст как объект лингвистического исследования…….. 11

§ 2. Теоретические и методологические основы лингвистического исследования художественного текста…… 23

§ 3. Теоретические и методологические основы композиционного анализа художественного текста …… 30

§ 4. Интертекстуальность и аллюзия…… 47

Выводы по первой главе……...…… 63

Глава 2. Лингвостилистический анализ текстов Р.Н. Митры… 65

§ 1. Функции стилистически маркированных лексических единиц 65

§ 2. Стилистические функции графики…… 76

§ 3. Функции речевого портрета героев…….. 87

§ 4. Композиционные особенности художественной прозы Р.Н. Митры…… 97

§ 5. Интертекстуальный характер текстов Р.Н. Митры……..... 122

Выводы по второй главе……...…… 145

Заключение……..... 150

Библиографический список использованной литературы…… 156

ВВЕДЕНИЕ

Изучение особенностей языка художественного произведения, композиции, явления интертекстуальности и средств художественной выразительности является актуальной задачей современной языковедческой стилистики.

Особый интерес представляет рассмотрение лингвостилистических и композиционных особенностей художественной прозы американского писателя Рэгу Н. Митры (Raghu N. Mitra). Материалом для данного исследования послужили тексты англоязычной художественной прозы из цикла детективных романов американского прозаика.

Актуальность исследования обусловлена всё ещё недостаточной изученностью языковых особенностей художественной прозы писателей современных нам США, а также развитием новых направлений в лингвистике, в частности, когнитивного подхода, позволяющего увидеть в доминантных языковых средствах сигналы, которые помогают читателю воссоздать образ персонажа.

Данная работа представляет собой первую попытку выявления и подробного освещения лингвистических особенностей художественной прозы на материале текстов американского писателя рубежа XX-XXI вв. Рэгу Н. Митры. Актуальность исследования усиливается назревшей необходимостью изучения современных тенденций развития языка художественной прозы США и анализа, на конкретном языковом материале, стилистических средств и приёмов создания образности, благодаря которым становится возможным привнесение в повествование дополнительных смыслов.

Цель заключается во всестороннем изучении языковых особенностей на материале произведений Р.Н. Митры, которые реализуют стилистические функции создания образности в художественной прозе.

Для достижения поставленной цели потребовалось решить

следующие **основные задачи:**

1) описать и выделить стилистические особенности, к которым прибегает Р.Н. Митра;

2) рассмотреть стилистические функции эпиграфа и заглавия в художественном тексте как элементов композиции произведения, а также исследовать темпорально-локальные особенности композиции в художественной прозе Р.Н. Митры;

3) выделить и описать маркеры, указывающие на включение в текст интертекстуальных элементов;

4) классифицировать интертекстуальные включения, реализуемые в рассматриваемых романах;

5) изучить функции речевой портретной характеристики персонажа в произведениях Р.Н. Митры;

6) описать функции и роль графики как стилистического приёма в художественной прозе Р.Н. Митры.

Объектом исследования являются художественные тексты американского писателя к. XX – н. XXI вв. Р.Н. Митры.

Предметом исследования являются особенности функционирования стилистически маркированных единиц, интертекстуальных включений, особенности реализации стилистического потенциала композиции в художественной прозе Р.Н. Митры.

Гипотеза исследования заключается в предположении, что посредством стилистически маркированных единиц Р.Н. Митра создаёт речевой портрет персонажа и вводит в повествование дополнительные смыслы.

Методы исследования. Ведущими методами исследования являлись описательный и сопоставительный анализы, заключающиеся в выделении из объекта исследования его сторон, частей и единиц, которые становятся предметом специального изучения, метод контекстуального анализа, предполагающий выделение концептуального смысла вторичного текста на ос-

нове его связи с текстом-источником, метод дифференциального анализа и семантико-смысловой метод. Кроме того, использовались методы научного наблюдения, сравнения, текстового анализа, обобщения и метод трансформации.

Теоретико-методологической основой исследования послужили работы о стилистических функциях, реализуемых посредством интертекстуальности и аллюзии в художественном тексте (М.М. Бахтин, 1975; И.В. Арнольд, 1990; Н.А. Фатеева, 2000), проблемах когниции (Н.Д. Арутюнова, 1999); стилистических возможностях графики, полиграфической семиотики (Е.Е. Анисимова, 2003); приёмах стилистической интерпретации художественного текста (М.П. Брандес, 1983; В.А. Кухаренко, 1988); текстуальности и методологии исследования текста (В.Е. Чернявская, 1996; Н.С. Валгина, 2003), проблемах стилистики и лингвостилистического анализа текста (И.Р. Гальперин,1981; О.И. Москальская, 1981; Ю.М. Скребнев, 1975; Г.Я. Солганик, 1991) и др.

Материалом исследования послужили 4 детективных романа:

1) «Очень банальная страсть» “A Very Insipid Passion” (опубликован в США в 1999 г. и на английском языке в России в 2002 г. Перевод названия романа приводится по изданию: Mitra, R.N. A Very Insipid Passion. – M.: Manager, 2002). Отметим, что в России было опубликовано только 2 произведения Р.Н. Митры и только на английском языке. Данные о переводе его произведений на русский язык на данный момент отсутствуют (2015 г.);

2) «Грехопадение» “Impute Fall to Sin” (опубликован в США в 2003 г. и на английском языке в России в 2005 г. Перевод названия романа приводится по изданию: Mitra, R.N. Impute Fall to Sin. – M.: Manager, 2005);

3) «Дождь из теней» “A Rain Full of Ghosts” (опубликован в США в 2004 г.);

4) «Если бы не смерть» “If there wasn't death” (опубликован в США в 2007 г.).

Следующей пятой книгой серии является произведение “Dead in a

Gauzy Veil: A mystery Story Set in Manhattan", опубликованное в США в конце 2010 г (данное произведение не анализируется в настоящей работе). При анонсировании выхода третьего романа серии («Дождь из теней») в Интернете публикуется следующая информация о героях книги, где они сравниваются с мушкетёрами из известного произведения А. Дюма: *«"A Rain Full Of Ghosts", set in Manhattan, is the third adventure of the modern Three Musketeers, Sandy Bloorwoise, Halley Willard and Dr. Martin, ably assisted by the D'Artagnan of the 21st century, Inspector Dobbelia Smith»* (Страница писателя Р. Н. Митры, URL). Далее вносится ясность в порядок следования уже опубликованных книг: *«A detective novel full of fun with an intricately woven mystery in the classical mold is the third by this author, a retired physician. This follows "A Very Insipid Passion" (2000), and "Impute Fall To Sin" (2003)»* (там же). Затем появляется четвёртая книга "If there wasn't death" («Если бы не смерть...»), в которой серия обретает название "Manhattan Murder Mystery" («Таинственное убийство на Манхэттене») (Mitra, 2007). Общее количество страниц романов Р.Н. Митры взятых для анализа составляет 1253 стр. Кроме того, некоторые примеры были взяты из отрывка романа "As in the falling of an eyelid" и части романа о медицинской жизни "At The Davies", которые представлены в открытом доступе в сети Интернет.

Наряду с материалом, почерпнутым у Р.Н. Митры, в качестве примеров приводятся отрывки из художественной прозы других американских писателей, что позволяет ярче проиллюстрировать теоретические положения, а также в сопоставительном плане показать общность стилистических и композиционных приёмов, к которым прибегает Р.Н. Митра и его современники. Для иллюстрации теоретических положений, кроме произведений Р.Н. Митры, были взяты тексты ряда американских писателей, опубликованные в период 1999-2007 гг.

Научная новизна исследования заключается в том, что в данной работе:

– впервые показана реализация ряда функций стилистически маркированных единиц в художественной прозе Р.Н. Митры (создание локального колорита, социальная типизация, эмоционально-экспрессивное воздействие, речевая портретная характеристика героя);

– показано наличие интертекстуальных элементов в художественной прозе Р.Н. Митры, открывающих возможность для различных интерпретаций текста;

– описан стилистический потенциал невербальной части художественного текста, как одного из стилистических приёмов в творчестве Р.Н. Митры, способствующих приращению смыслов.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что её результаты вносят вклад в разработку теории интерпретации художественного текста, а также в решение проблем стилистики и социолингвистики.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования результатов данного исследования при чтении теоретических курсов по стилистике, лингвистике текста, спецкурсов по стилистическому анализу, аналитическому чтению и интерпретации художественной прозы, а также в практике преподавания устной и письменной речи английского языка.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Языковые средства формирования языковой личности героев романов Р.Н. Митры представлены преимущественно в их прямой речи, а не посредством прозаического описания персонажа.

2. Интертекстуальность является ведущим свойством текста в творчестве Р.Н. Митры. Интертекстуальные элементы в художественной прозе Р.Н. Митры представлены включениями теонимов, мифонимов, библеизмов, аллюзивных ссылок на произведения и их героев, исторические события и персонажей и т.п. и интертекстуальные ссылки внутри самой работы,

с помощью которых реализуются дополнительные смыслы в повествовании.

3. Характерной особенностью художественной манеры писателя Р.Н. Митры является использование в исследуемых текстах таких стилистически маркированных разноуровневых (лексических, грамматических и графических) средств, которые по-новому и в свойственной только ему манере и степени воздействия на читателя реализуют целый ряд важнейших стилистических функций, таких, например, как создание локального колорита, придание «стёртым» метафорам новых коннотаций, усиление эмоционально-оценочных характеристик как героев, так и описываемых событий.

4. Характерной чертой индивидуального стиля Р.Н. Митры является особое моделирование пространства и времени в художественных произведениях, а именно: наличие наряду с последовательным планом – ретроспективного, особая темпорально-локальная архитектоника произведения (действия разворачиваются параллельно друг другу в различных временных и пространственных отрезках). Важным моментом является то, что в каждой из рассматриваемых книг наличие особых разноуровневых по форме и содержанию эпиграфов, являющихся важным конституирующим элементом текста.

Апробация работы. Основные положения диссертации были представлены в форме докладов и сообщений на всероссийских и международных конференциях: на IV Всероссийских научных Зворыкинских чтениях: сб. тез. докл. IV Всероссийской межвузовской научной конференции (Муром, 20 апреля 2012 г.) и II Международной научной заочной конференции «Вопросы научного образования по гуманитарным, социальным и психологическим специальностям» (Россия, г. Москва, 11 июля 2011 г.). По теме исследования автором были подготовлены и опубликованы 9 статей в научных журналах, в том числе 3 в ведущих рецензируемых журналах, входящих в перечень ВАК в период с 2010 по 2013 гг.,

общим объемом 2,4 п.л. Материалы исследования обсуждались на аспирантских семинарах и на факультете иностранных языков ВлГУ им. А.Г. и Н.Г. Столетовых.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырёх глав, выводов по главам, заключения, библиографии, содержащей основной перечень источников, а также списки произведений, из которых взяты примеры.

Во Введении обосновывается актуальность темы исследования, описывается степень изученности проблемы, уточняется объект и предмет исследования, формируются его цели и задачи, даётся общая характеристика структуры диссертации, отмечается новизна полученных результатов.

В первой главе «Теоретические основы изучения художественного текста» рассматриваются общетеоретические основы понятия «Художественный текст» в отечественном и зарубежном языкознании, «Текстовые категории», проблема лингвистического изучения текста, а также формулируются основы исследования. В одном из параграфов содержится обзор имеющихся в лингвистике представлений о композиции текста и анализ текстового материала в следующих направлениях: рассмотрение характерных черт построения книг писателя, таких как наличие эпиграфов как компонента композиции и реализация их стилистических функций в повествовании, особенности представления времени и пространства в художественной прозе. В параграфе «Интертекстуальность и аллюзия» рассматривается проблема «чужого слова» – интертекстуальных элементов, включений из других прозаических текстов, поэзии, иных культурных феноменов, упоминание политических, исторических личностей и событий и т.п.

Во второй главе «Лингвистический анализ текстов Р.Н. Митры» содержится теоретический и иллюстративный материал, выбранный из 4 произведений Р.Н. Митры: «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”), «Очень

банальная страсть» (“A Very Insipid Passion”), «Дождь из теней» (“A Rain Full of Ghosts”), «Если бы не смерть...» (“If there wasn't death”).

В данной главе рассматриваются особенности функционирования в художественном произведении стилистически маркированных лексических единиц. Важное место в данной главе отводится описанию стилистического потенциала невербальной части текста (полиграфическая семиотика). Наряду с этим, внимание обращено на особенность представления образа персонажа в художественной прозе.

Кроме того, внимание в данной главе уделяется таким особенностям композиции, как наличие элементов, помещенных до эпиграфа, особенностям развертывания сюжетной линии в каждой из книг и соединение разрозненных сюжетов в единую сюжетную линию.

Материал исследования доказывает, что интертекстуальные элементы и скрытые смыслы в прозе Р.Н. Митры могут реализоваться в речи различных участников коммуникации и, следовательно, представлены в тексте различными средствами. Кроме того, поднимается проблема маркирования интертекстуальных элементов в художественной прозе.

В Заключении диссертации подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы и намечаются перспективы дальнейшей работы.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

§ 1. Художественный текст как объект лингвистического исследования

Настоящая работа посвящена исследованию лингвостилистических и композиционных особенностей художественной прозы современного американского прозаика Р.Н. Митры. В связи с этим, важным представляется рассмотрение текста, а именно дефиниция понятия, определение языковых и композиционных особенностей текста. В том числе предпринимаются попытки выделения особенностей индивидуального стиля писателя, так как материалом для языкового анализа служит художественный текст. Исходя из исследуемого материала, в первую очередь, необходимо начать с определения понятия «текст» в отечественном и зарубежном языкознании.

Обратимся к лексикографическим источникам, в которых можно обнаружить несколько дефиниций термина «текст», происходящего от лат. «textus» – знак «тире» должен быть «связь, сцепление, соединение». Согласно Словарю иностранных слов: «ТЕКСТ – 1) авторское сочинение или документ, воспроизведённый на письме или в печати; 2) основная часть печатного набора – без рисунков, чертежей, подстрочных примечаний и т.п.; 3) слова к музыкальному сочинению (опере, романсу и т.п.); нотный текст – музыкальный материал произведения в нотной записи; 4) типографский шрифт, кегль (размер) которого равен 20 пунктам; 5) в семиотике и лингвистике – последовательность знаков (языка или другой системы знаков), образующая единое целое и составляющая предмет особой науки – лингвистики текста» (Словарь иностранных слов, 1989:500). К данным определениям можно добавить «текст как подлинник» (Даль, 1991:396) и текст как канонический текст священного писания в теологии.

Если обратиться к Лингвистическому энциклопедическому словарю, то «текст – объединённая смысловой связью последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и цельность. В семиотике под текстом понимается осмысленная последовательность любых знаков, любая форма коммуникации, в т. ч. обряд, танец, ритуал и т. п.; в языкознании текст – последовательность вербальных (словесных) знаков» (Лингвистический энциклопедический словарь, 1990).

Обратимся к лингвистической литературе. Известно, что интерес к изучению текста в западно-европейской лингвистической науке начался в 1960-х годах XX столетия в работах Э. Агриколы (Agricola, 1974, 1979), Р. Богранда и В. Дресслера (Beaugrande, 1981), Д. Вивегера (Vieweger, 1978), Э. Гроссе (Grosse, 1976), Т.А. ван Дейка (Dijk, 1977), Б. Зандига (Sandig, 1975), К. Кожевниковой (Кожевникова, 1979), Н.А. Купиной (Купина, 1983), М. Култхарда и Д. Синклера (Coulthard, 1985), Э. Ланг (Lang, 1973), М. Пфютце (Pfütze, 1970), М.А.К. Халлидея и Р. Хасана (Halliday, 1976), Р. Харвега (Harweg, 1968), З. Шмидта (Schmidt, 1973) и др.

Отметим, что в лингвистической науке существует ряд методов исследования текста и описания данного понятия в рамках различных школ и авторских концепций. Назовем основные методы и направления:

1) структурные методы (Р. Харвег, Э. Агрикола, М. Халлидей и др. в отечественном языкознании – И.Р. Гальперин, А.А. Залевская, Е.А. Гончарова и др.);

2) противопоставление устной речи и письменного текста (Ю.М. Лотман), т.е. текст – это исключительно письменный феномен;

3) выделение текстовых категорий как основы для определения понятия «тест» (И.Р. Гальперин, В. Дресслер и Р.-А. де Богранд, М. Риффатер, В.И. Шаховский и др.), т.е. текст – это феномен, обладающий текстовыми категориями;

4) способность к интерпретации (Е.А. Гончарова, И.П. Шишкина и др.), т.е. текст – это феномен, несущий смысл;

5) синергетический подход (Г.Г. Москальчук, Н.Л. Мышкина и др.).

Отметим, что в зарубежной лингвистике феномен «текст» первоначально изучался структурными методами. Так, в работе Р. Харвега (Harweg, 1968) объектом анализа явилось выявление типизированных начальных и конечных фраз текста. Э. Агрикола (Agricola, 1974, 1979), основываясь на методике актуального членения предложения, посвятил свое исследование способам развертывания информации в тексте, начиная от его тематического ядра. М.А.К. Халлидей и Р. Хасан (Halliday, 1976) в своем исследовании сосредоточились на изучении средств связи между языковыми единицами текста. На основе данных исследований М. Халлидей, в отличие от некоторых других исследователей, делает вывод о том, что текст является понятием функционально-семантическим и размером не определяется (Halliday, 1974), т.е. в его понимании текст не имеет формальных границ.

Противоположной точки зрения взглядам М. Халлидея на определение понятия «текст» придерживался отечественный языковед И.Р. Гальперин. Ученый, беря за основу размер, считает текстом структуру, состоящую не менее чем из двух предложений: «текст может состоять из двух предложений (редко) до n предложений» (Гальперин, 1981).

В свою очередь, ряд отечественных лингвистов разделяют точку зрения М. Халлидея, принимая во внимание размер, следовательно, под текстом может пониматься одно слово, иногда буква. Так, А.А. Залевская приводит пример подобных текстов: «М» – «метро» (Залевская, 2001:11), напротив, Е.А. Гончарова рассматривает только предложение как текст (Гончарова, 2005).

Существует точка зрения, представители которой полагают, что только «письменно зафиксированная информация является текстом». Данная точка зрения представлена в работах многих языковедов, например, подобные мысли высказывает Ю.М. Лотман: «Художественный текст и в самых предельных случаях – не устная речь, а отображение устной речи в

письменной» (Лотман, 1970:125). Однако необходимо отметить, что «письменно зафиксированная информация» должна отвечать критериям текстуальности, т.к. набор несвязных по смыслу предложений не может рассматриваться как текст.

Другой подход к определению текста заключается в выделении текстовых категорий. Изучая работы зарубежных исследователей, можно утверждать, что определение термина «текст» в их трудах сводится к выделению текстовых категорий. Самые значимые работы принадлежат М. Риффатеру, В. Дресслеру, Р.А. Богранду, Ш. Балли. В зарубежной лингвистике говорят о качественной определённости текста, т.е. о совокупности неких свойств, присущих тексту, именуемых текстуальностью или текстовыми категориями. Так, в качестве таких фундаментальных свойств текста В. Дресслер и Р.-А. де Богранд называют 7 признаков: когезию, когерентность, интенциональность, адресованность, информативность, ситуативность, интертекстуальность (Beaugrande, 1981). Соответственно, на данных критериях текстуальности исследователи основывают своё определение текста.

В отечественном языкознании исследователи также обращают своё внимание на текстовые категории, например, И.Р. Гальперин в книге «Текст как объект лингвистического исследования» приводит такие текстовые категории как информативность, членимость, проспекция, ретроспекция, когезия, континуум, модальность, автосемантия, завершённость, подтекст, на основании которых строится определение текста: текст – это «произведение речетворческого процесса, обладающее завершённостью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединённых разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определённую целенаправленность и прагматическую установку» (Гальперин, 1981). В после-

дующем, к этому списку категорий добавились семантика текста (Новиков, 1983), художественное время и художественное пространство (Тураева, 1986), интенциональность, т.е. представление через текст его речевого субъекта-автора (Гончарова, 2005), напряженность (Адмони, 1994), эмотивность (Шаховский, 1998) протяженность (Николаева, 2000) и др. А.И. Горшков в своих работах приводит признаки текста, выделенные Ю.М. Лотманом: «выраженность, структурность» (Горшков, 2001:59). В этот список сегодня включена категория интертекстуальности (Арнольд, 1999; Riffaterre, 1978; Beaugrande, 1981).

Еще одним из параметров, взятых за основу при определении термина «текст», является критерий связности и цельности. Данный критерий положен в основу определения, приведённого в «Кратком словаре лингвистических терминов», согласно которому под текстом понимается «осмысленная последовательность словесных знаков, обладающая свойствами связности и цельности, а также свойством невыводимости общего смысла из простой суммы значений составляющих» (Краткий словарь лингвистических терминов, 1995:127). Понятие «текст» в данной трактовке будет фигурировать в настоящем исследовании, т.к. анализу подвергается художественный текст, общее смысловое содержание которого невозможно вывести из одной части текста, т.е. для проведения смыслового анализа необходимо прочитать весь текст и только после этого делать выводы.

Из всего вышесказанного следует, что понятие «текст» до сих пор не имеет общепринятого определения, хотя все исследования, посвящённые тексту, начинаются со слов «Текст – это..., а дальше идёт перечисление важнейших, с точки зрения автора, его сущностных характеристик» (Бабенко, 2009:26), либо же при определении текста важным является его размер, т.е. применение термина «текст» к группе графических символов зависит от их границ.

В науке существуют иные трактовки понятия «текст», которые базируются на иных параметрах, не связанных с границами текста.

Например, в теории интерпретации определение термина «текст» основывается на способности текста к интерпретации. Приведём в качестве доказательства слова В.Г. Костомарова, который определяет понятие «текст» как «продукт порождения и предмет восприятия, процесс генерации и интерпретации» (Костомаров, 2005:33).

Положение о том, что «текст представляет собой завершённую, с точки зрения его создателя, но в смысловом и интенциональном плане открытую для множественных интерпретаций линейную последовательность языковых знаков, выражаемых графическим (письменным) или звуковым (устным) способом, семантико-смысловое взаимодействие которых создаёт некое композиционное единство, поддерживаемое лексико-грамматическими отношениями между отдельными элементами возникшей таким образом структуры» было предложено Е.А. Гончаровой и И.П. Шишкиной (Гончарова, 2005:8). Другими словами, здесь мы можем говорить о подвижности текстовых границ, о которых писали в своих трудах А.М. Пятигорский и Ю.М. Лотман.

Напомним, что цель работы заключается в исследовании художественного текста, поэтому, представляется более целесообразным остановиться на следующих текстовых категориях, таких как художественное время и художественное пространство, эмотивность, информативность, структурность, когезия, подтекст, интертекстуальность, членимость и связность и некоторые другие, т.к. данные категории наиболее характерны для художественного текста. Категория интертекстуальности представляется особенно важной в свете того, что в настоящем исследовании интертекстуальность значима и как категория текста, и как способ порождения текста.

Однако приведенные выше определения не могут считаться исчерпывающими, т.к. текст представляет собой глобальное явление, связанное с общечеловеческим культурным наследием, так, З.Я. Тураева в своей книге «Лингвистика текста» рассматривает текст как некую

глобальную структуру, включающую в себя глубинную и поверхностную структуры. З.Я. Тураева пишет, что «глубинная структура есть идейно-тематическое содержание текста, сложное переплетение отношений и характеров, в основе которых лежит художественный образ», а поверхностная структура – «лингвистическая форма, в которую облечена глубинная структура» (Тураева, 1986:56-57). Согласно представленной концепции при исследовании текста необходимо применять, с одной стороны, методы литературоведения и литературоведческой стилистики, а также других филологических дисциплин, раскрывающих понятие художественный образ и изучающих сюжет, с другой стороны, методы лингвистики, задачей которой является описание языковых особенностей текста.

Всё сказанное выше позволяет сделать вывод, что текст является феноменом, изучаемым гуманитарным знанием, в том числе философией, филологией, лингвистикой, каждая наука выработала собственную трактовку понятия «текст». Учёные рассматривают понятие «текст» в контексте различных языковедческих дисциплин: лингвистики текста и интерпретации текста (К.А. Долинин), стилистики декодирования (И.В. Арнольд), стилистики текста (В.Г. Костомаров; В.В. Одинцов), стилистики художественной литературы (Н.А. Рудяков), грамматики текста (О.И. Москальская), текстуальной лингвистики (В.А. Бухбиндер); герменевтики (М.М. Бахтин), семиотики (Ю.М. Лотман), философии текста (В.П. Руднев); наряду с этим текст исследуется в филологии и литературоведении (литературоведческая стилистика, филологическая интерпретация текста, литературная критика, исследования В.В. Виноградова, В.М. Жирмунского и др.). В настоящее время формируются новые подходы к пониманию термина «текст» в лингвосинергетике (Москальчук, 2010, Мышкина, 2011), единой теории психических процессов и концепции живого знания, психодиагностике.

В наши дни текст перестает восприниматься как нечто единое, некое неделимое творение человека. Данный термин все чаще употребляется в

различных областях гуманитарного знания. С этой точки зрения текст рассматривается уже в особом, абстрактном смысле – как соединение концептов и идей, относящихся к одной сфере, к одному явлению. Ввиду расширения понимания термина «текст» в конце 60-70-х гг. XX в. в ряду филологических дисциплин сформировалась лингвистика текста, однако её истоки идут от античной риторики до оформления методики целостного филологического анализа литературных произведений в работах М.М. Бахтина, В.М. Жирмунского, Л.В. Щербы и др., а также в трудах академика В.В. Виноградова по теории языка художественной литературы. Л.А. Новиков определяет значимость лингвистики текста следующим образом: «Наука о языке художественной литературы является фундаментом лингвистического анализа текста как прикладной лингвистической дисциплины, использующей принципы и методы этой науки» (Новиков, 1988:11). Кроме того, в основу науки вошли данные, полученные функциональной стилистикой, основное внимание которой направлено на изучение функционально-стилистических параметров текста (В.В. Виноградов, 1961; М.Н. Кожина, 1982; В.В. Одинцов, 2007 и др.), теория актуального членения (Пражский лингвистический кружок). Однако следует отметить, что в лингвистике текста долгое время доминировало узкограмматическое (синтаксическое) определение текста, в рамках которого К. Бринкер предложил определение, по которому текст – это «когерентная последовательность предложений» (Brinker, 1988:50-51). В отечественном языкознании в дальнейшем развивался данный подход в работах Г.Я. Солганика («Синтаксическая стилистика»), т.е. здесь текст рассматривается как некая грамматическая структура (Солганик, 1973).

Как видно из рассмотренного выше, определений текста существует множество, и рассмотреть их все в рамках данной работы не представляется возможным, поэтому остановимся на основных подходах к описанию понятия «художественный текст», существенных для стилистики, т.к. в данной работе текст рассматривается как предмет изучения

стилистики, т.е. нас будет интересовать художественный текст, а именно употребление стилистически окрашенных языковых единиц в литературном варианте американского английского языка н. XXI в., особое композиционное построение произведений автора и его индивидуальный стиль, всё то, что выражено через язык и передано посредством языка.

В науке долгое время идут споры о целесообразности занятий лингвистов стилистикой художественного текста. Для нашей работы, ставящей перед собой задачу исследования художественной прозы, используя методы лингвистической стилистики, проблема определения стилистики, как одной из языковедческих дисциплин, является актуальной. Статус стилистики в ряду филологических дисциплин является неоднозначным. Считается, что лингвистика – это наука, которая занимается только языковой формой. Приведём слова Г.Н. Поспелова, который считает, что лингвисты «довольствуются эмпирическим описанием словесного строя художественных текстов, не имея данных для углубления до функционального его изучения» (Поспелов, 1970:9). Работы о языке и стиле того или иного автора он считает не имеющими научного значения виду «отсутствия квалифицированного интереса исследователя к особенностям идейного содержания рассматриваемого произведения» и «отсутствия критериев о том, имеют ли те или иные языковые элементы стилевую функцию» (там же: 9). С другой стороны, можно привести высказывание В.В. Виноградова, который пишет, что «творчество писателя, его авторская личность, его герои, темы, идеи и образы воплощены в его языке и только в нём и через него могут быть постигнуты» (Виноградов, 1959:6). Исходя из этого, можно утверждать, что лингвистика является методологической базой, как для филологического анализа текста, так и для стилистического анализа текста. В качестве аргумента приведём слова И.В. Арнольд: «Помимо языка художественная информация в литературе не передаётся. В её основе участвуют все уровни языка. Более того, даже текстовое строение, сюжетная и композиционная

сторона сигнализируются языковыми средствами» (Арнольд, 1972:7).

Вернёмся к трактовке понятия «текст» в стилистике, а точнее, к синтезу определений, приведённых в данной работе. Определение текста Е.А. Гончаровой и И.П. Шишкиной кажется наиболее исчерпывающим для употребления в стилистике, дисциплине, призванной интерпретировать написанное автором, так как важным является языковая форма сообщения, а именно, каким образом автор с помощью языковых и графических элементов передаёт это. Данное определение близко к концепциям В.Г. Костомарова (текст – как процесс интерпретации) и И.В. Арнольд, основателя отечественной школы стилистики декодирования, одно из основных положений которой гласит, что «объектом стилистического исследования должен быть целостный текст» (Арнольд, 2002:54). В данной работе мы будем придерживаться синтеза вышеприведённых трактовок текста: а) текста как понятия поверхностной структуры, т.е. лингвистической формы произведения (З.Я. Тураева); б) текста, который открыт для множественных интерпретаций читателя (Е.А. Гончарова, И.П. Шишкина); в) концепции целостности текста как объекта стилистического исследования (И.В. Арнольд), что важно в данном исследовании, т.к. стилистическому и композиционному анализу подвергается цикл, состоящий из 4 книг, который мы будем рассматривать как единый текст.

Точка зрения на текст как некую сущностью, вступающую в диалог с читателем, представлена в работах Ю.М. Лотмана и других семиологов. Приведём его слова: «Он (текст) выдает разным читателям различную информацию – каждому в меру его понимания, он же дает читателю язык, на котором можно усвоить следующую порцию сведений при повторном чтении, он ведет себя как некоторый живой организм, находящийся в обратной связи с читателем и обучающий этого читателя» (Лотман, 1970: 30). Сходные мысли можно найти в работах И.В. Арнольд, которая ставит перед стилистикой декодирования задачу помочь читателю глубже проникнуть в авторский замысел.

Данная работа посвящена изучению языковых особенностей художественного текста. Представляется достаточно сложным точно определить границы «художественности» текстов. Отнесение текста к художественным / нехудожественным может меняться в зависимости от различных условий (сферы функционирования текста, типологических характеристик его читателей и др.). Хотим подчеркнуть, что мы не ставим своей задачей предложить критерии художественности текста, но лишь хотим показать, что данные критерии могут существенно разниться (Сорокин, 1978 и Сорокин, 2003). «Художественный текст, как и любой другой текст, предназначен, прежде всего, для того, чтобы с помощью языка отражать действительность. <...> Описание мира человека, мира людей и отношения человека к миру (и к миру предметов, и к миру социальному, и к миру субъективному) – сверхзадача художественного текста» (Белянин, 1988:18). При этом, создавая художественный текст, его автор ориентируется на закрепленные в той или иной культуре «образцовые модели» отражения мира и выражения своего отношения к нему. Но критерии «образцовости» могут существенно различаться в зависимости от той или иной национальной культуры. Это приводит к тому, что текст, обладающий статусом художественного в одной лингво-культурной общности, может быть лишен этого статуса в другой.

Ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что художественный текст представляет собой особым образом организованную композиционную систему, существующую не изолированно от остального мира (реального и языкового), а в связи с ним, одновременно зависимую и независимую от других систем.

В настоящее время проблемы художественного текста являются по-прежнему актуальными и исследуются современными учёными, среди которых статьи и монографии: И.Г. Ткаченко, 2012; В.Б. Смирнов, 2009; Н.И. Колодина, 2001 и др.

В данной работе анализируется языковой материал цикла

художественных произведений Р.Н. Митры, причем цикл рассматривается как единое текстовое образование, состоящее из разных произведений, объединенных общей сюжетной линией.

Также внимание будет уделено интертекстуальным вкраплениям, которые являются своего рода самостоятельным текстом в общей «ткани» произведения.

Отметим, что анализу подверглись четыре романа писателя, которые, с одной стороны, могут рассматриваться как индивидуальные произведения с законченным сюжетом, следовательно, могут быть проанализированы отдельно друг от друга; с другой стороны, они связаны общей сюжетной линией, основные действующие лица фигурируют в каждом из романов, и сам автор связывает 4 произведения в цикл «Manhattan Murder Mystery» («Таинственное убийство на Манхэттене»).

Обобщая материал, подчеркнём, что текст, как было указано выше, является сложным понятием, употребляемым в гуманитарных науках. С текстом связаны понятия дискурса, сверхфразового единства (СФЕ) и др., однако в настоящей работе мы употребляем термин «текст», т.к. исследование посвящено не изучению лингвистического феномена «текст», а анализу языковых единиц, которые несут на себе стилистическую окраску, актуализируются в тексте и могут быть поняты только в контексте.

Под текстом в стилистике понимается законченное произведение именно в глазах читателя, того, кто декодирует «зашифрованную информацию». Тот факт, что исследуемые произведения связаны воедино общей сюжетной линией, доказывает то, что мы имеем дело с текстом в широком понимании: это цикл романов, и стилистическому анализу необходимо подвергнуть не отдельный роман, а весь цикл, учитывая внутренние и внешние ссылки, интертекстуальность, приём аллюзии, графическое оформление текста и употребление лексики, как черты индивидуального стиля писателя, с одной стороны; и как намечающуюся тенденцию всей современной американской прозы данного жанра, с другой

стороны.

§ 2. Теоретические и методологические основы лингвостилистического исследования художественного текста

В современной отечественной лингвистике сформировались различные подходы к исследованию текста (И.В. Арнольд, 1974; О.С. Ахманова, коллект. монография, 1966; М.П. Брандес, 1971; В.П. Белянин, 1988; И.Р. Гальперин, 1981; В.Г. Костомаров, 2005; М.Л. Макаров, 1990; О.И. Москальская, 1978; Н.Ф. Пелевина, 1980; В.В. Одинцов, 2007; М.И. Откупщикова, 1982; Е.А. Реферовская, 1983; О.Н. Селиверстова, 1988; Ю.А. Сорокин, 1978; К.А. Филиппов, 2003; В.Е. Чернявская, 2009; М.С. Чаковская, 1986).

Как было заявлено выше, предметом настоящего исследования является художественный текст. Данное понятие было подробно рассмотрено выше и, основываясь на вышеизложенном, мы можем утверждать, что текст в качестве сложного целого объединяет в своем идейно-художественном содержании предметно-логическую, эстетическую, образную и оценочную информацию.

В науке существуют различные направления, подходы и методы к исследованию текста, которые оформились в трудах отечественных и зарубежных лингвистов. Назовём самые значимые, с нашей точки зрения, для исследования особенностей художественного текста:

1) коммуникативное направление (О.Н. Селивёрстова, М.Л. Макаров и др.);

2) направление стилистического анализа (В.Г. Костомаров, Д. Кристал, Ш. Балли, И.В. Арнольд и др.):

а) исследование разворачивается от основной идеи к выделению языковых особенностей;

б) от выделения языковых особенностей к основной идее;

в) теория стилистического контекста;

3) направление лингвостилистического анализа (Л.А. Новиков, Э.С. Азнаурова, М.С. Чаковская и др.);

4) лингвоцентрический и текстоцентрический подходы (В.А. Бухбиндер, В.Г. Гак, И.Р. Гальперин и др.);

5) композиционный анализ (В.М. Жирмунский, Л.Г. Кайда, А.И. Горшков и др.);

6) общелингвистические методы анализа.

Коммуникативное направление в анализе текста представлено в работах О.Н. Селивёрстовой, которая пишет о том, что художественный текст как речевое произведение характеризуется наличием субъекта речи (автор, повествователь), прямо или косвенно обращающегося к читателю, он потенциально диалогичен и имеет определенную коммуникативную направленность. Согласно О.Н. Селиверстовой, коммуникативная структура «определяет организацию передаваемой информации. Однако в зависимости от того или иного расположения передаваемой информации, от расстановки разных акцентов возникает новая информация. Поэтому коммуникативная структура – это не только структурирование исходного содержания, но и некоторое новое содержание, которое при этом возникает» (Селиверстова, 1988:16). Соответственно, всё это необходимо учитывать при коммуникативном анализе текста.

В дальнейшем данный подход получил развитие. Так, дефиниции и подходы к анализу текста с точки зрения прагматического аспекта или коммуникативного задания представляются актуальными, поскольку, как совершенно справедливо отмечает М.Л. Макаров, «практически любой фрагмент языкового общения, включая самый банальный письменный текст, может включать социокультурные, интерактивные стороны языкового общения» (Макаров, 2003:88).

Однако, в нашем случае, интерес, в первую очередь, представляют методы стилистического анализа, цель которых помочь получателю

информации её максимально интерпретировать. Исходя из этого, вернёмся к содержанию дисциплины «Стилистика» и обратим внимание на отличительные черты стилистического анализа. Стилистика является одной из прикладных лингвистических дисциплин, в чём прослеживается её тесная связь с лингвистикой и филологией, однако существуют различия. Приведём слова В.Г. Костомарова, который описывает различия дисциплин следующим образом: «Стилистика отлична от лингвистики, изучающей происхождение, состав и устройство, структуру и систему языка (lingua как «вещь в себе»), она (в ряду других функциональных наук) исследует язык в действии, то, как он обслуживает разнообразие общения в реальных ситуациях. <...> Стилистика рассматривает язык как инструмент и материал построения текстов, соответствующих внеязыковым интересам, обслуживающих внеязыковые потребности людей» (Костомаров, 2005:13). Автор подчёркивает значимость внеязыковых факторов наряду с языковыми факторами при стилистическом анализе, т.е. условия, участники, тематика, даже настроение отправителя и получателя сообщения, что находит параллели в работах И.В. Арнольд по стилистике декодирования.

Метод стилистического анализа получил своё развитие в трудах отечественного языковеда И.В. Арнольд, разработавшей методологические основы стилистики декодирования, интерпретации текста, герменевтики, опираясь на материал англоязычной художественной прозы и поэзии. Исходя их этого, основные концепции исследователя использованы в настоящей работе. Рассмотрим основные идеи И.В. Арнольд, касающиеся методологии стилистики. Так, в работах учёного описывается два метода, первый заключается в выделении основной идеи, затем лексических, синтаксических, морфологических и фонетических частей текста, для подтверждения исходной гипотезы; второй основывается на движении в противоположном направлении: от особенности, бросающейся в глаза, которую исследователь старается объяснить, сопоставляя с другими

особенностями (Арнольд, 2002).

Однако И.В. Арнольд подчёркивает необходимость использовать оба метода, чтобы стилистический анализ был более полным, приведём её слова: «Если в первом типе анализа мы ограничиваемся социальным, моральным, политическим или философском содержании текста, анализ может рассматриваться как литературная критика, но он не будет стилистическим. С другой стороны, один лингвистический анализ не будет ни литературным, ни стилистическим» (Арнольд, 2002:63-64). Кроме того, анализируя текст, важным представляется контекст, так как «все виды выдвижения в тексте важной информации и придания ей экспрессивности основаны на взаимодействии элементов текста между собой и со структурой целого» (Арнольд, 2002:67). С этим утверждением трудно не согласиться, так как лексические единицы сниженного стилистического тона актуализируются в тексте, реализуя стилистическую функцию, например, характеризуют героя, показывая его происхождение, когда все вокруг говорят на местном наречии, а герой использует иной диалект, либо показывает эмоциональное состояние, когда герой говорит на литературном языке, а потом, неожиданно, в его речи появляется ненормированная лексика (под термином «ненормированные» в данной работе понимаются все виды лексических, грамматических и иных девиаций, т.е. отклонений от нормы литературного языка), когда он находится в состоянии эмоционального возбуждения.

Наряду с актуализацией лексики, другим важным элементом анализа является теория сильной и слабой позиции, как компонент теории стилистического контекста. Данная теория получила своё развитие в трудах И.В. Арнольд; суть заключается в том, что «автор для задержания внимания читателя на важных по смыслу моментах помещает их в такое место, где они более заметны, например, начало текста, конец, формальные части текста (главы)» (Арнольд, 2002:69). При подобном анализе необходимо выделить сильные позиции текста и затем, опираясь на

контекст, представляется возможным выявить дополнительные оттенки значения тех или иных языковых единиц или дополнительный скрытый смысл.

Зарубежные языковеды также уделяли внимание разработке стилистического метода. Например, Ш. Балли считает, что объектом стилистического анализа являются экспрессивные факты языковой системы, эмоционально-эффективные оттенки «общего языка», которые должны изучаться с точки зрения их эмоционального содержания, т.е. выражения в речи явлений из области чувств и действие речевых фактов на чувства (Балли, 1961).

Д. Кристал и Д. Дейви предлагают при стилистическом анализе текста «описывать не все языковые факты, а лишь те, которые стилистически релевантны. Описание всех языковых явлений, встречающихся в тексте, могло бы привести к смешению понятий стилистики и общего языкознания» (Кристал, 1980:148).

Обратимся к трудам других отечественных и зарубежных исследователей, которые отдавали предпочтение методу лингвостилистического анализа. Например, Л.А. Новиков отмечает, что главная задача лингвостилистического анализа – «изучение изобразительных средств художественного текста, того эстетического эффекта, который создаёт их синтез» (Новиков, 1988:24). Этим, по мнению автора, данный тип анализа отличается от лингвистического, задача которого «комплексное многоаспектное филологическое изучение текста» (Новиков, 1988:25). Автор выделяет три аспекта анализа:

а) основное содержание литературного произведения или его фрагмента в составе целого, что помогает понять авторский замысел;

б) изучение композиционной структуры произведения, т.к. правильное понимание основного структурного принципа организации текста, системы образов и их развития даёт ключ к целенаправленному анализу языковых средств;

в) система речевых изобразительных средств художественного произведения в их идейно и композиционно целенаправленном синтезе (Новиков, 1988:28-29).

Э.С. Азнаурова, в свою очередь, ставит перед лингвостилистическим анализом следующие задачи: а) изучение лингвистической природы стилистически окрашенных средств языка, речевых стилистических приёмов, языковых параметров отдельных функциональных стилей, лингвистической характеристики устной и письменной речи; б) изучение внутри языковых стилистических функций отдельных стилистически окрашенных единиц и явлений в языковой системе, так и в речи (Азнаурова, 1973:11-12). Автор предлагает начинать исследование с анализа стилистического употребления языковых единиц, применяя при этом дистрибутивный метод как один из основных, «так как стилистическое содержание и отдельной языковой единицы, и цельного высказывания проявляются главным образом в их линейном употреблении» (Азнаурова, 1973:27).

Лингвостилистический анализ, проводимый на трёх уровнях: семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом предлагает М.С. Чаковская. Первый уровень предполагает анализ языковых единиц в их прямом значении, второй уровень предполагает более углубленный анализ функционирования языковых элементов в художественном контексте, коннотации, на заключительном уровне исследуются экстралингвистические феномены, такие как биография автора, характерные черты эпохи создания текста и т.п. Как подчёркивает автор «в компетенцию лингвостилистики входят первые два уровня, третий же относится к области литературоведения» (Чаковская, 1986:12).

В отечественной науке собственно лингвистический анализ первоначально был предпринят к выходящим за пределы отдельного предложения языковым объектам, которые обозначались терминами «сверхфразовые единства» или «сложные синтаксические целые». Однако

нарастал интерес к изучению целых текстов. Как и в зарубежной лингвистической теории, для отечественной лингвистики текста были характерны лингвоцентрический и текстоцентрический подходы при изучении целого текста (Бухбиндер, 1983 а,б; Гак, 1976; Гальперин, 1981; Зильберман, 1982; Ковтунова, 1979; Мороховский, 1981; Москальская, 1981; Откупщикова, 1982; Хованская, 1980; Чернухина, 1984).

Лингвоцентрический подход основан на соотнесенности «язык-текст», текстоцентрический – на рассмотрении текста как содержательно-структурного целого без учета внетекстовых компонентов текстообразования. Названные подходы были обусловлены решением насущных задач, с которыми сталкивается наука в период ее становления: необходимо было определить объект исследования, дать имя науке, выявить категориальные признаки текста и его уровневые единицы и т.д.

Композиционный анализ предполагает исследование особенностей построения текста, которые могут быть источником скрытых смыслов. Данный метод анализа позволяет выявить особенности композиционного построения текста. В понятие исследования композиции включается изучение особенностей представления времени и пространства. Для анализа композиции художественного текста необходимо выделять в его структуре значимые повторы, семантические переклички, языковые сигналы и устанавливать связь смысловой структуры текста с его внешней композицией.

Перечислим общелингвистические методы, к которым прибегают при исследовании, а именно: функционально-лингвистический, текстовый, функционально-коммуникативный, контрастно-сопоставительный, лексико-синтагматический и другие методы анализа текста.

В данном исследовании проводится лингвостилистический и композиционный анализ художественной прозы. Лингвостилистический анализ представляет собой выявление тех языковых средств, к которым прибегает автор для создания данного произведения речи, т.е. мы

исследуем языковые особенности текста, а именно, каким образом автор посредством слов и стилистических приёмов передает дополнительную информацию.

Ведущими методами исследования являлись сопоставительный и описательный, позволяющие дать полную картину стилистических особенностей языка прозы Р.Н. Митры. Также использовались методы наблюдения, сравнения, текстового анализа, обобщения. Метод трансформации был использован при переводе англоязычных фрагментов на русский язык и их толковании.

При проведении исследования предполагается использовать вспомогательные методы исследования, в зависимости от поставленных задач: анализ и синтез, интерпретация текста, информационно-смысловой, когнитивно-сопоставительный и пр. Основными методами являются лингвостилистический и композиционный анализы художественного текста, проводимые на семантическом и метасемантическом уровнях, которые помогают глубже проникнуть в творческую мастерскую Р.Н. Митры, особенности языка писателя и стилистических приёмов, к которым он прибегает при передаче фикциональной реальности в своих произведениях.

§ 3. Теоретические и методологические основы композиционного анализа художественного текста

Изучение текста с позиции гуманитарных наук невозможно без рассмотрения его композиции. Как известно, первоначально композиция была объектом изучения литературоведов и понималась как «расположение и соотнесенность компонентов художественной формы, т.е. построение произведения, обусловленное его содержанием и жанром» (Литературный энциклопедический словарь, 1987:164).

О проблеме композиции писал еще Аристотель в «Риторике». Автор

подробно рассматривал структуру трагедии, выделяя составные ее части: «сказание», «характеры», «речь», «мысль», «зрелище», «музыкальная часть». Особое внимание Аристотеля было направлено на «склад событий» как важнейшую часть трагедии. «Склад событий», «сплетение», «расположение» представляют собой первые термины теории композиции (Аристотель, 2000).

Постепенно понятие композиции художественного текста окончательно становится объектом изучения стилистики – науки, изучающей употребление языка (Залевская, 2001:21), которая в 1954-1955 гг. не без влияния дискуссии о языкознании и языке на страницах журнала «Вопросы языкознания» (там же: 21) утвердилась как самостоятельная учебная дисциплина. Однако о композиции, как объекте изучения стилистики, писал также В.В. Виноградов, считавший композицию одним из разделов стилистики, объектом ее изучения видел «принципы расположения слов, их организацию в те или иные синтаксические ряды, а также приемы сцепления и сопоставления синтаксических целых» (Виноградов, 1980:7).

Так, И.А. Фигуровский замечал: «Наряду с литературоведческим понятием композиции произведения следует установить языковедческое понятие структуры текста произведения» (Фигуровский, 2004:245). О композиции в своих работах писали многие авторитетные ученые – литературоведы и лингвисты, например, М.М. Бахтин, В.В. Виноградов, И.Р. Гальперин, А.И. Горшков, В.М. Жирмунский, Л.Г. Кайда, В.Г. Костомаров, Ю.М. Лотман, В.В. Одинцов, Г.Н. Поспелов, Л.В. Щерба и др.

Изучение языковой композиции текста соотносится с теорией композиции. Известно, что теория композиции получила развитие в рамках «русского формализма», представители которого композицию текста рассматривали не как «продукт литературного дела», а «форму литературного произведения в статике» (Лотман, 1995:8).

Лингвистами предлагались различные методики анализа композиции художественного произведения, внимание в которых было акцентировано

на каком-либо одном или нескольких ведущих компонентах текста. Однако, как отмечает в своём диссертационном исследовании Ю.М. Калинина, «не была предложена методика, отвечающая шести принципам современной лингвистики (антропоцентризм, экспансионизм, функционализм, экспланаторность, текстоцентризм, семантикоцентризм) и позволяющая проводить полный филологический анализ художественного произведения с учетом максимально полного числа структурных и идейносодержащих компонентов текста, результатом которого является определение идейных позиций персонажей, авторского замысла и возможного восприятия текста читателями» (Калинина, 2009:198).

Термин «композиция» в науке неоднозначен и используется исследователями при изучении лексической структуры текста (Сулименко, 2007), грамматики композиции (Золотова, 2006) и грамматики текста (Москальская, 1981), причем О.И. Москальская считает данное понятие определяющим при разграничении текста и случайной цепочки предложений и типологии нехудожественных текстов.

В филологической литературе встречаются два синонимичных термина «композиция» и «архитектоника». Рассмотрим композицию художественного текста как предмет исследования стилистики. Согласно теоретическим источникам понятие «композиция текста» ранее использовалось исключительно в теории литературы и литературоведении, однако в последнее время лингвисты обратили своё внимание на важность композиции при исследовании текста. Одной из первых работ в отечественном языкознании, освещающей композицию текста, была «Грамматика текста» О.И. Москальской. Данная работа представляет собой одно из первых исследований, в котором внимание учёного обращено на актуальность изучения композиции в рамках теории текста. В своём труде учёный оперирует понятием макрокомпозиции, т.е. «композиционной оформленности целого произведения», использует понятие «композиционная схема текста», т.е. создание формальной модели текста в результате его разложения на смыс-

ловые части, например, композиционная структура басни: 1) экспозиция, 2) диалог и поступки персонажей, 3) мораль (Москальская, 1981:79). В «Грамматике текста» учёный предлагает методику композиционного анализа, основанную, на первой стадии, на разложении текста на отдельные абзацы, на второй – выделение значимых элементов в абзацах.

Под композицией художественного текста также понимается «взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств» (Хализев, 1999:262). Иными словами композиция – это построение произведения, которое определяет целостность, завершенность и единство произведения. Композиция текста обусловлена авторскими интенциями, жанром, содержанием литературного произведения. Она представляет собой «систему соединения» всех его элементов (Нирё, 1977:150).

В свою очередь, под архитектоникой понимается построение художественного произведения. Отметим, что довольно часто употребляется в том же значении термин «композиция», причем в применении не только к произведению в целом как архитектоника, но и к отдельным элементам его: композиция образа, сюжета, строфы и т. п. В понятие “архитектоника” входит «соотношение частей произведения, расположение и взаимная связь его компонентов, образующих вместе некоторое художественное единство. Иными словами, в данное понятие входит как внешняя структура произведения, так и внутренняя, а именно: построение сюжета, деление произведения на части, тип рассказывания (от автора или от лица особого рассказчика), роль диалога, та или иная последовательность событий (временная или с нарушением хронологического принципа), введение в повествовательную ткань различных описаний, авторских рассуждений и лирических отступлений, группировка действующих лиц и т.п.» (Литературная энциклопедия, URL).

Некоторые ученые иначе трактуют термин «композиция». Под композицией иногда понимают чисто внешнее членение произведения на гла-

вы, части, акты и т. п. В других случаях под композицией понимают организацию сюжета произведения. Например, В.В. Кожинов подразумевает под этим понятием то, что Г.Н. Поспелов называет «компонентами предметной изобразительности»: монологи, диалоги, портреты, пейзажи, а также повествовательные формы, описание, повествование, лирические отступления и т. п. (Кожинов, 1964:433-434).

Как уже было отмечено выше, в специальной литературе существуют различные толкования понятий архитектоника и композиция. В данной работе мы придерживаемся определения композиции, сформулированного в работах А.И. Домашнева, Э.Г. Ризель и Е.И. Шендельс.

А.И. Домашнев отмечает, что «под композицией понимается все построение художественного произведения, определенная система средств раскрытия, организации образов, их связей и отношений, характеризующих жизненный процесс, показанный в произведении. Композиционные принципы построения каждого литературного произведения обусловлены как закономерностями отражаемой действительности, так и мировоззрением, художественным методом автора, а также конкретными идейно-эстетическими задачами, поставленными автором в данном произведении» (Домашнев, 1984:32).

По мнению Э.Г. Ризель и Е.И. Шендельс, композиция представляет собой взаимодействие внутренней и внешней структуры текста. В любой стилистической сфере коммуникации членение целостной структуры на отдельные составляющие имеет большое теоретическое и практическое значение. Любое литературно-художественное произведение может быть правильно воспринято только как целое по отношению к своим частям, и, наоборот, часть приобретает смысл и право на существование только благодаря своему положению внутри целого. Результатом речевого акта является не арифметическая сумма содержательных и формальных элементов сообщения, а их интеграция, сплетение в единство формы и содержания. Именно на этой органической связи и основан прагматический ас-

пект текста – коммуникативный эффект в целом и стилистическое воздействие на отдельного получателя информации (Riesel, 1975:265-267).

На наш взгляд, композиция и архитектоника художественного текста не должны рассматриваться как синонимы, т. к. архитектоника образует только внешний (формальный) фактор построения текстового целого: с одной стороны, членение на отдельные архитектонические единицы, а с другой – языковое оформление целостной структуры как результат этого процесса архитектонического членения.

Внешнее оформление текстового целого и его частей (архитектоника) возникает одновременно с его тематическим и идейным наполнением, т. е. композицией. Элементы плана содержания и плана выражения образуют целостную, неделимую структуру литературно-художественного произведения. Взаимодействие элементов художественной формы порождает систему образов, вне которой невозможна реализация идейно-тематического содержания.

В исследовании Н.Н. Глухоедовой указано, что «архитектоника текста – явление статичное, в связи с этим возникает проблема неразличения архитектоники и композиции художественного текста» (Глухоедова, 2009:136).

Обобщая вышесказанное, можно сделать вывод, что под композицией часто понимают внутреннюю структуру произведения, в отличие от внешней композиции или архитектоники. Под архитектоникой или внешней структурой понимается членение текста на части, их последовательность и взаимосвязь. В данной главе предполагается рассмотрение как внутренней структуры художественных произведений (сюжет, герои и т.п.), собственно композиции, так и внешней структуры (членение текста и взаимосвязь его частей) – архитектоники.

Перейдём к рассмотрению композиционных особенностей художественного текста, для чего необходимо обратиться к понятию «текст», которое было подробно рассмотрено в параграфе 1. Выше было

приведено несколько определений термина, приведём одно из них: «Текстом является сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой» (Лукин, 1999).

Рассматривая в качестве основы данное определение, мы понимаем текст как некое единство предложений, связанных между собой общим контекстом. Следовательно, предложения представляют некое единство, на фоне которого реализуется функция актуализации языковых единиц: одна из единиц выходит на первый план и притягивает к себе внимание читателя, т.е. основной функцией актуализации на уровне текста является выдвижение на передний план, усиление текстовой категории.

Таким образом, целесообразно говорить о композиции и языковой композиции художественного текста. Так, Н.Н. Глухоедова в своей диссертационной работе под композицией художественного текста понимает «его строение, расположение важных смысловых частей произведения» (Глухоедова, 2009:136). Рассматривая «композицию» и «языковую композицию» художественного текста, исследователь пишет, что «оба явления характеризуют текст. Структурные компоненты языковой композиции художественного текста связаны с точкой видения (автора, рассказчика, персонажа), в этом, как нам кажется, проявляется взаимосвязь композиции и языковой композиции художественного текста. Отличие заключается в том, что композиция характеризует текст как статическую структуру, языковая композиция – как динамическую» (Глухоедова, 2009:136).

На наш взгляд, задачам лингвистического анализа текста больше отвечает концепция объёмно-прагматического членения текста. Н.М. Разинкина в своих работах пишет об объёмно-прагматическом членении, т.е. членении текста на «куски», обладающие смысловой и полиграфической завершённостью, привело к выделению в художественном тексте значительной протяжённости таких единиц, как том (или книга), часть,

глава, главка, отбивка, абзац (Разинкина, 2004:183). В главе 2 при анализе художественных текстов Р.Н. Митры мы обращаемся к особенностям членения текста на композиционном уровне на части, обладающие смысловой и полиграфической законченностью, что ведёт к делению художественного текста на такие значимые элементы как книга, часть, глава, абзац и т.п. Данный тип членения, применяемый при изучении композиционной структуры текста, позволяет выделить элементы, обладающие смысловой и полиграфической законченностью.

Мы считаем, что подобное членение текста неслучайно, оно выполняет важные стилистические функции, а именно: указывает на желание автора показать равнозначность материала, либо, наоборот, на намерение автора обратить внимание читателя на какую-либо часть произведения.

Объемно-прагматическое членение текста являлось объектом изучения во многих работах. В трудах Н.М. Разинкиной данное понятие является центральным при анализе структуры текста, отмечая, что оно представляет авторскую позицию и характерно для художественной литературы XVIII – XIX веков, что можно проиллюстрировать на примере романа Свифта “Gulliver's Travels” (Разинкина, 2004:187). Опираясь на членение текста, учёный выделяет следующие особенности:

1) названия частей представляют собой номинативные предложения одинакового состава: “Part I A Voyage to Lilliput”; “Part II A Voyage to Brobdingnag” и т.д.;

2) номинативные предложения, образующие здесь названия частей, имеют параллельную синтаксическую организацию.

Объёмно-прагматическое членение позволяет выделить структурные части произведения, таким образом, под анализом композиционной структуры художественного текста в данном исследовании будет пониматься возможность формального выделения частей текста как взаимозависимых элементов. Как известно, иногда глава или часть книги

является законченной в смысловом и композиционном отношении частью произведения и может выступать независимо от остального текста. Однако при включении её в сложную взаимосвязь с другими главами произведения реализуются дополнительные смыслы, заложенные в сюжетной линии, именно поэтому целесообразнее при проведении анализа рассматривать все составные части произведения как текстовое целое с присущей ему структурой и общей композицией. Данный подход будет реализован при анализе художественной прозы Р.Н. Митры, т.к. рассмотрению будет подвергнут каждый из романов в отдельности, а также будет выделена общая сюжетная линия, связывающая книги в серию и особенности построения композиции серии.

К исследованию понятия «композиция» в своих работах обращались как литературоведы, так и лингвисты. Г.Н. Поспелов определяет композицию как «взаимную соотнесенность и расположение в тексте произведения единиц изображаемого и речевых средств». Композиция в его понимании включает в себя «расстановку персонажей, сопоставление сюжетных эпизодов, порядок сообщения о ходе событий, смену приемов повествования, соотнесенность деталей изображаемого (а также отдельных речевых оборотов), членение произведения на части, главы, абзацы, строфы, акты, сцены, явления и т.п.» (Поспелов, 1983).

Таким образом, под композицией в работах исследователей понимается:

а) некий динамический движущий фактор;

б) приём передачи содержания на протяжении повествования;

в) внешнее членение текста;

г) компонент предметной изобразительности.

Отметим, что именно композиция художественного текста держит читателя в напряжении, т.к. содержание произведения открывается читателю на протяжении всего текста, вплоть до финала, так что читаемое воспринимается как своего рода цепь неожиданностей. Приведём вы-

сказывание Г.Н. Поспелова о том, что «построение произведения создает определенный ритм подъемов и спадов напряжения, а также последовательность и темп сменяющих друг друга эмоций» (Поспелов, 1983:181).

Точка зрения на композицию, как на приём передачи содержания, на протяжении всего повествования, которая представлена в работах Г.Н. Поспелова, находит своё подтверждение в исследуемом материале. При рассмотрении композиционного построения цикла произведений Р.Н. Митры «Таинственное убийство на Манхэттене», важным представляется то, что каждая из четырёх книг Р.Н. Митры, входящая в серию «Таинственное убийство на Манхэттене», может быть рассмотрена вне серии. В каждой книге описывается одно из расследований, проводимых героями (т.е. реализуется последовательный план развития сюжета), кроме того, повествование дополняется информацией о некоторых фактах из прошлого героев, которые представляют собой небольшие текстовые фрагменты, повествующие о наиболее важных событиях из жизни Сэнди, Мартина, Доббелии и Хейли до момента расследования (т.е. реализуется ретроспективный план). Таким образом, при анализе каждой книги в отдельности важным представляется исследование последовательного плана развития сюжета. Однако, анализируя тексты романов как единое целое, оформленное автором в серию «Таинственное убийство на Манхэттене», мы имеем дело, в первую очередь, с ретроспективным планом, реализующим развернутую композицию, которая передаёт основную сюжетную линию, проходящую связующей нитью через рассматриваемые романы, а именно – личную жизнь героев до описываемого момента (ретроспективный план), их переживания и чувства, о которых повествуется не в одной конкретной книге, а сведения дозировано преподносятся читателю во всех книгах серии, т.е. если для описания расследования достаточно размеров одной конкретной книги, т.о. повествование о жизни героев переходит из одной книги серии в другую и не заканчивается с выходом четвертой книги серии. Следовательно, для проведения комплексного композиционного анализа важно рассмотрение

всех книг серии, как единого целого, т.к. основная сюжетная линия – это жизнь героев, а не расследование таинственных убийств в Нью-Йорке. Отметим, что данный композиционный приём является характерным для творчества Р.Н. Митры. Благодаря этому приёму автор связывает книги воедино.

Если рассматривать анализ композиции как возможность выделения в тексте частей, то в данном случае, мы, в первую очередь, анализируем единицы текста, такие как главы, части и выявление их стилистических особенностей. Основываясь на теоретических источниках, мы считаем, что для лингвистического анализа важным является возможность выделения в тексте относительно независимых структурных компонентов, таких как часть, глава, эпиграф, т.е. элементов, которые актуализированы в тексте и являются его самостоятельными частями.

При проведении дальнейшего анализа предполагается обратиться к рассмотрению композиции художественного текста, в которой выделяются следующие уровни:

1. Анализ формы организации повествования.
2. Анализ приемов создания образа или характера.
3. Анализ особенностей построения сюжета.
4. Анализ художественного пространства и времени.
5. Анализ смены «точек зрения».

Итак, понятие композиции является ключевым, базовым для любого (лингвистического или литературоведческого) анализа художественного текста, поскольку оно выражает идею целостности произведения, которая относится и к понятию художественного текста, и к категориям образа автора и стиля. Обязательность изучения композиционного строения произведения, как необходимого компонента лингвистического анализа, утверждается многими лингвистами. Так, Е.А. Иванчикова и А.И. Горшков, опираясь на творческое наследие В.В. Виноградова, при определении композиции, как объекта лингвистического исследования, отмечают:

«Наблюдения и обобщения В.В. Виноградова заставляют обратить самое пристальное внимание на лингвистический аспект композиции художественного произведения» (Горшков, 1981:91); «среди главных, опорных, исходных понятий лингвистического анализа художественного текста – «композиция», «стиль», «образ автора» – понятие композиции оказывается ключевым, замыкающим, поскольку оно непосредственно выражает идею целостности, единства рассматриваемого явления» (там же: 84); «изучение синтаксиса художественного произведения, который <...> служит формой проявления творческого своеобразия данного писателя, имеет особое, весьма существенное значение в лингвостилистическом анализе художественного текста: весь синтаксис организует всю речевую ткань текста».

«В этом аспекте композиция выявляется и описывается как «динамическое развертывание словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве», как система смен и чередований «разных форм и типов речи, разных стилей, синтезируемых в образе автора и его создающих» (Горшков, 1981:91).

Без опоры на лингвистическое исследование композиции немыслимо изучение «языка и стиля» литературно-художественного произведения как целостного единства» (Горшков, 1981:91).

Однако активное изучение композиционного построения художественного произведения при его лингвистическом анализе можно наблюдать только в последние несколько десятилетий, поскольку еще в середине 80-х годов понятие композиции в собственно языковедческом аспекте принималось и исследовалось не всеми учеными-лингвистами. Так, например, в 1986 году был выпущен сборник научных трудов по русскому языку «Язык и композиция художественного текста» (Язык и композиция художественного текста, 1986), в котором понятие композиции использовалось только в литературоведческом понимании. Заметим также, что в «Лингвистическом энциклопедическом словаре» под редакцией В.Н.

Ярцевой (Лингвистический энциклопедический словарь, 1990) термин «композиция» отсутствует.

В настоящее время понятие композиции широко используется при филологическом анализе текстов художественной литературы. Более того, оно зафиксировано в словарях наравне с другими лингвистическими понятиями.

Например, в «Стилистическом энциклопедическом словаре русского языка» под редакцией М.Н. Кожиной дается следующее определение термина «композиция текста» – «это схема организации и структурной упорядоченности целого текста (произведения), отражающая строение, соотношение и взаимное расположение его частей, членение на смысловые элементы, степень и характер выраженности этих элементов, порядок их следования и взаимосвязь между ними» (Стилистический энциклопедический словарь русского языка, 2003:168). В «Учебном словаре: русский язык, культура речи, стилистика, риторика» Т.В. Матвеевой «композиция» определяется как «группировка и последовательность содержательных частей текста, мотивированные замыслом автора. Если брать текст как законченное речевое целое, то композиция – это строение, расположение частей, структура речевого произведения. Если же иметь в виду текст как последовательность языковых единиц и процесс речевого общения автора и адресата, то под композицией следует понимать выстраивание последовательности частей, с помощью которого постепенно раскрывается целостный замысел – при постоянной заботе автора об управлении вниманием адресата» (Матвеева, 2003:109).

«Понятие композиции используется в современной лингвистике применительно к различным уровням текста: так, исследователями выделяются метрическая композиция (в стихотворных текстах), семантическая композиция, грамматическая композиция. В основе этих типов композиции лежит представление о сочетании в определенной последовательности и взаимодействии в рамках текста разных

метрических форм, смыслов, грамматических форм, синтаксических конструкций» (Николина, 2003:50). Иными словами, актуальность понятия композиции, использования его в современной лингвистике очевидна. Это объясняется наметившейся в последние несколько десятилетий «тенденцией к интеграции лингвистических знаний, с усилением интереса к тексту как основному объекту филологии и к порождающему текст говорящему лицу» (Золотова, 2006:171). Внимание к композиционному строению произведений, с лингвистической точки зрения, подтверждает справедливость слов А.И. Горшкова, опирающихся на утверждение В.В. Виноградова: «Какой бы путь лингвистического анализа художественного текста ни избирался, он, по мысли Виноградова, не должен обходить «проблемы композиции как системы динамического развертывания словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве» (Горшков, 1981:83). По этой причине многие современные лингвисты в большей или меньшей степени затрагивали проблему композиционной организации художественного произведения в своих исследованиях.

Если мы принимаем текст как некое единство, то при интерпретации происходит деквантование, т.е., как пишет И.В. Арнольд, «установление иерархии его частей, выявление взаимосвязей элементов и восполнение недосказанного» (Арнольд, 1974:29). Таким образом, структурно-семантическая организация – это организация текста как некого целого, которое включает в себя некое количество элементов, каждый из которых может быть рассмотрен изолированно от текстового целого.

Исследователи, занимающиеся проблемой структуры текста, давно пришли к выводу о том, что любой текст разложим на единицы, которые могут быть представлены дискретно и изучаться как самостоятельные сущности или же, наоборот, они могут быть представлены целостно, как создающие в силу специфических законов – логических и лингвистических – то или иное текстовое образование (Домашнев, 1984; Лукин, 1999).

Хотя выше текст рассматривался как некая субстанция, состоящая из

элементов, взаимозависимость предложений из которых он состоит, структуру, на фоне которой актуализируются заголовок, эпиграф и интертекстуальные вкрапления, стоит отметить, что текст может быть рассмотрен как единое целое. В.А. Кухаренко отмечает, что «текст – не хаотическое нагромождение единиц разных языковых уровней, а упорядоченная система, в которой всё взаимосвязано и взаимообусловлено. Это, однако, не означает, что текст представляет собой нечленимый монолит» (Кухаренко, 1988:70).

В.А. Кухаренко также пишет: «В соответствии с законами архитектоники художественного прозаического текста ни одна из этих систем, как правило, не представлена одномоментно, в неразрывном целостном виде, но существует в виде отрезков текста разной длины, разорванных во времени и пространстве...» (Кухаренко, 1976:49).

Говоря о структуре текста, подразумевается выделение в текстовом единстве отдельных смысловых единиц, которые могут быть исследованы как самостоятельные сущности, либо же целостно, как создающие то или иное текстовое образование. Текст имеет свою микро- и макросемантику. Структура текста определяется особенностями внутренней организации единиц текста и закономерностями взаимосвязи этих единиц в рамках текста как цельного сообщения. Лингвисты различают внешнюю или композиционную и внутреннюю структуры текста.

С семантической, грамматической и композиционной структурой текста тесно связаны его стилевые и стилистические характеристики. Каждый текст обнаруживает определенную более или менее ярко выраженную функционально-стилевую ориентацию (научный текст, художественный и др.) и обладает стилистическими качествами, диктуемыми данной ориентацией и, к тому же, индивидуальностью автора.

Построение текста определяется темой, выражаемой информацией, условиями общения, задачей конкретного сообщения и избранным стилем изложения.

В нашем исследовании мы ставим следующие задачи перед композиционным анализом художественных текстов Р.Н. Митры:

1) рассмотрение общей сюжетной линии, так называемого лейтмотива, который связывает 4 произведения и позволяет говорить о них, как о частях единой серии;

2) рассмотрение сюжета каждой из книг;

3) выявление особенностей отображения пространства и времени в художественной прозе;

4) выявление связи заглавий и эпиграфов с сюжетом.

Мы считаем, что при стилистическом анализе художественной прозы внимание исследователя должно быть уделено построению текста, его внешней форме, разбивке текста на части, что является источником дополнительных смыслов.

Другим важным для интерпретации элементом является реализация времени и пространства в художественной прозе. Отражение временного континуума и пространственного отношения в художественной прозе являются важным ядром задумки автора. В.Г. Пиксендеева в своей работе пишет, что временной континуум является «сложным переплетением интенциональных, психологических, когнитивных и философских признаков, время является базовой категорий в системе мировоззренческих координат» (Пиксендеева, 2009). Отражение в художественной прозе времени и пространства представляет интерес для исследователей, т.к. оно представляет собой особенности реализации авторского замысла.

Несмотря на то, что отечественные и зарубежные лингвисты не раз обращались к вопросам объективации темпоральных представлений, и, несмотря на его важнейшую социокоммуникативную роль и лингвокультурную значимость, однако он остаётся не вполне изученным в когнитивной лингвистике. Это, среди прочего, определяет актуальность исследования.

Рассмотрим пространство в его художественном отражении в прозе. В.А. Кухаренко пишет по этому поводу следующее: «Описание места –

интерьера, ландшафта – нередко составляет относительно автономный фрагмент текста. Но и пространство в художественном произведении несвободно от присутствия человека. Более того, пейзаж отражает его настроение; интерьер – его привычки и вкусы, т.е. место, так же, как и время, несёт информацию о персонаже» (Кухаренко, 1988:75). Кроме того, пространство подразумевает указание на то, где происходит описываемое действие.

А.Б. Есин, исследуя особенности представления времени в художественной литературе, выделяет несколько свойств литературного времени:

1. Двуплановость.

2. Дискретность (прерывность).

3. Фрагментарность и условность, т.е. действия могут разворачиваться в разных местах одновременно.

4. Может воспроизводить не весь поток времени (Есин, 2002).

Обратимся к теоретическим источникам, в которых отмечается важность понятий «время» и «пространство» в художественном тексте. А.И. Домашнев пишет по этому поводу следующее: «С категориями «время» и «пространство» тесно связан характер повествовательной перспективы художественного произведения, т.к. <...> время и пространство принадлежат к главным объектам художественного изображения или содержатся в структуре отражающего их образа познающего субъекта – автора литературного произведения» (Домашнев, 1984:81).

М.С. Каган рассматривает «пространство» и «время» как фундаментальные понятия культуры, которые исторически изменяются и развиваются. В его работах прослеживается философский взгляд на эти понятия, автор пишет о потенциальной возможности для художественного творчества таких явлений, как «отключение» времени, «дематериализация» пространства, бессмертие, переселение душ, чудеса всевозможных

метаморфоз объясняется исключительной природой «художественной реальности» произведения, которая существует по иным законам, нежели пространственно-временной континуум (согласно которому время, как четвёртое измерение, присутствует всегда в форме «здесь и теперь») (Каган, 1988).

§ 4. Интертекстуальность и аллюзия

Во второй половине XX века получило широкое развитие понятие «интертекстуальность», теоретические основы которого были заложены в работах Р. Барта (Barthes, 1973) и Ю. Кристевой (Кристева, 2004) (французская семиологическая школа группа «Tel Quel»), которые опирались на труды М.М. Бахтина (1975), писавшего о диалогичности текста и Ю.М. Лотмана (1973), развивавшего свои идеи в рамках Московско-тартуской школы. В дальнейшем, своё внимание на данную проблему обратили И.В. Арнольд (1999), Н.А. Фатеева (2000), Т.А. Сандалова (1998), К.А. Костыгина (2003), Т.М. Метласова (2006), Е.А. Попова (2007), А. А. Журбин (2006), А.Х. Сатретдинова (2004), Т.А. Ускова (2003), М. Огданец (2003), В.Е. Чернявская (2009) и др. Возникновение теории интертекстуальности в XX в. представляется неслучайным, ввиду возросшей доступности произведений искусства, развития средств массовой коммуникации и распространения массовой культуры, что привело к ощущению того, что, как говорил Станислав Ежи Лец, «Обо всем уже сказано. К счастью, не обо всем подумано» (Цит. по: Понятие интертекста. Теория интертекстуальности, URL). С высказыванием С.Е. Леца трудно не согласится, более того, материал исследования доказывает присутствие интертекстуальных элементов в художественный прозе рассматриваемого периода, направленных на реализацию особой стилистической задачи в повествовании.

Как было отмечено выше во второй половине XX в.

интертекстуальность стала объектом изучения. Однако несправедливо бы было забыть о том, что интертекстуальность как способ и как прием интересовала ещё ученых Древности. Ещё Аристотель (Аристотель, 2000), писал о необходимости подражания жизни и лучшим литературным образцам при создании произведений и поднимал важный для риторики вопрос о включении чужого текста в текст оратора. Использование чужого текста в своем Аристотель расценивал как важный прием воздействия. Он говорил о целесообразности использования «готовых текстов» опытным оратором.

Исследователи сходятся во мнении, что всякий текст «вбирает в себя другой текст и является репликой в его сторону» (Михальская, 2007:476), создаётся так называемый «диалог текстов» (Лукин, 1999:54). Резюмируя сказанное выше, опираясь на фактический материал исследования и теоретические данные, отметим, что при анализе современной художественной прозы нередко обнаруживаются интертекстуальные элементы, реализуемые в различных формах (эпиграфы, цитирование и иные формы ссылок на другие тексты), наличие которых позволяет утверждать то, что интертекстуальные элементы пронизывают современные художественные тексты.

Как было отмечено выше, многие зарубежные и отечественные лингвисты и литературоведы исследовали явление интертекстуальности и понятие интертекста. Однако, как справедливо отмечает Н.А. Фатеева, ни в зарубежной, ни в отечественной лингвистике не существует «чёткого теоретического обоснования понятий, стоящих за этими терминами» (Фатеева, 1997:12).

Несмотря на то, что Н.А. Фатеева в своих работах указывает на отсутствие чётких дефиниций вышеназванных терминов, нельзя не отметить наличие большого количества работ, посвящённых изучению данного феномена.

Перейдём к рассмотрению понятия «интертекстуальность», которое

было введено в 1967 французским исследователем, философом, семиологом и литературоведом Ю. Кристевой для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга. Основная идея Ю. Кристевой заключается в том, что текст в процессе интертекстуальности постоянно трансформируется, создается и переосмысляется (Кристева, 2004).

Наряду с интертекстуальностью пишут об интертексте, понятии, предложенным П. Торопом, представляющим собой семантически насыщенную часть текста, а также об интертекстеме и автотекстуальности, как о частных случаях реализации категории «интертекстуальность» (Тороп, 1981). Исходя из этого определения, «интертекст» представляет собой соотношение одного текста с другим, как некий способ построения нового текста, так и результат обработки текста. Интертекстом в художественном тексте являются цитации, пересказ, фоновые ссылки и т.п., которые можно выделить в созданном тексте.

Как пишет Н.А. Фатеева: «Интертекст позволяет ввести в свой текст некоторую мысль или конкретную форму представления мысли, объективированную до существования данного текста как целого» (Фатеева, 1997:19). Исходя из этого утверждения, любой текст выстраивает своё интертекстуальное поле, связи с другими пластами культуры, таким образом, создаваемый текст вводится в более широкий культурный контекст. В рамках данной работы интерес представляет именно категория интертекстуальности и средства её лингвистической реализации в художественном тексте.

Хотя П. Тороп в своих работах пишет о 4 терминах, которыми обозначают включение в текст инородных фрагментов (Тороп, 1981), в наше время более общеупотребительным и обобщающим термином для названия данного явления в отечественном языкознании является

интертекстуальность.

М.М. Бахтин, чьи идеи легли в основу теории интертекстуальности, использовал термин «диалог» для обозначения данного понятия. Он считал, что текст представляет собой диалог автора не только с читателем, но и со всей культурой (Бахтин, 1979). Термин «диалог» в его понимании означал, что ни одно высказывание не может быть ни первым, ни последним, оно только звено в цепи и вне этой цепи изучено быть не может.

Основываясь на взглядах М.М. Бахтина, можно рассматривать тексты как реализацию и манифестацию культуры. Но в культуре тексты не существуют изолированно друг от друга, наоборот, они связаны, совмещены, сплетены в целостную сеть. Они образуют некую «семиосферу», о которой писал в своих работах Ю.М. Лотман. Учёный считает, что «все семиотическое пространство можно рассматривать как единый механизм», и первичной окажется «большая система», именуемая семиосферой. Семиосфера – это и есть то семиотическое пространство, вне которого невозможно само существование семиозиса» (Лотман,1992:13).

В работах западных теоретиков можно встретить отсылки на определение интертекстуальности, предложенное Роланом Бартом: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Как необходимое предварительное условие для любого текста, интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» (Barthes, 1973:78).

В трактовке Ж. Женетт термин «интертекстуальность» понимается

узко, как факт соприсутствия в одном тексте двух или более текстов, которые являются аллюзией, цитатами, плагиатом (Genette, 1998).

Н.А. Фатеева в своих работах опирается на взгляды зарубежных исследователей, в которых интертекстуальность рассматривается как единый механизм порождения текстов. Она считает, что интертекстуальность нельзя рассматривать как чисто механическое включение ранее созданных текстов (или их элементов) в создаваемый текст, это способ сотворения новых текстов, внесения в эти сотворённые тексты дополнительных значений посредством интертекстуальных элементов и создания связи вновь созданного текста с культурным наследием, что находит параллели в концепции постструктурализма, где интертекстуальность тесно связывается с положением «мир есть текст», которое сформулировал Ж. Деррида (Деррида, 1999:128). Согласно этому положению, вся человеческая культура рассматривается как единый текст, включенный в бытие, то есть некий единый интертекст. Все создаваемые тексты, в таком случае, с одной стороны, в основе своей имеют единый предтекст (культурный контекст, литературная традиция), а с другой стороны, в свою очередь, являются интертекстами, так как становятся явлениями культуры.

Сходные идеи встречаются в монографии О.Д. Вишняковой, которая трактует «интертекстуальность» как некий элемент, связующий культуру. Она пишет: «Для познающего объект интертекстуальность это понятие, которое обладает признаком того способа, каким текст прочитывает историю и вписывается в неё» (Вишнякова, 2002:179). Также учёный вводит понятие «интертекстуальная игра» как реализация взаимодействия «автор-читатель». Интертекстуальная игра представляется нам как возможность реализации заложенного писателем стилистического потенциала посредством интертекстуальных включений в произведение, воспринимаемых при чтении текста.

Необходимо отметить, что не все ученые придерживаются взглядов постструктуралистов на интертекстуальность как на некий механизм

порождения текстов. А.С. Черняева вслед за Ж. Женетт рассматривает интертекстуальность как факт соприсутствия в одном тексте двух или более текстов, реализующийся в таких приемах, как цитата, аллюзия, плагиат и др. (Черняева, URL). Подобные приёмы можно рассматривать как некие стилистические маркеры, которые, будучи поняты опытным читателем, свидетельствуют о наличии некого скрытого смысла в повествовании.

В трудах И.В. Арнольд обнаруживается сходная точка зрения на интертекстуальность, под которой понимается «включение в текст либо целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизмененных цитат, аллюзий и реминисценций» (Арнольд, 1999:346).

Таким образом, у данных исследователей под реализацией интертекстуальных элементов подразумеваются присутствие в тексте неких отсылок к источнику, либо включения фрагментов уже созданных произведений, а не возможность порождения нового текста как в работах структуралистов.

Как мы видим, среди исследователей нет единства в определении термина «интертекстуальность». Резюмируя теоретический материал, отметим, что в отечественном языкознании под интертекстуальностью понимают как включения и ссылки на уже созданный текст, так и сам заимствованный фрагмент. Рассмотрим особенности интертекстуальности, выделяемые отечественными исследователями.

Исследуя интертекстуальность, Н.А. Фатеева выделяет две её стороны: читательскую («более углубленное понимание текста или разрешение непонимания текста за счёт установления многомерных связей с другими текстами») и авторскую («постулирования собственного поэтического «Я» через сложную систему отношений оппозиций, идентификации и маскировки с текстами других авторов») (Фатеева, 1997:12-13). Другими словами, с точки зрения исследователя, интертекс-

туальностью, в дополнение к установлению отношений с читателем, является также способ порождения собственного текста и утверждения своей творческой индивидуальности через выстраивание сложной системы отношений с текстами других авторов. Это могут быть отношения идентификации, противопоставления или маскировки.

В свою очередь, И.В. Арнольд в своих исследованиях отмечает наличие «внешней» интертекстуальности, т.е. связности произведения с общим пластом культуры, и «внутренней» интертекстуальности – «включение в роман писем, дневников <...> героев» (Арнольд, 1999:422). Например, включение заголовков газет, частей газетных статей в произведение рассматривается как *внутренняя интертекстуальность*, которая часто встречается в художественных текстах.

The newspapers were congratulating the police department at the wonderful job they had done in capturing the various members of the dope gang.

THE CITY IS SAFE

MORE ARRESTS EXPECTED (Mitra, 2005:225-226)

В данном отрывке читатель будто бы глазами героя видит заголовок статьи, которая принадлежит сюжету произведения, т.е. интертекстуальная ссылка является внутренней, связанной с сюжетом романа, а не с внешней действительностью. Данный текстовый фрагмент графически маркирован в тексте романа, что преследует следующие прагматические цели: 1) указать на инородность фрагмента; 2) невербально подчеркнуть принадлежность строк не тексту книги, а газете, проводя стилизацию под газетную графику. Приведенный выше отрывок вне романа не несет никакой информации читателю, но в контексте реализуются заложенные писателем вышеназванные дополнительные значения, наряду со смысловыми. Данные элементы представляют собой внутреннюю интертекстуальность, а именно – включение в текст повествования фрагментов, относящихся к самому повествованию может рассматриваться как реализация межтекстовой компетенции. Рассмотрим следующие 2

фрагмента романа, в которых реализуется межтекстовая компетенция:

“What do you think of it?” finally Halley asked after he had looked at it for quite a few minutes. <…>

“Part of a love letter,” I said diffidently. “A drug–taking teenager who has a boyfriend. Bet he’s a supplier. M can stand for Marty, Monty, Morris…”

“Go ahead,” said Halley, “reconstruct”.

“How’s this,” I said,

Dear Marty,

I have been very worried at not hearing from you.

It can’t go on.

I want to know when you will get me more drugs.

I’ll take it in the park, whatever is left.

If something happens to me, without it, you’ll be responsible.

Adrianne (Mitra, 2005:37).

“I think the matter is more serious.

“Why?” Halley was not very convinced. He thought that Sandy Bloorwoise was reading more into the matter than could possibly be read.

“It is a suicide note.” <…>

“Let’s hear it,” said Halley crisply. “That would be the height of free association.”

“*Dear Mother*,” intoned Sandy slowly, “*I have been very sad lately about*. … any male name substitution will do.

“It can’t go on like this. I have this poison.

“I shall take it in the park.

“If something happens then let him *know* (Mitra, 2005:39).

Перед читателем предстают 2 диаметрально противоположных толкования обрывка записки. Анализируя следующие за первым приведённым отрывком фрагменты повествования, мы видим, что герои строят гипотезы о том, что может скрываться за каждым символом из

записки, основываясь на своём опыте. Так же и читатель, декодируя подобные интертекстуальные отрывки, основывается на своём опыте работы с текстами, сопоставляя читаемый текст с уже прочтёнными, т.е. налицо реализация межтекстовой компетенции, т.к. тексты являются источниками интертекстуальных фрагментов. В данном случае интертекстуальные элементы являются источником привнесения дополнительных смыслов в повествование (концепция И.В. Арнольд).

Перейдём к рассмотрению *внешней интертекстуальности*, которая представляет собой отсылку к какому-либо культурному или историческому феномену. В данном случае реализуются концепции М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана, в которых под интертекстуальностью понимается «диалог с культурой», вписание созданного произведения в систему культуры, посредством включаемых элементов. Рассмотрим отрывок из романа Р.Н. Митры «Дождь из теней», в котором присутствуют внешние интертекстуальные элементы (выделены нами подчёркиванием).

Dr. Alexander Bloorwoise lay in his bed and listened to the radio.

And friends just can't be found…

Like a Bridge Over Troubled Water…

He had found friends, Jim, Dr. Martin, Halley Willard and others (Mitra, 2004:11).

I want to kill myself.

No, it wasn't a cry for help. His throat was parched and could scarcely produce a croak.

Kill myself. A perfect solution.

I'll lay me down

Like a Bridge Over Troubled Waters (Mitra, 2004:12).

В данном отрывке представлено обыгрывание в сюжете романа текста известной песни (выделено нами подчёркиванием), строки песни наполняются новыми смыслами, находя параллели в жизни Сэнди: отсутствие близких друзей, чреда депрессий.

И вокруг совсем нет друзей…

Словно мост через море проблем…<…>

Я перекинусь,

Словно мост через море проблем… (Перевод фрагмента: Bridge over troubled water, URL).

В повествовании текст песни искусно вплетён в текст романа. В данном случае, реализация интертекстуальности представляет собой способ построения нового текста, согласно концепциям постструктуралистов и, в частности, П. Торопа. Подобный приём характерен для творчества Р.Н. Митры, т.к. приведенный фрагмент художественной прозы не является единичным примером построения нового текста из частей уже существующих. Отметим, что строки песни соединяются со словами героя, образуя новый текст. Приведём часть текста песни:

When you're weary, feeling small

When tears are in your eyes I will dry them all

I'm on your side, oh, When times get rough

And friends just can't be found

Like a bridge over troubled water,

I will lay me down,

Oh, like a bridge over troubled water

I will lay me down

<…>

Around (Bridge over troubled water, URL).

Подчёркиванием нами выделены строфы, которые были включены в текст произведения Р.Н. Митры. Опираясь на приведённый текст песни видно, что Р.Н. Митра включил в повествование небольшой фрагмент, взятый из середины песни. Мы видим, что строки следуют друг за другом в тексте песни, однако в романе писатель разбивает включаемый в

повествование текст, создавая новый: сначала представляется фрагмент заимствованного текста (2 строфы песни), затем собственный текст (мысли героя), далее снова фрагмент заимствованного текста (2 строфы песни). Таким образом, в композиционном плане интертекстуальность, в данном случае, представлена как форма «взрыва» линеарности текста и как механизм нового прочтения в тексте смыслов, т.к. при прочтении песни в тексте романа строфы приобретают иное толкование. Кроме того, интертекстуальность, в данном случае, можно рассматривать как соприсутствие в одном тексте двух и более текстов (концепция Ж. Женетт) и механизм порождения текстов (концепция Н.А. Фатеевой). Фрагменты песни идеально отображают душевное состояние героя. Таким образом, прагматическое значение заключается в том, что благодаря подобному включению автору нет нужды вводить длинное прозаическое описание, прибегать к не всегда понятным простому обывателю психологическим терминам, чтобы показать, что герой находится в очень подавленном состоянии, чувствует себя покинутым, его преследуют суицидальные мысли. Всю эту информацию внимательному читателю передают всего 4 строки известной песни. Особенность отображения интертекстуальных элементов в творчестве Р.Н. Митры можно сформулировать следующим образом: «Все интертекстуальные элементы должны быть легко узнаваемы, либо же присутствует указание на источник заимствования».

Отметим, что в тексте данной песни заложено депрессивное настроение, созвучное состоянию Сэнди, которого снова посещают суицидальные мысли. Внимательный читатель обратится к тексту песни, в котором найдет лексические единицы, подтверждающие депрессивное состояние героя: “feeling small”, “tears”, “darkness falls”, pain is all around”, “troubled water” и др.

Данный отрывок романа представляет собой пример *внешней интертекстуальности*, которая может рассматриваться как механизм соединения текста романа с культурным пространством (концепция М.М.

Бахтина). Р.Н. Митра включает свой роман в культурное пространство, в данном случае вводя в повествование текст известной песни. На основании этого сделаем вывод о том, что интертекстуальность делает возможным присутствие художественного текста в системе культуры. Элементы культуры, реализующиеся в тексте в форме интертекстуальных элементов, являются центральными категориями, которые должны быть интерпретированы читателем, вступающим в прямой диалог с художественным текстом и его создателем.

И.В. Арнольд в своих работах выделяет принципы, связывающие интертекстуальность с основами герменевтического толкования текста, например, большое время, межтекстовая компетенция, многовариативность прочтения и понимания, маркеры интертекстуальности и др. (Арнольд, 1999).

Рассмотрим реализацию данных принципов в прозе Р.Н. Митры:

1) «большое время» – термин М.М. Бахтина, подразумевающий, что художественное произведение «разбивает грани своего времени», т.е. связано с прошлым, настоящим и будущим, в котором оно может приобрести новые смыслы, а какие-то утерять, т.е. при прочтении произведения вчера реализовались одни скрытые смыслы, сегодня может измениться ситуация в мире, некие внутренние ценности и установки, соответственно, при наложении текста на наш опыт и мировосприятие могут быть открыты в уже знакомом тексте новые интертекстуальные элементы и скрытые смыслы, так же это относится к прочтению текста носителями разных культур. Для реализации данного принципа требуется довольно большой промежуток времени, в течение которого разные исследователи будут предпринимать попытки анализа и интерпретации произведения. С течением времени каждый из них будет отыскивать иную интерпретацию интертекстуальных элементов. Например, рассмотрим интертекстуальность заглавия романа «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”). Слово «грехопадение» в Средневековье понимали не иначе как

«библейское грехопадение» первых людей, в наше время читатель скорее задумается, что под этим словом скрывается совершение какого-то поступка героем, спустя какое-то время данный интертекстуальный элемент может наполниться иными смыслами. Однако данная фраза не является интертекстуальным элементом из Библии, это фрагмент из О. Хайяма: *O thou, who didst with pitfall and with gin Beset the road I was to wander in, Thou wilt not with predestin'd evil round Enmesh, and then impute my fall to sin. Omar Khayyam* (Sin quotes and quotations, URL).

2) «межтекстовая компетенция» основана на том, что в памяти читателя хранятся следы ранее прочитанного, т.е. чем больше читатель знаком с общемировой культурой, историческим, культурным и художественным наследием, тем больше интертекстуальных элементов он сможет «декодировать». Примером межтекстовой компетенции может служить следующий отрывок романа, в котором герои упоминают «спящую собаку, которую не следует будить». В диалоге прослеживается аллюзивная ссылка на сюжет пьесы Д. Пристли «Опасный поворот» (“Dangerous Corner”), в которой «правда» отождествляется со спящей собакой, которую не стоит будить. Здесь мы видим переносные значения, заложенные во фразы диалога: «правда» – это «пёс», который будет лаять, если его потревожить; «псы в новостях» – «правда известна», а доктор Мартин советует «не будить псов, пока они спят», т.е. не дать правде вырваться из полицейского департамента в широкие массы. Отметим, что реализация скрытого смысла в диалоге зависит от реализации межтекстовой компетенции, т.е. тех фоновых знаний, которыми обладает читатель. Рассмотрим данный фрагмент из романа Р.Н. Митры:

«Let's keep talking, Sandy,» I said seriously. «For you know what they say about barking dogs.»

«Dogs are in the news,» said Sandy <...>

I took a deep pull at the beer and made a face. «As long as the dogs are sleeping, Sandy, don't wake them up. (Mitra, 2004:20-21).

3) «маркеры интертекстуальности» могут быть выражены в указании на источник заимствования, элементах, нарушающих гетерогенность текста, и т.п., т.е. во всем, что даёт читателю повод задуматься, для чего включён тот или иной элемент, какова его роль в тексте и какие дополнительные скрытые смыслы заложены в повествование. В ходе исследования были выделены следующие маркеры интертекстуальности в прозе Р.Н. Митры:

а) указание на источник заимствования (например, заимствования из произведений Омара Хайяма);

б) указание на автора (например, при введении в повествование афоризмов известных людей, фрагментов стихотворений);

в) без указания источника заимствования или авторства;

г) шрифтовое маркирование инородных элементов (например, курсивом или прописными литерами).

Прибегая к маркерам интертекстуальности, автор может заведомо указать читателю на инородность данного куска текста через курсив, либо иное шрифтовое выделение, или ввести прямое указание на источник заимствования и/или автора, приводимое после заимствованного фрагмента. При анализе текстов Р.Н. Митры было выявлено, наряду с указателями на заимствованные фрагменты, отсутствие маркеров интертекстуальности, реализующихся в форме указания на источник заимствования, что затрудняет восприятие дополнительного смысла, заложенного в интертекстуальные элементы, неопытным или невнимательным читателем.

Как показывает анализ текста, одним из проявлений интертекстуальности в творчестве Р.Н. Митры является явление аллюзии. Отметим, что значение самого термина «аллюзия» неоднозначно и допускает целый ряд самых разнообразных толкований. В некоторых работах под аллюзией понимается заимствование некого элемента из уже созданного(ых) текста(ов), служащее отсылкой к тексту-источнику. Таким образом, аллюзия отождествляется с интертекстом, элементом иного

текста, включенного во вновь созданный текст. В других работах под аллюзией понимают некое завуалированное указание на понятие или предмет действительности.

Некоторые лингвисты (например, Н.Н. Романова, Н.М. Разинкина) рассматривают аллюзию (от фр. «allusion» – «намёк») как самостоятельную стилистическую фигуру, характерную для современной художественной прозы.

Обращаясь к теоретическим источникам, отметим, что проблема цитации, интертекста, «чужого» слова в «своем» является в настоящее время одним из актуальных направлений исследования, хотя и начала разрабатываться сравнительно недавно. Как известно, до 1960-х гг. цитирование не становилось предметом специального изучения в отечественном литературоведении.

В то же время тема цитации в качестве второстепенной присутствовала в целом ряде работ, посвященных проблеме художественных взаимосвязей и влияний, например, в исследованиях отечественных и зарубежных компаративистов. Однако ученые достаточно редко употребляли само слово «цитата» (или «реминисценция» (термин Жирмунского), или «аллюзия»), предпочитая говорить о заимствованиях, образных и сюжетно-тематических перекличках и влияниях и т.д. Таким образом, мы видим, что такая интертекстуальная категория, как аллюзия, не являлась объектом всестороннего научного изучения. Как правило, данная проблема затрагивалась исследователями лишь косвенно, для решения конкретных задач историко-литературного характера, а слова «цитата», «реминисценция», «аллюзия» употреблялись как служебные понятия, маркирующие факт наличия художественных связей между теми или иными произведениями. Таким образом, можно сделать вывод, что аллюзия не выделялась как некий особый элемент и не предпринимались попытки систематического изучения данного явления.

Некоторые исследователи считают, что аллюзия «представляет собой

включение из прецедентных текстов с нулевой или имплицитной маркированностью стилистическую фигуру, требующую высокого уровня культурной и интеллектуальной компетенции читателя» (Кузьмина, 1999).

Под аллюзией также понимается «заимствование определённых элементов предтекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и осуществляется их предикация» (Фатеева, 2007:128).

Взяв за основу приведённые определения, можно утверждать, что аллюзия является интертекстом, представляющим собой непрямую ссылку на какой-либо исторический или литературный факт, вкрапление в речь цитат из литературных произведений. Данный стилистический приём предполагает знание читающим культуры, в противном случае, смысл, заложенный автором, теряется. Как правило, цитируемый источник не указывается, что и отличает аллюзию от приёма цитирования. Кроме того, цитаты всегда точно воспроизводятся, а аллюзия допускает некоторые изменения.

Одной из функций, реализуемых интертекстуальными элементами, является создание межтекстовых связей, т.е. ссылок различных текстов друг на друга, включение вновь созданного текста в систему культуры.

Аллюзия также функционирует как средство «расширенного переноса свойств и качеств мифологических, библейских, литературных, исторических персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном высказывании», в таком случае «аллюзия не восстанавливает хорошо известный образ, а извлекает из него дополнительную информацию» (Гальперин, 2004:110).

Обобщая вышесказанное, сделаем вывод, что аллюзия является стилистической фигурой, содержащей явное указание или отчётливый намёк на некий литературный, исторический, мифологический или политический факт, закреплённый в письменной или разговорной речи. Аллюзия, наряду с цитатами, афоризмами и различными иностилевыми вкраплениями представляет собой одну из форм реализации категории

«интертекстуальность» в тексте.

Функциями аллюзии в повествовании являются:

1) создание непрямой ссылки на некий исторический, политический, мифологический, литературный факт;

2) создание межтекстовых связей;

3) привнесение в повествование некого скрытого смысла.

Как показывает анализ художественной прозы Р.Н. Митры, в произведениях встречаются следующие виды аллюзий:

1) библейские аллюзии;

2) мифологические и исторические аллюзии;

3) литературные аллюзии;

4) аллюзии на прочие культурные реалии.

Как известно, в едином культурном пространстве находятся тексты, обладающие определенным неоспоримым «авторитетом», приобретшие его в результате существующей в конкретной культурной среде традиции воспринимать их как источник безусловных аксиом. Таким текстом является, например, Библия, так называемый прецедентный текст, цитаты и аллюзии из текстов которой пронизывают многие тексты, созданные в Новое время, а в частности – рассматриваемую нами художественную прозу.

Выводы по первой главе

1. Обобщая материал первой главы, необходимо отметить, что текст представляет собой сложное понятие, употребляемое в гуманитарных науках. Наряду с ним в науке употребляются термины «дискурс», «СФЕ» и др., однако в настоящей работе мы используем термин «текст», т.к. исследование посвящено не изучению лингвистического феномена «текст», а анализу языковых единиц, которые несут на себе стилистическую окраску, актуализируются в тексте и могут быть поняты только в контексте.

2. При проведении исследования предполагается использовать

следующие методы: сопоставительный и описательный, а также методы наблюдения, сравнения, текстового анализа, обобщения и метод трансформации. Использование данных методов позволяет глубже проникнуть в творческую мастерскую Р.Н. Митры, особенности языка писателя и стилистических приёмов, к которым он прибегает при передаче фикциональной реальности в своих произведениях.

3. Под композиционным построением современного романа понимается не только сюжетная линия, но также разбивка текста на части и главы, способ организации текста, тип называния глав книги и способ организации текста на абзацы, и связь между ними. При анализе композиции необходимо обращать внимание на разбивку текста на главы, а также способ называния глав, так как это несёт на себе дополнительную смысловую нагрузку.

4. В данной работе «интертекстуальность» рассматривается как термин, употребляемый для обозначения инородных включений, каких–либо внутренних и внешних ссылок в ткани вновь создаваемого текста, т.е факт соприсутствия в одном тексте двух и более текстов. В рассматриваемых произведениях интертекстуальность находит своё выражение в форме аллюзивных ссылок на другие произведения, их героев, исторические события и персонажей, некие культурные реалии, заимствования фрагментов иных текстов без/или с изменения(ем) текста оригинала.

5. Отметим, что интертекстуальные элементы, в первую очередь, объясняют возможность взаимопроникновения текстов, факт существования их в объединенном пространстве в виде единого текста, который представляет собой вся человеческая культура. Иными словами, благодаря интертекстуальным ссылкам созданное произведение вписывается в систему мировой культуры.

ГЛАВА II. ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ТЕКСТОВ Р. Н. МИТРЫ

§ 1. Функции стилистически маркированных лексических единиц

Чтобы рассмотреть стилистическую окраску лексических единиц, обратимся к материалам лексической стилистики, которая изучает лексические средства языка и их стилистическую принадлежность к различным функциональным стилям, а также даёт оценку использованию слова в конкретной речевой ситуации. Другими словами, в центре внимания лексической стилистики находится стилистическое расслоение лексики, под которым подразумевают расслоение лексического состава языка на литературную лексику, являющуюся стилистически нейтральной и нелитературную или стилистически окрашенную, которая довольно часто встречается в текстах художественных произведений с особой стилистической задачей.

Таким образом, можно утверждать, что в стилистике существует условное разделение лексических единиц на две основные группы по степени маркированности.

Во-первых на:

1) нейтральные (немаркированные);
2) стилистически окрашенные (маркированные).

Особый интерес в данном случае для анализа представляют стилистически маркированные лексические единицы.

Во-вторых, в работах И.В. Арнольд и многих других лингвистов присутствует деление лексики на:

1) нейтральную;
2) возвышенную;
3) низкую.

Принято считать, что для функционального стиля художественной литературы характерно употребление исключительно литературного нормированного общенационального языка, т.е. немаркированных лексических единиц. Вместе с тем, современные исследователи придерживаются той точки зрения, что для художественного текста характерны также и другие формы существования национального языка, т.к. «понятие единого общенационального литературного языка является научной абстракцией, в речевой действительности говорящие пользуются многочисленными и часто пересекающимися функциональными и нефункциональными разновидностями речи» (Мороховский, 1984:227). Под нефункциональными разновидностями речи понимается употребление ненормированных единиц, а именно жаргонизмов, сленгизмов, вульгаризмов, арготизмов, которые рассматриваются некоторыми учёными (например, Ю.М. Скребневым) как элементы разговорной речи (Скребнев, 1975). Как показывает языковой материал художественных текстов Р.Н. Митры, в качестве экспрессивного элемента ненормированная лексика также может использоваться в прозе с целью максимального приближения повествования к современной языковой действительности и придания естественности диалогам героев произведения. Кроме того, подобные включения ненормированных лексических единиц разговорного стиля речи в литературный письменный текст преследуют особую стилистическую задачу, а именно привнесение в повествование естественности, свойственной разговорной речи, и выражение экспрессии.

В-третьих, существует социальная стратификация, связанная с употреблением языка в различных ситуациях общения. Именно эту классификацию мы возьмём в качестве основной при анализе художественной прозы Р.Н. Митры.

Так, в художественной прозе современного американского прозаика Р.Н. Митры встречаются следующие ненормированные единицы лексического характера (согласно социальной стратификации):

– сленгизмы;
– жаргонизмы;
– вульгаризмы;
– разговорные и просторечные слова и выражения;
– сокращения и аббревиатуры.

В XX веке через посредство английской лексикографии в отечественной лингвистике возник термин сленг. Вопрос о статусе этого термина в российской и зарубежной лингвистике остаётся открытым. Трудность выделения таких единиц заключается в их недостаточной изученности: «...понятие «сленг» до настоящего времени остаётся неопределённым. Под «сленгом» понимаются и просторечные слова, и диалектизмы, и неологизмы, и жаргонизмы, и шутливые словообразования, и многое другое» (Мороховский, 1984:113). Таким образом, видно, что некоторые исследователи не дифференцируют понятия «сленг» и «жаргон»: «поскольку границы между ними <...> зыбки и неуловимы, а стилистическое различие – минимально» (Мороховский, 1984:109). Другие лингвисты считают, что понятие «сленг» близко по значению понятиями «диалектизм», «жаргонизм», «вульгаризм», «разговорная речь», «просторечие» и др. (Гальперин,1958:86).

А.Д. Швейцер утверждает, что сленг, являясь частью общенародного языка, выходит за рамки литературного. Однако он также пишет о том, что провести грань между сленгом и разговорной речью почти невозможно (Швейцер, 2008). В настоящее время имеет место тенденция употребления сленгизмов в разговорной речи, которая переносится в художественную прозу.

Учитывая стилистическое воздействие подобной лексики на читателя, целесообразно обратиться к трудам И.В. Арнольд, которая пишет по этому поводу следующее: «ярко выраженный, эмоциональный, оценочный и экспрессивный характер имеет особый, генетически весьма неоднородный слой лексики, называемый сленгом и бытующий в

разговорной речи и находящийся вне пределов литературной нормы» (Арнольд, 2002:90).

Сленг можно определить также как «особый, исторически сложившийся и, в большей или меньшей степени, общий всем социальным слоям говорящих вариант (преимущественно, лексических) норм, бытующих в основном в сфере устной речи и функционально отличный от жаргонных и профессиональных элементов языка» (Мороховский, 1984:114).

На основе всего вышесказанного можно выделить следующие признаки сленга:

1. Сленг представляет лексическое явление.
2. Сленг является нелитературным лексическим элементом.
3. В художественном тексте встречается преимущественно в репликах героев.

Рассмотрим употребление сленгизмов в художественной прозе. Как показывает текстовый материал, в рассматриваемых произведениях сленгизмы могут выполнять следующие стилистические функции:

1) сленгизмы не несут дополнительной стилистической нагрузки, т.к. их коннотационное значение со временем стёрлось;

2) сленгизмы выражают экспрессивность.

Рассмотрим пример, в котором сленгизмы не реализуют прагматическую функцию, т.е. коннотативное значение данных лексических единиц стёрлось со временем. Приведём отрывок из художественной прозы американских писателей начала XXI в.*: While he'd always handled his projects successfully, John wanted to be sure he* <u>*had all his ducks in a row*</u> (Christenberry, 2007:20). В примере выражение *“get (have) one's ducks in a row”* помечено в словаре Spears R.A. как неформальное, относящееся к сленгу со значением *“to get one's affairs in order or organized”* (Spears, 2007:170). В данном примере мы видим употребление сленгизма в разговорном языке, не несущего дополнительной стилистической нагрузки.

Анализируя текстовый материал, отметим, что в романах Р.Н. Митры

читатель часто сталкивается со словами из социальных диалектов, в первую очередь, со сленгизмами. Прагматическая функция заключается в усилении эффекта от сказанного. Как мы видим, сленг чаще встречается в прямой речи, нежели чем в повествовании, например: *Dobellia said, still subdued by the great one's arrival, "He's pissed, that's why..."* (Mitra, 2005:125).

Кроме того, к сленгу, согласно словарю, в произведениях писателя можно отнести лексические единицы, несущие дополнительную экспрессию: *"bad rap"* («плохой отзыв на что-л.») – помета *сленг* (ABBYY Lingvo, 2008); *bootleg* («продавать алкоголь "из-под полы"») – помета *сленг* (ABBYY Lingvo, 2008). Рассмотрим примеры употребления *"crap"* и *"crappy"*, которые, согласно словарю, имеют помету *сленг*, а также американское выражение *"stinks to high heaven"* – «воняет сильно и неприятно» (Мюллер, 2005): 1) *"Now, bright boy," Dob rasped, giving me a not too gentle kick on my shin, "don't you wish you had never soiled your shoe with this particular pile of horse crap? It stinks to high heaven"* (Mitra, 2005:120); 2) *What kind of crappy answer is that?* (Mitra, 2005:55). В прямой речи героини автор использует слово *"crap"* (crappy), которое в примере 1 в словосочетании *"pile of horse crap"* реализует прямое денотативное значение, а примере 2 усиливает значение существительного, выступая в качестве определения.

Перейдём к рассмотрению понятий «жаргон» и «жаргонизм». Жаргон является более широким понятием, это полуоткрытая лексико-фразеологическая подсистема, применяемая той или иной социальной или возрастной группой с целью обособления от остальной части языкового сообщества. Жаргонизмы – это эмоционально-оценочные экспрессивные образования, употребляемые определенной социальной или возрастной группой. Функция жаргонизмов заключается в том, чтобы сделать речь понятной только определенной группе, употребляя их, говорящий показывает свою принадлежность к данной социальной группе.

Как отмечает О.С. Ахманова, «жаргон – язык, состоящий из более или менее произвольно выбираемых, видоизменяемых и сочетаемых элементов одного или нескольких естественных языков и применяемый (обычно в устном общении) отдельной социальной группой с целью языкового обособления от остальной части данной языковой общности» (Ахманова, 1966).

Профессиональными жаргонами в англоязычной лексикологической традиции называют специальную языковую среду, ограниченную рамками какой-либо профессии и расположенную между терминологической лексикой и общеязыковым просторечием. Исходя из этого положения, профессиональные жаргоны противостоят терминологической лексике.

В рассматриваемых романах Р.Н. Митры герои работают в полиции и расследуют преступления, связанные с оборотом наркотических средств, соответственно, в их речи присутствуют обиходные слова из данной сферы, жаргонизмы, характерные для речи полицейских и преступников, например, *fix* («доза»), *plant* («сыщик», «внедренный агент»), *stash* («припрятанные наркотики»), *to snort* (нюхать «дурь»), pot («травка»), *mole* («внедренный агент»). Данные слова представляют собой жаргон: *And when that leads to their being robbed or maimed or killed by a guy for his fix, they say that the cops are not doing their job* (Mitra, 2005:28); *I hope you didn't offer him your stash, Maxi, or you'd be in jail. He was a plant* (Mitra, 2005:61).

Ещё один пласт ненормированной лексики, встречающийся в произведениях Р.Н. Митры и других его современников, как уже упоминалось выше, это вульгаризмы. В работах И.Р. Гальперина предлагается считать вульгаризмом: «грубое выражение, или такое выражение, которое употребляется только в разговорной речи и особенно в речи некультурных и необразованных людей» (Гальперин, 1958:101).

Некоторые отечественные учёные отмечают, что «под вульгаризмами понимают слова и выражения, которые не принято употреблять в обществе вследствие их грубости или непристойности» (Мороховский, 1984:117).

Однако целесообразнее термин вульгаризм закрепить лишь за определенной группой слов и фразеологизмов, объединенных одним ведущим, наиболее характерным признаком. И.Р. Гальперин считает, что этим признаком является та степень грубости, которая граничит с непристойностью и относит к вульгаризмам, прежде всего, ругательные слова, как например: *«damn», «bloody», «son of a bitch», «to hell»* и др. (Гальперин, 1958:102).

Известно, что вульгаризмы крайне ограничены в употреблении и встречаются в прямой и внутренней речи персонажей в художественной литературе, что доказывается путем выборки примеров из произведений современных американских писателей. Рассмотрим следующие предложения: *But what the hell. He could endure one evening with another money-hungry female* (Christenberry, 2007:7); *Ivy slapped a hand over her mouth. Oh, jeez. Had she really said that out loud?* (Celmer, 2007:45); *I'm thirty-five and we want a kid so much and I damned well can't give my wife a baby* (Hardy, 2007:9); *"And you think they're in here with me? You picked a hell of time to pretend you give a shit about your brother."* (Celmer, 2007:160).

В художественной прозе Р.Н. Митры: *"Hot damn," she said,...* (Mitra, 2005:69); *"What the hell are you talking of?"* (Mitra, 2005:129). В данном случае, вульгарные выражения, используемые в прямой речи, являются эквивалентом восклицания, которое является индикатором эмоций говорящего.

Рассмотрим пример, в котором вульгаризмы присутствуют во внутренней речи персонажа: "The mayor is upset and so is this guy called Zach something...' *Who the hell is he? 'Even though I <...>*" (Mitra, 2005:65). В данном случае, отметим, что вульгаризмы употребляются не в прямой речи персонажа, а в его внутренней речи, т.к. это часть фразы не взята в кавычки, которые обычно используют для передачи прямой речи. Герой удивляется, но проговаривает это про себя.

Часто в предложениях встречается лексическая единица *"hell",*

которая является усилительной в современном языке и присутствует исключительно в репликах героев. Например*: Lendl never won on grass but he had a hell of a lot better results on grass than did Sampras on clay* (Mitra, 2005:98). В примере вульгаризм *“a hell of”* предшествует выражению *“a lot”* и усиливает значение последующих слов, которое можно перевести как «*безумно большое»*.

К вульгаризмам также относятся грубые слова, цель которых, когда они используются в репликах героев, унизить человека: *Therese said, “You fat, stinking sow”* (Mitra, 2005:290); *And we’ll get that bastard, never worry,* <…> (Mitra, 2005:79). Слово *«sow»* («свиноматка») уже имеет негативную коннотацию, когда оно обращено к людям, а прилагательные *«fat»* и *«stinking»* усиливают негативное значение слова. Слово *«bastard»* («ублюдок») также имеет негативную коннотацию по отношению к людям.

В предложениях: *“I'll have...” I stopped and said, “Goddammit”* (Mitra, 2005: 304); *Goddammit!* (Mitra, 2002:95) слово *“Goddammit”* («Чёрт возьми!») является производным от *“damn”* и тоже является вульгаризмом согласно словарю Кудрявцева (Кудрявцев, 2006).

В следующем примере используется словосочетание *“damned faggot”*, первое слово которого является вульгаризмом и в сочетании с “faggot” («гомосексуалист», сленг по словарю Кудрявцева) являются также довольно оскорбительными (Кудрявцев, 2006:98): *“No way, Jose, you damned faggot”* (Mitra, 2005:78).

Восклицания, которые сопровождают различные эмоции в разговорной речи и являются неотъемлемой частью устного общения, рассматриваются в художественной литературе как вульгаризмы. Так, в предложении: *Still, boy, did she love Carlos* (Mitra, 2005:73) слово *“boy”* не имеет лексического значения «мальчик, парень» в данном контексте, а выступает сигналом удивления и является междометием.

Иногда вульгаризмы появляются в виде начальных букв, с многоточием или тире: *“Who are these hon-?” he stopped without continuing with*

the offensive word (Mitra, 2005:280).

Текстовый материал показывает, что подобные слова очень ограничены в своем употреблении. Их можно встретить преимущественно в прямой речи персонажей и, следовательно, только в художественных произведениях. Прагматическая функция заключается в передаче сильных эмоций, главным образом, раздражения и гнева.

Огромен пласт разговорной и просторечной лексики в романе, которая рассматривается некоторыми специалистами как вульгаризмы (Гальперин, 1958). Так, можно встретить просторечное ain't: *Bill refused to go to the hospital, "I ain't on me deathbed yet, lads," he said and fainted* (Mitra, 2005:12); *"Ain't no way I am paying you fifty bucks for that"* (Mitra, 2005:78); *"There ain't a way," said Dob with finality* (Mitra, 2005:212).

В тексте романа присутствует американское просторечное обращение «ma'am»: *We have a few questions regarding Anne Lyne. Is she your daughter, ma'am?* (Mitra, 2005:109).

Некоторые лингвисты (К.А. Долинин, Ш. Балли) в разговорной и сниженной лексике выделяют также фамильярную лексику, употребляемую в неформальной обстановке в общении между людьми, хорошо знающими друг друга. Фамильярная лексика, с одной стороны, противопоставлена кодифицированному литературному языку, а с другой – всем остальным сниженным регистрам. Приведём слова К.А. Долинина, который считает, что фамильярными можно назвать также речевые жанры, «нормы которых жёстко не фиксируются, а главное, где субъект речи рассматривает собеседника как равного или низшего по социальному и (или) психологическому статусу и при этом как «своего» (Долинин, 1987:319).

Среди рассмотренных нами определений разговорной лексики, при их многообразии и широте толкования термина, мы можем определить её основные черты:

1. Разговорная лексика противопоставлена литературному языку.

2. Разговорная и сниженная лексика функционирует, в основном, в быту, в сфере свободного общения, вне официальных норм.

В литературе разговорные слова и выражения используются, чтобы показать естественность диалогов героев, максимально приблизить письменный текст к разговорной речи. Разговорные слова имеют определённую сферу употребления. Они, как правило, употребляются в устной, обиходно-бытовой, преимущественно диалогической речи (Мороховский, 1984:110).

В следующем отрывке используются разговорные слова, такие как *“buddy” (=friend), “scotch” (=wiskey)* (Мюллер, 2005), стилистическая цель которых заключается в передаче особенностей словоупотребления в современном разговорном языке: *“No. Our relationship's changed. The transference is forever damaged when we had the first scotch together. Since that time we have been practically drinking buddies* (Mitra, 2005:11).

Ещё одной тенденцией современного разговорного американского английского является употребление различных сокращений и аббревиатур, которые переносятся в письменный язык с целью придания динамики письменному языку. Темп устной речи ускорен в сравнении с письменной, и динамика передаётся через слияния слов и использование сокращений вспомогательных глаголов. Действительно, в романе довольно часто используются подобные слова, сокращаются названия отделов и подразделений, районов города, должностей, названия учебных заведений и т.д.: *She had risen far in the NYPD, and not all of it had been because of her abilities* (Mitra, 2005:57). Аббревиатура «NYPD» (New York Police Department), использованная в предложении, заменяет довольно большое словосочетание, но понятна из контекста. Отметим, что наряду с общепринятыми аббревиатурами в романе присутствуют аббревиатуры, употребляемые преимущественно в узкой профессиональной сфере, которые понятны только людям, вращающимся в данной среде. Когда такие единицы встречаются в диалоге, то появляется трудность в их понимании.

Рассмотрим диалог студентов:

«Med Student, huh?» (Студент медицинского института)

«Pre-Med.» (Студент подготовительного отделения)

«I am doing Anthropology.»

«MIT?» (Массачусетский технологический институт)

«Oh, no, BU (Университет Беркли), the poor cousin across the river» (Mitra, 2005:111).

В следующих предложениях довольно трудно расшифровать используемые аббревиатуры:

No, referral to someone who'd put him on an SSRI (Mitra, 2005:17).

The bar had SN on tap <…> (Mitra, 2005:208).

Другой особенностью языка, наряду с употреблением аббревиатур, являются сокращения. Сокращения, в отличие от аббревиатур, некоторые исследователи причисляют к сленгу. Например, сокращение lab (laboratory) (Гальперин, 1958:88): *"I have a suggestion," I said to Halley, "can you get the paper analyzed from the lab?"* (Mitra, 2005:62).

В исследуемых текстах были также отмечены сокращения часто встречающихся словосочетаний, так называемых речевых штампов, например, в предложении: *«My secretary will arrange for you to have a cell phone asap through the State Department»* (Mitra, 2004:191). В данном примере мы видим сокращение выражения «asap» (as soon as possible), данное сокращение в наши дни активно употребляется в интернет-чатах, в переписке.

Исходя из языкового материала, полученного путем выборки из произведений Р.Н. Митры, можно утверждать, что в произведении встречаются ненормированные единицы: сленгизмы, жаргонизмы, вульгаризмы, разговорные слова, сокращения и аббревиатуры. Употребление данных лексических единиц выполняет в художественной прозе ряд важных функций. Как показывает наш материал, специфика данных стилистически окрашенных лексических единиц у Р.Н. Митры

заключается в функциях, которые они реализуют в художественной прозе:

1) придание динамики, «живости» письменному языку, т.е. приближение письменного языка к разговорному современному языку;

2) экономия речевых усилий (сокращения);

3) передача особенностей разговорного языка, погружение читателя в современную писателю языковую среду Америки;

4) привнесение субъективной эмоциональной оценки в повествование (недоумение, пренебрежение и т.п.);

5) индикация эмоций (указание на эмоциональное возбуждение героя);

6) указание на принадлежность к определенной социальной группе (социальная стратификация).

Исследование других литературных произведений современного американского прозаика Р.Н. Митры с позиции стилистического использования ненормированных единиц могло бы способствовать полному описанию такого приёма в его творчестве.

§ 2. Стилистические функции графики

Как уже было отмечено, в последние годы появляются исследования, посвященные графике как одному из средств художественной выразительности, используемых писателями для привнесения дополнительного смысла в текст. Хотя графика не представляет собой отдельного уровня системы языка, в каждом языке сложились определённые способы организации письменного текста, способы изображения букв, слов, предложений, т.е. графика стала особым языковым кодом, используемым автором для невербальной передачи своего отношения к происходящему.

И.В. Арнольд, основоположник стилистики декодирования, обращает внимание в своих исследованиях на то, что в художественной прозе различные виды шрифтов имеют художественный смысл. Как отмечает

исследователь, восприятие литературных произведений происходит преимущественно через чтение, а не со слуха, поэтому их графическое оформление оказывается делом большой важности. В данном случае, необходимо обращать внимание на взаимоотношение шрифтов, деление на абзацы и расположение строк, заглавные буквы и знаки препинания (Арнольд, 2002).

Сегодня ученые продолжают исследовать графику как одно из средств художественной выразительности. Например, Т.Н. Воронина также исследует графику на материале поэтического текста (Воронина, 1998). Также определённый интерес представляют исследования Т.А. Амировой (Амирова, 1981), В.И. Балинской (Балинская, 1964), И.М. Колегаевой (Колегаева, 1986) и др. Е.Е. Анисимова, отмечая важность графического оформления текста, несколько расширяет это понятие и говорит о параграфемных средствах, усиливающих внимание читателя. Так, предлагается различать три группы параграфемных средств в зависимости от механизмов их создания: синтагматические средства (художественно-стилистическое варьирование пунктуационных знаков), супраграфемные средства (шрифтовое выделение), топографемные средства (плоскостное варьирование текста) (Анисимова, 2003: 5-7).

В художественных текстах современного американского прозаика Р.Н. Митры встречаются следующие отклонения от общепринятого графического оформления текста, которые, согласно классификации Е.Е. Анисимовой, являются супраграфемными и синтагматическими средствами:

1. Курсив как маркер, показывающий заимствованный фрагмент.
2. Курсивные вставки в общем тексте как маркеры внутренней интертекстуальности.
3. Эмфатический курсив.
4. Прописные литеры в заголовках как маркеры внутренней интертекстуальности.

5. Графические маркеры перехода от одного временного промежутка к другому.

6. Пунктуация как маркер эмоционального состояния героя.

7. Графическая индикация пара- и экстралингвистических компонентов речевой коммуникации на письме:

a) посредством тире;

b) посредством многоточия;

c) посредством индикации местоимений и служебных слов курсивом.

Рассмотрим супраграфемные средства, из которых курсив наиболее часто встречается в романах Р.Н. Митры. Одной из функций курсива в исследуемых романах является маркирование заимствованного фрагмента в тексте. Например, рубаи Омара Хайяма в тексте романа «Грехопадение» («Impute Fall to Sin») Р.Н. Митры, выделены курсивом и расположены перед началом глав. Они представляют собой эпиграф, который в англоязычной традиции принято выделять наклонным шрифтом:

And in a Windingsheet of Vine-leaf wrapt,

So bury me by some sweet Garden-side (Mitra, 2005:115).

Кроме того, курсивом в английском языке традиционно выделяются названия произведений других авторов, в отличие от русского языка, где принято использовать кавычки, таким образом, наклонный шрифт актуализирует их в тексте: He was reading Christie's Why Didn't They Ask Evans, one of his perennial favorites (Mitra, 2005:99). Прагматическое значение данного способа маркирования названия книги Агаты Кристи «Ответ знает Эванс» (перевод названия приводится по изданию: Кристи, А.Why Didn’t They Ask Evans. АСТ–Астрель, 2007. – 192 с.) заключается в указании на включение в текст романа инородного элемента, в данном случае названия другого произведения.

В текстах романов Р.Н. Митры присутствуют курсивные вставки, а именно: фрагменты афиш, писем, дневников героев, взятых из их жизни. Подобные вставки, маркированные курсивом, воспринимаются как

инородные, однако четко прослеживается их смысловая связь с общим текстом. Такие вставки, ссылающиеся на некую информацию, принадлежащую данному тексту, И.В. Арнольд определяет как внутренние интертекстуальные элементы (Арнольд, 1999). Рассмотрим графическое оформление афиши в тексте романа:

The big sign said

Finally It Has Come to Big Apple:

Moridau the Magician and her Menagerie (Mitra, 2005:92).

Из примера видно, что для передачи текста афиши автор использует курсив и характерное для подобного типа текста расположение на странице.

В художественной прозе Р.Н. Митры встречаются более крупные курсивные вставки, например, фрагмент записки одной из героинь:

I touched a piece of crumpled paper. <...>

I uncrumpled it.

New Yor

Dear M

I have been very

It can't go on.

I want to know

I'll take it in the park

If something happens to me

It was in childish cursive handwriting (Mitra, 2005:36).

В отрывке герой разворачивает обрывок записки, содержание которой приводится в романе. Прагматическое значение наклонного шрифта: 1) указать на инородность фрагмента; 2) невербально передать то, что записка написана от руки, о чём впоследствии вербально сообщается *("It was in childish cursive handwriting")*. Кроме этого, выделение курсивом рассчитано на создание перлокутивного эффекта присутствия читателя в романе, например, когда он читает фрагменты, не выделенные кавычками,

точно глазами героев.

Необходимо отметить, что писатели часто сталкиваются с проблемой оформления внутренней речи персонажа, т.к. мысли героя являются цитатами, следовательно, их нужно заключать в кавычки. Однако в этом случае они могут смешиваться с диалогами персонажей. Р.Н. Митра прибегает к курсиву для передачи внутренней речи персонажа, что позволяет дистанцировать слова от предыдущего текста без введения дополнительных объяснений. Таким образом, еще одной функцией курсива является выделение внутренней речи героя в тексте. Рассмотрим графическое оформление внутренней речи героя:

It was perhaps darker than in the rest of the place. We were having the pepperoni pie. Plastic knives and forks. What was the discussion about?

I still cannot remember.

The room was full of noise, genially, and smell of garlic (Mitra, 2005:170).

Как мы видим, курсивом выделена внутренняя речь героя, которая располагается между повествованием, как бы прерывая описываемое в прошлом действие.

В следующем примере выделение внутренней речи героя курсивом поддержано вербально, посредством вводного предложения “ *I told myself*” *(Я сказал сам себе).*

Martin, I told myself, she is a fugitive from justice. She feeds her tigers with... (Mitra, 2005:240).

Одной из особенностей произведений Р.Н. Митры является использование автором двойного языкового кода, т.е. перехода с эксплицитного способа выражения и восприятия смысла на имплицитный и наоборот. Данную скрытую информацию, передаваемую писателем, может «декодировать» только опытный читатель. В художественной прозе Р.Н. Митры, в качестве символа двойного языкового кода, очень часто используется эмфатический курсив для выражения смысла, необъек-

тивированного с помощью слова. В этом случае курсив не только выделяет текст в тексте, но и выступает способом выражения эмфатических или коннотативных значений. Выделенные таким образом лексические единицы могут получать эмфатическое ударение и привлекают внимание читающего к определенной части предложения. В романах Р.Н. Митры такое эмфатическое ударение часто принимают местоимения, как, например, «you» в следующем отрывке: “Halley,” I said, “*you* tell us what really happened?” (Mitra, 2005:209). Сначала героя называют по имени, а затем говорящий добавляет местоимение, выделенное эмфатическим курсивом и подчеркивает, тем самым, субъекта предложения.

Некоторые фразы могут быть напечатаны курсивом, хотя и не являются мыслями про себя. Такие фразы несут на себе особое ударение, подчёркивают сказанное выше, т.е. здесь налицо тема-рематические отношения. Рассмотрим часть диалога:

“Every king has a queen,” I said, unmoved by this tirade.

“No, Dr. Martin, they have queens. Get tired of one, get rid of her and find another. And why stick to one at a time? *Men are polygamous by nature*” (Mitra, 2005:94).

Фраза, напечатанная курсивом, содержит в себе главную мысль всей реплики. С помощью выделения этой фразы говорящий резюмирует сказанное выше.

Отметим, что наряду с курсивом, используемым в качестве маркера внутренней интертекстуальности, в прозе Р.Н. Митры можно обнаружить прописные литеры, которые графически выделяют газетные заголовки, включенные в текст романа. Прагматическое значение данного способа маркирования слов и фраз заключается в указании на инородность фрагмента. Данное графическое средство помогает выделить заголовок в общем тексте, кроме того, подобным образом писатель пытается максимально передать общепринятую традицию оформления заголовка газетной статьи – все буквы в заголовке обычно являются прописными.

Рассмотрим пример, в котором заголовок газетной статьи, которую читает герой, набран прописными буквами, причем размер каждой первой буквы слова немного выше остальных:

The newspapers were red hot in their scathing criticism of the police. <...>

GETTING AWAY WITH MURDER

NEW YORK IS THE PLACE TO BE (Mitra, 2005:148).

Используя прописные буквы в словах, автор выделяет газетный заголовок в повествовании. Кроме того, проводится стилизация под газетную графику, что является приёмом привлечения внимания читателей к заголовку.

He got up and got the paper.

Headlines scream at him:

ANOTHER HORRENDOUS MURDER.

Drug Fiend Kills Unarmed Man (Mitra, 2005:77).

Автор вставляет в повествование газетный заголовок, который связан с сюжетом романа. Но, будучи инородным фрагментом, заголовок нуждается в особом выделении, поэтому используются прописные буквы и курсив для стилизации под газетную графику.

В текстах рассматриваемых произведений прописными литерами выделяются не только газетные заголовки, но и вывески, что позволяет, не используя кавычки, указать на то, что маркированное слово является вывеской магазина: He looked down all the side streets as he walked. He stopped. On one street, he could see in the distance, a sign that said <u>BOOKS</u> (Mitra, 2007:17).

Писатель использует своеобразные графические маркеры перехода от одного временного промежутка к другому: пропуск одной строки между фрагментами текста или знак астерикс (*).

I could vaguely hear Teddy saying something. I could image her looking

at me to further that conversation. I was not there.

*

I was in Boston, Massachusetts. A Pre–Medical student at MIT and meeting Rinny on the bank of the Charles River <...> (Mitra, 2005:111).

В главе происходит временной разрыв. До значка астерикс действие описывается как недавно произошедшее, повествуется о встрече главного героя с матерью Энн, которая оказалась никем иным, как девушкой, в которую доктор Мартин был влюблён много лет назад. Узнав её, доктор погружается в свои воспоминания, о чём говорится в последнем предложении первого фрагмента: «I was not there» *(Я был не там)*. После значка астерикс описываются воспоминания доктора о встрече с девушкой. Именно для того, чтобы отделить действительную часть повествования от воспоминаний о том, что произошло давно и не имеет особого значения для данной ситуации, автор использует астерикс как приём графической организации текста.

В следующем примере мы видим, что переход от одного промежутка времени к другому маркирован не астериксом, а посредством пропуска одной строки, служащей сигналом, что какое–то время прошло и последующее действие разворачивается в другое время или в другом месте, либо же далее автор повествует о других героях.

“...'No, you are not. You cannot be more than thirty-two and I am almost eighteen'”

“I am sorry,” Sandy said, all of a sudden, “I was daydreaming <...>” (Mitra, 2002:49).

В данном примере пропуск строки свидетельствует о том, что герой (Сэнди) вернулся в реальность, очнулся от своих мыслей. Строка, предшествующая пропуску, это его мысли, то, о чём он думал, а текст, следующий за пропуском, уже реальность.

Предположим, исходя из наблюдений за языковым материалом

произведений Р.Н. Митры, что автор прибегает к использованию значка «астерикс», если необходимо указать на то, что прошел довольно большой промежуток времени, а пропуск строки свидетельствует о небольшом временном промежутке между описываемыми действиями.

Рассмотрим синтагматические средства (согласно Е.Е. Анисимовой под термином понимается художественно-стилистическое варьирование пунктуационных знаков), используемые Р.Н. Митрой в текстах своих романов. Важность пунктуации, как графического средства выразительности, была отмечена в исследованиях И.В. Арнольд и наш анализ художественной прозы Р.Н. Митры подтверждает это. Пунктуационное оформление текста чрезвычайно важно, т.к. с его помощью автор даёт намёк на наличие некого скрытого смысла (подтекста или субтекста). В художественных текстах стилистическая нагруженность различных знаков препинания неодинакова, например, насыщенность отрывка вопросительными и/или восклицательными знаками свидетельствует о его эмоциональной окрашенности. Рассмотрим отрывок:

“From where?”

I thought. “A pocket book, no, a shopping bag, no.”

“A school bag?” said Sandy.

“Yes.”

“It was syringe, beyond doubt?”

“Yes. I did not pay attention, till she rolled up her sleeve and inserted it.”

“Which arm?” (Mitra, 2005:33).

В приведённом отрывке присутствует большое количество вопросительных знаков, посредством которых дополнительно маркируется эмоциональное возбуждение детективов, расследующих преступление.

Как один из стилистических приемов на синтаксическом уровне мы рассматриваем графическую индикацию пара- и экстралингвистических компонентов речевой коммуникации на письме. К пара- и экстралингвистическим компонентам относят фонетические выразительные средства

языка, такие как пауза, логическое ударение, высота голоса, которые на письме передаются посредством графических символов (тире, многоточие, индикация местоимений и служебных слов, несущих эмфатическое ударение, курсивом). Данные выразительные средства могут быть легко распознаны и воспроизведены читателем. Рассмотрим употребление и стилистические функции тире в художественной прозе:

Halley gave me a sly look. “Unarmed physician, not too bad-looking, athletic-”

“Shut up,” I said <...> (Mitra, 2005:274).

<…>, said Zach, “<…> if we can identify the culprit trying to flee Manhattan; send out more informers-”

“Sir”, said Dobbelia, <…> (Mitra, 2005:80).

В примерах можно отметить использование тире, которое маркирует недосказанность. Тире показывает, что говорящего прерывают, и он не успевает закончить свою мысль.

Рассмотрим другой пример, в котором функция тире заключается в указании на паузу в разговоре, некую заминку, неуверенность: “For some days I – *we* have been working on drug abuse in school children. I – *we* have <…>” (Mitra, 2005:112). В данном случае тире показывает паузу, после которой местоимение произносится с особым ударением, тем самым герой выделяет его.

Рассмотрим функцию многоточия в художественной прозе. В предложении: «Did a doctor see her?» I asked. «Yes, Omar... Dr. Gutierrez saw her on our return» (Mitra, 2005:284) автор использует многоточие, посредством которого передаётся пауза, заминка говорящего. Сначала герой называет доктора по имени, потом, смутившись, он переходит на официальное обращение.

Рассмотрим другие примеры: 1) Lastly Harry was worried that if all of this was a red herring and Modesto was escaping at this very moment while he was involved in his silly chatters with this beautiful woman... That was perhaps true (Mitra, 2005:203); 2) “Well, the villagers think that you being the only

medico here and around here…” (Mitra, 2005:100); 3) “<…> He also was instrumental in teaching me…” (Mitra, 2005:82). В данных отрывках посредством многоточия передаётся незаконченность повествования. Необходимо отметить, что повествование никто не прерывает и не перебивает. После отрывка 1) с многоточием следует часть повествования, т.е. между двумя частями повествования нет вкрапления диалогической речи или прерывания хода рассуждений. Функция многоточия в отрывках 2), 3) указание на недосказанность, то, что некоторые мысли не были высказаны, то, что читатель должен подумать.

Исходя из языкового материала, полученного путем выборки из произведений Р.Н. Митры, можно утверждать, что писатель довольно часто прибегает к графике как одному из средств выразительности, позволяющему имплицитно передать дополнительную информацию. Особенности графического оформления текста дают возможность писателю передать внутреннее эмоциональное состояние героя, дать дополнительную характеристику персонажа через описание, показать переход от одного эмоционального состояния к другому или переход от одного вида повествования к другому, маркировать инородные вкрапления в тексте, подчеркнуть значимые слова, внести дополнительную скрытую экспрессию в повествование. Более того, в ходе анализа были выявлены графические маркеры перехода от одного временного промежутка к другому, что является элементом архитектоники.

Таким образом, различные виды курсива, прописная буква, многоточие, тире и прочие графические средства не являются в художественном тексте случайными, они выполняют определенные функции и служат, с одной стороны, как средство выделения текста в тексте (как например, неэмфатический курсив, шрифтовое варьирование, прописные буквы, имитация рукописного шрифта и стилизация под газетный шрифт), а с другой, как способы передачи различных коннотаций (эмфатический курсив, пунктуационные знаки). Наибольший интерес

представляют случаи выражения вышеперечисленными графическими средствами скрытых (имплицитных) смыслов. Своеобразие скрытых значений в том, что для их понимания необходимо обладать набором знаний, ассоциаций, читательским опытом. Задача читателя состоит в том, чтобы найти скрытые смыслы и эксплицировать свой жизненный и читательский опыт для их интерпретации.

§ 3. Функции речевого портрета героев

Известно, что одним из самых распространенных средств создания портретной характеристики персонажа – это описание его внешности, поступков и поведения. Самым распространенным средством создания портрета является описание в авторской речи, но наряду с этим важным средством является формирование образа персонажа через прямую речь (диалог, монолог), а также через косвенную, внутреннюю речь героев. Это помогает писателю раскрыть внутренний мир персонажа, отобразить ход его мыслей и позволяет войти в мир эмоциональных переживаний. В прямой или косвенной речи через употребление особой лексики, фразеологии и особый фонетический строй этой речи формируется образ и характеристика героя произведения. Здесь находят своё отражение его социальная характеристика, уровень образования, принадлежность к определенному социуму.

Понятие «речевой портрет» исследуется как литературоведами, так и лингвистами. Например, Д.Э. Розенталь определяет речевой портрет как подбор особых для каждого действующего лица литературного произведения слов и выражений, как средство художественного изображения персонажей (Розенталь, 1976). Учёный отмечает, что в одних случаях для этой цели используются слова и синтаксические конструкции книжной речи, в других средством создания речевой характеристики служит просторечная лексика и необработанный синтаксис, а также

ненормированные лексические единицы, особая фразеология, пристрастие к которым характеризует литературный персонаж с той или иной стороны (общекультурной, социальной, профессиональной и т.п.) (там же).

Профессор Г.Г. Инфантова считает, что речевой портрет «складывается из экстралингвистических и лингвистических признаков» (Инфантова, 2008:250). В составе лингвистических признаков выделяются признаки языковые и речевые, т.е. особенности речи персонажа. В художественной прозе Р.Н. Митры нами обнаружены данные признаки, а именно употребление писателем разных пластов литературного английского языка; слова, которые он вкладывает в уста героя, а в особенности стилистические функции, которые выполняют лексические единицы при создании речевой портретной характеристики. В произведениях Р.Н. Митры речевая портретная характеристика является важной составной частью литературного образа, т.к. автор с помощью лексических единиц показывает характер персонажа, особенности мировосприятия, общий культурный уровень, особенность общения, всю эту информацию читатель может получить при внимательном чтении и осмыслении диалогов героев.

Кроме того, через особенности речевой портретной характеристики раскрывается индивидуальный авторский стиль. Как пишет В.А. Кухаренко: «Речевая система, реализующая творческое мышление автора, является его индивидуально-художественным стилем» (Кухаренко, 1969: 158). Особенности лексического состава произведений, композиционное построение и представление героев, в том числе создание речевой портретной характеристики, являются ярким показателем индивидуальности автора, ведь «каждый носитель языка обладает своей индивидуальной речевой системой, являющейся индивидуальной реализацией языка» (Кухаренко, 1969:157), т.е. здесь речь идёт об индивидуальной речевой системе, которая воплощается в конкретном художественном произведении.

Выделенные исследователями функции речевой портретной харак-

теристики (характерологическая, выделительная, сравнительная и психологическая) находят своё воплощение в художественных текстах современного американского писателя Р.Н. Митры. Отметим эти функции и проиллюстрируем их конкретными примерами из текстов Р.Н. Митры. Основными героями произведений прозаика являются доктор Блурвайз, который уже давно не ведёт медицинскую практику, не имея разрешения на данный вид деятельности на территории США, доктор Мартин – судебный психиатр и женщина-полицейский Доббелия Смит. Речь каждого из них обладает своими индивидуальными языковыми характеристиками, присущими только данному герою, с помощью которых автор создает речевую портретную характеристику персонажа, т.е. читатель узнает про героя не из портретного прозаического описания и повествования про его жизнь, а сам создает для себя образ героя из диалогов, особенностей словоупотребления, репертуара языковых средств, которые автор вкладывает в уста своего героя.

В произведениях Р.Н. Митры наиболее часто реализуется характерологическая функция речевой портретной характеристики. Например, рассмотрим речевую портретную характеристику доктора Сэнди Блурвайза, который родился и получил хорошее образование в Англии и только спустя много лет переехал в Америку, соответственно, он должен превосходно говорить на английском языке, так как это его родной язык. Действительно, на протяжении повествования читатель не встретит в его речи ни сленгизмов, ни вульгаризмов, ни искажения произношения звуков или опущения придыхательного звука, что является показателем речи образованного и высококультурного человека. Однако в следующей реплике автор делает намёк на то, что доктор не может забыть своё прошлое, свою жизнь в Англии и не полностью ассимилировался в США, что выражено посредством употребления слова *“autumn”,* которое является типичным для британского варианта языка: *“It is almost the end of Summer. With Autumn, with Fall, almost a new year begins for me”* (Mitra, 2005:10).

В другом примере доктор сначала употребляет британское слово *“postman”,* а затем поправляет себя и произносит *“mailman”* – американский вариант, а автор метко подмечает, что «британское прошлое Сэнди иногда обнажалось»: *“You must have fallen into the trap of the postman, I mean, the mailman,” Sandy's British antecedents slipped out sometimes, “walking away with his mail bag”* (Mitra, 2005:30).

Исходя из анализа речи доктора Блурвайза, он представляется читателю человеком образованным и рассудительным. Данная характеристика легко прочитывается в его репликах, которые характеризуются сложными оборотами и конструкциями, иносказательностью, иногда не понятной другим героям, например диалог, где его речь вызывает недоумение и удивление даже у доктора Мартина:

He said, in what would be considered stilted prose, «Dr. Martin, you look a little perturbed. Something happened to upset your equilibrium?»

He could easily have said what's up? (Mitra, 2005:68).

Часто в речи Блурвайза присутствуют ссылки на мифологию, историю или литературу, что указывает на его широкий кругозор и хорошее образование:

His hand traveled to the phone.

You have reached the Bacchus Club; the menu has changed, so please listen carefully <...>

Bacchus! Son of Zeus. Known also as Dionysus by the Greeks. God of wine and licentiousness. Bacchanalic feasts! (Mitra, 2005:22).

В данном примере налицо ассоциативные связи героя с именем Вакха (одно из имён бога Диониса), это происходит бессознательно только потому, что это образованный человек с богатыми ассоциативными связями.

Рассмотрим другой пример, содержащий ссылку на историю: *“That's*

quite all right," said Sandy, "I was joking. I felt like Nero for a moment. But I am no good at lyreing, I mean, lying" (Mitra, 2005:24). В данном отрывке Сэнди Блурвайз вспоминает римского императора Нерона, и мы видим присущую персонажу иносказательную манеру общения и игру слов-омофонов: *"lyreing"* (*to lyre* – "играть на лире", что являлось типичным занятием в Античности) и *"lying"* (*to lie* – "лгать").

Характерологическая функция реализуется при указании на принадлежность человека к определенной социальной группе, например, в романах встречаются термины и слова, принадлежащие научному стилю речи. Эти слова связаны с медициной и психологией, что объясняется профессиональной деятельностью одного из основных персонажей – доктора Мартина. Данный пласт лексики используется с определённой стилистической задачей: подчеркнуть профессиональную компетентность доктора, показать научную обоснованность суждений.

В репликах доктора Мартина присутствуют слова из научного обихода: *"cerebral"* («черепно-мозговой», с пометой *анатом., мед.* (Мюллер, 2005:118)); *"tourniquet"* («кровоостанавливающий жгут», помета *мед*. (там же: 823)); *"pachyderm"* («стойкая гипертрофия и гиперплазия всех слоёв кожи», помета *мед*. (там же: 558)); *"placebo effect"* («плацебо эффект», помета *мед*. (там же: 590)); *"biceps"* («двуглавая мышца», помета *мед*. (там же: 67)) и др.: *I had damage to half the muscle fibers of my biceps and triceps and perhaps one of the others that my near forgotten knowledge of anatomy would not bring to mind* (Mitra, 2005:278). *You need to build up your red blood corpuscles* (Mitra, 2005:269). В приведённых отрывках мы видим как герой – доктор Мартин – оперирует медицинской терминологией, но не совсем уверенно, т.к. он является узким специалистом – психиатром: *«my near forgotten knowledge of anatomy would not bring to mind»*. Из биографии писателя Р.Н. Митры известно, что он является психиатром с большим опытом работы и «отпечаток профессии» явно присутствует в его книгах. Во-первых, это главное действующее лицо – доктор Мартин, который

играет роль нарратора, именно его глазами читатель видит происходящее. Во-вторых, это сфера деятельности доктора Мартина, который является психиатром. В-третьих, жанр произведений Р.Н. Митры, который описывается как психологический детектив (Mitra, 2002, 2005).

Речь доктора Мартина сходна с речью Блурвайза, характеризуется нормативностью, отсутствием ненормированных лексических единиц, большим количеством ссылок на мифологию, историю и литературу, что также свидетельствует о высоком уровне его образования:

Even I frowned. What was Sandy trying to do? Find a modern day Henry the Eight? (Mitra, 2007:121).

I raised my glass. «Here is to wishing for a Bluebeard» (там же: 143). В примерах употребляется исторический персонаж Генрих VIII, известный своими реформами, тем, что казнил своих нескольких жён и жестко преследовал инакомыслящих, и литературный персонаж из французской сказки «Синяя Борода», муж, убивавший своих жён. Данные персонажи употребляются не случайно, т.к. в романе расследуется смерть жены посла, и раскрывается факт, что его предыдущая жена также погибла при странных обстоятельствах.

Одним из элементов речевого портрета является наличие в репликах героев графона, т.е. написание слова согласно фонетическому принципу. Графон, как отмечает В.А. Кухаренко, «имеет место в речи необразованных или малообразованных героев, становясь косвенным свидетельством их культурного уровня» (Кухаренко, 1988:154). Рассмотрим следующий пример: *“Could'ave dropped me down with a feather, Doc. Twill was muscular and fast. Me was on me backside on the road, as 'e ran h'away”* (Mitra, 2005: 186). Здесь формы could'ave, *'e* ran, *h'away,* ya'll, must'a ярко иллюстрируют фонетические отклонения от литературной нормы, а употребление местоимения в объектном падеже (Me) вместо соответствующей формы именительного падежа (I) показывают отклонения от грамматической нормы литературного языка.

Таким образом, отметим, что графон, являющийся одним из стилистических приемов на орфографическом уровне, преследует цель передачи намеренного искажения произносительной нормы и графического оформления нарушения данной нормы. Прагматической целью данного приёма является индикация социального положения говорящего, его происхождение, общий культурный уровень и образование.

Более того, графон служит для маркирования речи иммигрантов, людей, которые не овладели в достаточной степени английским нормативным литературным языком, либо для того, чтобы показать, что употребляется диалект или социолект, либо для индикации общего культурного уровня персонажа. Известно, что чем выше уровень образования, тем более правильной является речь человека.

(1) «E'll be 'ere, soon's 'e can,» she said (Mitra, 2004:14) *(предполагается: He will be here (as) soon as he can…)*;

(2) «Can't put ya through,» a brassy voice said (Mitra, 2004:38) *(предполагается: you)*;

(3) «Doan care if ye're the Harchbishop Cantreby 'imself.» (Mitra, 2004: 39) *(предполагается: Don't care if you are Archbishop of Canterbury himself)*;

(4) «No, ye won't. Te doors be closed by exactly at six fifty–nine.» (Mitra, 2004:39) *(предполагается: No, you won't. The doors will be closed <…>)*;

(5) «I cook you ze food that would caress your stomachs and refreshen up your lives.» (Mitra, 2004:287) *(предполагается: <…> the food <…>)*;

(6) «Ze affairs de couer,» he began... (Mitra, 2004:288) *(предполагается: The <…>)*.

В примере 1 наблюдается отсутствие придыхательного звука; примеры 2 и 3 ненормированное произношение гласных звуков в местоимении и вспомогательном глаголе; примеры 4, 5 и 6 иллюстрируют неспособность выговаривать межзубный звук английского языка: артикль “the” передается графически как «ze», «te», показывая нарушение произношения.

Таким образом, можно отметить, что графон является одним из стилистических приемов фонологического уровня, преследующих целью индикацию намеренного искажения произносительной нормы и графического оформления нарушения данной нормы.

Одной из наиболее ярких функций речевого характерологического портрета является выделительная, которая заключается в создании запоминающегося образа персонажа. Выделительная функция речевой портретной характеристики ярко просматривается при создании речевой портретной характеристики Доббелии Смит, женщины-полицейского, которая, в отличие от Блурвайза и доктора Мартина, говорит очень эмоционально и представляется шумной и грубой женщиной. Её реплики эмоциональны, в них присутствуют сленгизмы, разговорные выражения, вульгаризмы.

"Carlos," suddenly Dob said <u>*with conviction*</u> *<...> She has taken up with that* <u>*horny toad of a bastard*</u> (Mitra, 2007:88).

Dob said, "Carlos, don't give me that <u>*rat's excrement*</u>*, you know* <u>*goddamned well*</u> *who I mean?"* (Mitra, 2005:92).

"Yes," she <u>*barked*</u> *into it* (Mitra, 2004:133).

В приведенных репликах писатель передает манеру общения героини фразами *"said with conviction"* – "сказала с осуждением", *"barked"* – "рявкнула", т.е. автор усиливает её отрицательную характеристику. В речи Доб присутствуют резкие выражения, которые выделяют её на фоне интеллигентных доктора Мартина и доктора Блурвайза, например, *"that horny toad of a bastard"* – "сексуально озабоченная скотина", *"don't give me that rat's excrement"* – "не моли чушь", *"you know goddamned well"* – "ты хорошо знаешь, чёрт побери".

Сравнительная функция речевой портретной характеристики призвана показать различие между персонажами, проявляющееся в употреблении лексических средств, особенностей произношения и построения диалогов. Несомненно, читатель отметит, что герои, работающие в

управлении полиции в качестве начальников отделов, или доктора, получившие высшее образование и считающиеся элитой общества, будут прибегать к одним языковым средствам для выражения своих мыслей, нежели чем, например, сельский полицейский или священник.

Сравним речь деревенского священника, полицейского, с одной стороны, и людей, живущих в мегаполисе Нью-Йорк, с другой стороны: *“E'ad to mean the doc, why helse would'e be looking that way every Sunday. Tell me that”* (речь сельского священника) (Mitra, 2005:13) (*предполагается: “He had to mean the doctor, why else he would be looking that way every Sunday. Tell me that)*. В речи деревенского священника явно видны нарушения общепринятой фонетической литературной нормы, которая зафиксирована графически посредством апострофа, маркирующего опущение придыхательного звука в местоимении ('e), во вспомогательном глаголе had (‘ad) и т.п. В другом примере (речь констебля): *«Could'ave dropped me down with a feather, Doc. Twill was muscular and fast. Me was on me backside on the road, as 'e ran h'away»* (Mitra, 2005:186). Формы *could'ave, 'e ran, h'away* ярко иллюстрируют фонетические отклонения от литературной нормы, а употребление местоимения в объектном падеже (Me) вместо соответствующей формы именительного падежа (I) показывает отклонения от грамматической нормы литературного языка. Сравним приведённые отрывки с примером речи жителей мегаполиса Нью–Йорк, например, доктора Мартина и доктора Блурвайза, которые разговаривают преимущественно на литературном языке:

“I was puzzling over the fact how the agent knew Amorpho.”

“Agents know drug dealers, Sandy” (Mitra, 2005:70).

В приведённом примере мы видим грамматически корректную речь на высоком литературном уровне, хорошо оформленную речь образованного человека, не имеющую признаков обиходно-разговорного стиля.

Эмоциональность речи персонажа также играет важную роль в раскрытии его личности, в данном случае реализуется психологическая

функция речевой портретной характеристики. Чаще всего речь персонажа носит ситуативный характер, иными словами, в ней находят отражение переживаемые им эмоции и то психологическое состояние, в котором он пребывает, что позволяет говорить не о его речевой характеристике в целом, а скорее о характеристике конкретного речевого момента.

Рассмотрим предложение: *“Oh, that's what was bothering our esteemed Zeus,” said Dob, smacking her lips* (Mitra, 2005:117). Герой использует имя верховного бога греческой мифологии – «достопочтенного Зевса», в чём проявляется ирония говорящего, а автор добавляет “причмокивая губами”, чтобы усилить отрицательную характеристику, показать, что Доб говорит с явной насмешкой, употребляя имя верховного бога и при этом произнося это небрежно, иронично.

Часто писателю необходимо создать яркий образ героя в конкретной ситуации, для чего он прибегает к ситуативному искажению произношения. Ситуативное искажение произношения, которое может служить показателем эмоций, переполняющих говорящего, из-за которых герой произносит звуки подобным образом: *“Can you tell me something?” He almost felt the terror in her voice. She said it like simtheng* (Mitra, 2005: 183). В данном предложении героиня произносит слово “something” как “simtheng”, качественно изменяя гласные в слове, что передано графически, причем в прямой речи графический облик слова не изменен, автор сообщает об этом дополнительно, чтобы заставить читателя ещё раз вернуться к диалогу героев и переосмыслить его. Данное употребление может быть объяснено её взволнованным состоянием и страхом, а не намеренным нарушением литературной нормы.

Исходя из всего вышеизложенного, можно сделать вывод, что речевая портретная характеристика является неотъемлемой частью литературного образа персонажа. Автор настолько искусно использует лексические языковые средства, что с их помощью даёт отчётливую речевую портретную характеристику своих героев через их речь, показывая уровень

их образования, социальное положение, происхождение или отдельные черты их характеров. Таким образом, средством создания речевой портретной характеристики являются лексические единицы различных языковых регистров, употребление героем имён собственных из истории, мифологии и литературы.

Читатель может представить образ основных героев исходя из их реплик, а не прозаического описания, в чем и состоит особенность творчества Р.Н. Митры – не давать явную характеристику и описание героев, а дать возможность читателю получить информацию о герое из диалогов.

Заканчивая наш анализ различных форм изображения героя у Р.Н. Митры, мы можем сделать выводы, что в особенностях представления своего героя через его речь проявляется мастерство писателя. Подобный анализ позволяет нам проникнуть в ткань произведения, дополнить те характеристики, которые не прозвучали в авторской характеристике текста. Исследование особенностей создания речевой портретной характеристики персонажей в других литературных произведениях современного американского прозаика Р.Н. Митры могло бы способствовать полному описанию подобного приёма в его творчестве.

§ 4. Композиционные особенности художественной прозы Р.Н. Митры

Рассмотрим композиционные особенности художественной прозы американского писателя рубежа XX-XXI вв. Р.Н. Митры. Напомним, что материалом для композиционного анализа послужили 4 произведения писателя: «Очень банальная страсть» (“A Very Insipid Passion”), «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”), «Дождь из теней» (“A Rain Full of Ghosts”), «Если бы не смерть...» (“If there wasn't death”), объединённые в серию «Таинственное убийство на Манхэттене». Кроме того, в качестве

иллюстрационного материала в настоящем исследовании приводятся фрагменты текстов 2 других произведений писателя *("As in the falling of an eyelid", "At the Davies")*, которые не входят в данную серию. Данный фактический материал позволяет выявить общие композиционные черты, характерные для творчества Р.Н. Митры, иными словами, выделить особенности индивидуального стиля прозаика. В некоторых случаях для иллюстрации теоретических положений мы намеренно прибегаем к примерам, взятым из художественной прозы других американских писателей современников Р.Н. Митры, что позволяет сделать вывод о наличии общих черт композиционного построения, характерных для художественной прозы современных писателю США.

Рассматриваемые романы образуют серию «Таинственное убийство на Манхэттене», что свидетельствует о наличии некой общей сюжетной линии, связывающей произведения. Анализируя романы серии, представляется возможным исследовать композиционное построение каждой из вышеупомянутых книг Р.Н. Митры, сюжет которых построен на описании расследования загадочного преступления, проводимого одними и теми же героями. Кроме того, можно утверждать, что объединение автором книг в серию «Таинственное убийство на Манхэттене», предполагает наличие некой общности как в композиционном построении, так и в присутствии сюжетных перекличек, либо общности сюжетной линии повествования. Мы предполагаем, что книги, объединённые в серию, должны иметь некие общие композиционные черты, которые объединяют их в серию. Одной из таких общих черт является то, что в каждой из книг, кроме основной сюжетной линии произведения (расследование преступления), реализуется ещё один сюжет, общий для всей серии. Назовём это общей сюжетной линией (повествование о жизни героев до описываемого в книге события, внутри- и межтекстовые ссылки на события, представленные в данной и других книгах серии). Отметим, что данный план повествования имеет ретроспективный, непоследовательный

характер. Особенностью рассматриваемой сюжетной линии является то, что она не имеет начальной и конечной точки, является фрагментарной, проходя через сюжет каждой из книг серии. Иными словами, основную сюжетную линию составляют биографические данные и описание событий, которые происходили в прошлом, и данные части повествования отправляют читателя на 20 лет назад. Данные фрагменты встречаются не в одной конкретной книге, а дозировано преподносятся читателю во всех романах серии, т.е. если описание расследования реализуется в объеме одной конкретной книги, повествование о жизни героев переходит из одной книги серии в другую и не заканчивается с выходом четвертой книги. Таким образом, можно сделать вывод о наличии 2 планов повествования в рассматриваемых произведениях Р.Н. Митры:

1) последовательный план повествования (повествование о событиях, происходящих в настоящем времени);

2) ретроспективный непоследовательный план (повествование о жизни основных героев в различные временные промежутки в прошлом).

В одном из планов повествования реализуется общая сюжетная линия, т.е. лейтмотив, связывающий 4 произведения в один цикл под названием «Таинственное убийство на Манхэттене» («Manhattan Murder Mystery»), которое впервые появляется только в третьей книге «Дождь из теней», т.о., лейтмотив выступает как конструктивный приём построения серии. В данной книге также автор вносит ясность в их следование:

1. «Очень банальная страсть» (“A Very Insipid Passion”).

2. «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”).

3. «Дождь из теней» (“A Rain Full of Ghosts”).

Вскоре появился детективный роман «Если бы не смерть...» (“If there wasn't death”), который стал четвёртой книгой серии.

Лейтмотивом в данном случае является ретроспективная сюжетная линия, проходящая через повествование, которая охватывает прошлое двух основных героев: Сэнди Блурвайза и доктора Мартина (отметим, что

фамилия доктора, в отличие от фамилий остальных персонажей, остаётся неизвестна читателю на протяжении всего повествования), людей, которые в прошлом не были связаны дружбой, живя в разных странах: Сэнди – в Великобритании, а Мартин – в США. Однако у них есть нечто общее: оба врачи, одиноки, любят читать старые детективы Агаты Кристи и других авторов той эпохи. Повествование о прошлом Сэнди начинается в книге «Очень банальная страсть» (“A Very Insipid Passion”). Отметим, что особенностью композиционного построения рассматриваемой книги является наличие в тексте 2 необязательных элементов, имеющих тесную смысловую связь с сюжетом, а именно:

1) слов-пояснений перед эпиграфом;
2) эпиграфа.

Рассмотрим отрывок из романа, где первая глава предваряется словами, помещёнными перед эпиграфом:

SANDY BLOORWOISE SEEKS DR. MARTIN’S HELP WHEN WITH THE DEATH OF AGATHA CHRISTIE HE FINDS NO MEANING IN LIFE! (Mitra, 2002).

Далее следует эпиграф к роману:

Love a woman? You’re an ass!

‘Tis a most insipid passion.

John Wilmot (Mitra, 2002:7).

Наличие данных двух необязательных элементов, предваряющих повествование позволяет, до прочтения текста, прогнозировать присутствие двух планов повествования:

а) повествование о Сэнди и его лечении доктором Мартином;

б) повествование о страсти к некой женщине.

Из книги читатель узнаёт, что доктор Мартин работает психиатром в отделении полиции и ведёт свою частную психиатрическую практику. Внезапно в квартире Мартина раздается звонок, его вызывают на работу из-за того, что поступает пациент с суицидальными наклонностями. Этим

пациентом оказывается Сэнди Блурвайз. При данных обстоятельствах происходит знакомство двух основных персонажей. Проводя диагностику, а затем лечение, доктор Мартин пытается докопаться до причины появления череды глубоких депрессий, которыми страдает Сэнди. Таким образом, в художественный текст, действие в котором подразумевает описание событий в настоящее время (диагностика и лечение), включаются ретроспективные фрагменты воспоминаний Сэнди, т.о., мы можем говорить о присутствии, наряду с планом повествования настоящего времени, ретроспективного плана развития сюжета. Ретроспективный план повествования содержит сведения о жизни Сэнди в 1970 г., когда он работал врачом общей практики в одной из деревень Великобритании, где происходит таинственное убийство, а тень подозрений падает на него. Не выдержав давления общественности, Сэнди покидает эту местность. Кроме того, упоминается его близкий друг Сет, которого Сэнди считал почти братом. Они дружили с детства, учились вместе в школе, а потом их судьбы разошлось на некоторое время. Эта информация является первым ретроспективным фрагментом, объединяющим книги в серию на уровне сюжета.

По окончанию курса терапии Мартин и Сэнди становятся близкими друзьями, доктор Мартин представляет нового друга своим коллегам полицейским Хейли Уилларду и Доббелии Смит. Однажды Сэнди снова впадает в депрессивное состояние и просит у Мартина, чтобы ему позволили принять участие в расследовании загадочного преступления (убийство молодого человека по имени Антон Элва). Далее первая книга серии повествует об участии Сэнди в расследовании преступления, однако время от времени в повествовании встречаются небольшие ретроспективные фрагменты (его воспоминания).

Вторая книга «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”) начинается с повествования от лица доктора Мартина, который выступает в роли нарратора в рассматриваемых романах. Повествование в данной книге

начинается с ретроспективного отрывка и ссылки на события, описанные в книге «Очень банальная страсть», что связывает обе книги в единый цикл: пересказывается история знакомства Мартина с Сэнди и его участие в раскрытии преступления, (что является своеобразной межтекстовой ретроспективной ссылкой, подчёркивающей общность двух книг). Опираясь на контекст, читатель понимает, что между событиями, описанными в книге «Очень банальная страсть» и событиями, описываемыми в книге «Грехопадение», прошёл некий промежуток времени, и у Сэнди снова началась депрессия. Приведём отрывок из книги: *“There were many cases Halley Willard participated in following Alva killing. None of them needed the benefit of the twisted logical mind of Dr. Bloorwoise. I knew he was eager to participate in more cases. What I had not realized was that the first case was like the initial transfusion of blood into a potentially bleeding, anemic mind. He needed continued sustenance. He needed to act and feel like one wanted. He had to utilize his skills of a detective to relieve his frustration in not having old-fashioned detective stories published anymore.<…> He could not just live on reading an re-rereading old mysteries* (Mitra, 2005:6).

Анализируя отрывок, мы видим, что прошло время и Сэнди снова в депрессивном состоянии, много всего произошло, однако все расследования преступлений проводились без его участия. Одинокий стареющий человек снова впал в депрессию, чувствуя себя никому не нужным. Данное умозаключение опирается на тот факт, что ни в одном из романов нет упоминания о том, что у Сэнди была семья или родственники в США, т.е. он был совершенно один, представляя собой социально изолированный тип, ведущий замкнутый образ жизни, круг его общения составляют только доктор Мартин и, иногда, некоторые из друзей Мартина. Кроме того, нет никакого упоминания о том, что он работает. В одном из романов серии упоминается, что Сэнди по профессии врач. Однако он не подверг свой британский диплом процедуре нострификации, из-за чего у него

отсутствует лицензия на ведение медицинской деятельности на территории США. Исходя из описанного в приведенном выше отрывке состояния героя, можно предположить, что намечается расследование некого запутанного преступления, в котором он примет участие.

В предыдущей книге имело место ретроспективное повествование о жизни Сэнди в деревне «Лэссингтон» в Великобритании, также сообщалось, что он её покинул, но точные причины, из-за чего это произошло, не были указаны. Доктор Мартин снова возвращается к этой теме, пытаясь выяснить у Сэнди, что в действительности произошло тогда в 1970 году. На фоне расследования убийства, произошедшего на Манхэттене (план повествования настоящего времени), возникают отрывки воспоминаний героя (ретроспективный план). Рассмотрим отрывки, в которых представлен ретроспективный план: *Such were some of his reminiscences. Full of nostalgia, full of a sense of having missed something special. His heart was in that little village. He described that thatched roofs of the houses, <…>* (Mitra, 2005:12).

Ещё одно из воспоминаний Сэнди, которое переносит читателя из одного временного плана повествования в другой: *It was the village of Lassington. The Edwardian houses with smart shutters and little gables* (Mitra, 2005:98).

Отметим, что повествование в воспоминаниях Сэнди ведётся не от первого лица, а читатель будто бы сам является свидетелем тех событий, переносясь в прошлое, которое представляется как план настоящего времени, о чём свидетельствует также лексико-грамматический уровень репрезентации, например, употребление грамматической формы настоящего времени в повествовании, предполагающем действие в далёком прошлом:

“You were talking last time of Vicar Widdrburn,” I said, not wishing to go to bed. “What happened?”

“That man had something against me. It took me some time to realize

that. Perhaps it had to do with his daughter."

Sandy launched into his narrative, aided by the expensive single malt whiskey, quite naturally.

*

"Is she all right, Dr. Bloorwoise?" the anxious voice of Vicar Widdrburn said, "Is there something major wrong with her?"

Dr. Bloorwoise finished examining the girl. <...> (Mitra, 2005:178–179).

Отметим особенность отражения пространственно-временного аспекта в прозе Р.Н. Митры, так, в данном отрывке, читатель видит не пересказ диалогов от первого или третьего лица, а они будто бы разворачиваются в реальном времени, здесь и сейчас, а читатель является немым свидетелем событий, наблюдая за происходящим собственными глазами.

Кроме того, в данной книге впервые ретроспективный план представляет собой воспоминания доктора Мартина, который повествует о своих студенческих годах, когда, напав на след продавцов наркотиков, он сталкивается с Серини, девушкой, в которую он был влюблён в юности. Рассмотрим смену планов повествования в романе:

I just could not look her in the eyes.

Why was my mind performing such whirling gymnastics?

It was getting out of control. <...>

Mrs. Stevens finally realized that I was in a state of shock. <...>

I said belatedly, "I hope we are not intruding, Mrs. Stevens."

She said? "As if you can intrude, Martin."

Martin.

As she said it, I realized it was not for the first time.

It sounded so much like a forgotten melody.

Again, the room in front of me darkened. Physical nausea cramped my inside. My eyes ached. My mind was on fire. It was not that this was just the

apartment of the drug czar, it was the apartment of Rinny. Serenee. Mrs. Zach Stevens.

I could vaguely hear Teddy saying something. I could imagine her looking at me to further that conversation. I was not there.

*

I was in Boston, Massachusetts. A Pre-Medical student at MIT and meeting Rinny on the bank of the Charles River (Mitra, 2005:110-111).

Смена планов повествования с настоящего времени на ретроспективный план происходит вербально, а граница между планами повествований маркирована символом «астерикс»: «….*Я был не там.*

*

Я был в Бостоне,…»

В конце рассматриваемой книги Р.Н. Митра пишет: *The Autumn wind whipped across my face. The evenings were turning chilly. <…>*

The wind picked up speed and howled. And carried with it some of the early leaves that fell from the trees and swirled them around in the street comers, homeless (Mitra, 2005:335).

Высказывание возвращает внимательного читателя в начало книги, где Сэнди говорит: *"It is almost the end of Summer. With Autumn, with Fall, almost a new year begins for me"* (Mitra, 2005:10). Упоминание концепта «осень» может косвенно свидетельствовать о намерении автора продолжить серию книг, написав детективный роман о новом расследовании, т.к. под словом «осень» в данном контексте подразумевается «начало нового периода».

Данное предположение оказалось верным, и вскоре появляется следующая книга серии: «Дождь из теней» ("A Rain Full of Ghosts"), в которой ретроспективная сюжетная линия также получила дальнейшее развитие. Повествование начинается с сообщения о том, что Сэнди практически избавился от своих воспоминаний и суицидальных мыслей, однако некоторые образы еще «вспыхивают» в его памяти: *Flashing images.*

Imagined conversations. <…> In his mind, Alexander Bloorwoise took it out of the drawer and tossed it outside the window. It could join the memory of Annabel (Mitra, 2004:15).

Более того, подобные фрагменты встречаются на протяжении всего повествования в данной книге, указывая на то, что Сэнди почти выздоровел, его воспоминания и приступы депрессивного настроения носят единичный характер:

These were some of the painful memories that came to mind as he could not sleep. Now recounting them to Dr. Martin in the light of day, or rather in the light of bright fluorescent bulbs, the pain felt muted (Mitra, 2004:40).

Анализ книги «Если бы не смерть...» (“If there wasn't death”) также свидетельствует о присутствии ретроспективного плана повествования, который, в данном случае, представляет собой воспоминания Мартина о его детстве. Они отличаются от воспоминаний Сэнди планом рассказчика. В воспоминаниях Сэнди – читатель представляется безмолвным свидетелем происходящего, на протяжении больших по объёму отрывков повествования, как бы переносясь вместе с героем в ту эпоху, что показывает нам, тёплое отношение Сэнди к той жизни, даже тем местам, которые наполнены неприятными воспоминаниями (смерть друга, предательство, осуждение жителями деревни и т.п.). Воспоминания доктора Мартина, напротив, представлены обрывочными и субъективно окрашенными сведениями, читатель не переносится с ним в то время, представление воспоминаний похоже на интервью, очевидно то, что Мартину не очень приятно вспоминать прошлое, Сэнди его подбадривает и задаёт вопросы, инициируя продолжение повествования: *“Well,” I said, “perhaps I shall reward our friendship of years with glimpses of some of the mountains I had to climb as a child, whose father left his mother in the midst of a communist take over.”*

“Eastern Europe?”

“A small village in what is now called Albania.”

“Go on.”

“My mother’s aunt, living in Kansas <…> (Mitra, 2007:71–72).

Таким образом, только после того, как читатель прочитает все четыре книги серии, имеется возможность, собрав воедино отдельные ретроспективные фрагменты повествования, узнать о жизни Мартина и Сэнди до того, как они начали заниматься расследованием запутанных преступлений. Данная информация помогает лучше понять характер героя, мотивированность его поступков в той или иной ситуации.

Перейдём к следующему этапу анализа композиции, который предполагает краткое рассмотрение сюжетной линии каждой из книг серии.

Одной из композиционных особенностей художественной прозы Р.Н. Митры является также то, что кроме общей сюжетной линии, связывающей все рассматриваемые романы в серию, каждая из книг обладает своим собственным сюжетом и героями, наряду с основными действующими лицами: Сэнди, доктор Мартин, Хэйли Уиллард и Доббелия Смит, которые присутствуют в каждой из книг, писатель вводит и иных второстепенных героев, некоторые из них присутствуют только в одной книге, а другие предстают перед читателями в последующих романах Р.Н. Митры. В данном случае доминирует последовательный многолинейный тип развития сюжета.

Рассмотрим композиционные особенности романа «Очень банальная страсть» (“A Very Insipid Passion”), которые являются также характерными для других книг прозаика. Как уже упоминалось выше, все книги серии отличает наличие большого количества действующих лиц, что предполагает развёртывание нескольких сюжетных линий. Данное явление наблюдается в рассматриваемых романах, соответственно, наличие нескольких сюжетных линий подразумевает, что действия одновременно разворачиваются в нескольких плоскостях. Данный тип построения называется многолинейным, т.е. «представлен в виде сложной сети переплетающихся

линий» (Элсанек, 2001:25). Наряду с основной сюжетной линией романа: поиск преступника (последовательный план настоящего времени), разворачиваются второстепенные сюжетные линии:

1) рассказ Сэнди о своей жизни в Великобритании, который проходит единой сюжетной линией через все книги серии (ретроспективный план);

2) воспоминания доктора Мартина (ретроспективный план);

3) жизнь миллионера Дабнора и его возлюбленной, которая посещает сеансы терапии у доктора Мартина, делясь с ним своими размышлениями (план настоящего времени);

4) наряду с этим присутствуют описания встреч друзей доктора, когда они готовят экзотические блюда или сцены в ресторане, когда друзья обсуждают проводимые расследования (план настоящего времени). Однако все эти отдельные истории романа связаны воедино и вместе представляют законченное произведение.

Рассмотрим композиционную структуру текста романа «Очень банальная страсть» (“A Very Insipid Passion”). Отметим, что в романе прослеживаются сходные с другими романами черты построения сюжета и развёртывания сюжетной линии, что является одной из характерных особенностей авторского стиля, однако роман имеет свои, присущие только ему черты. Книга состоит из анти-пролога («Ante-Prologue» – «Анти-пролог»), пролога («Something like a prologue» – «Что-то вроде пролога»), 7 частей, внутри которых выделяются главы (от 3 до 5) и эпилога, озаглавленного «Возможно не эпилог» («Perhaps not an epilogue»), что содержит в себе потенциальную возможность продолжения повествования в другой книге.

Подобные особенности композиционной структуры художественного текста позволяют сделать вывод о структуре текста как о характерной черте индивидуального стиля писателя. Так, сходное композиционное построение наблюдается и у книги «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”). Сюжет романа построен на повествовании о поиске несовершеннолетней

девочки, предположительно употребляющей наркотики, которую доктор Мартин случайно встретил в Центральном парке Нью-Йорка (часть 1) и распутывании дела о том, кто является лидером банды торговцев наркотиками (часть 2), и параллельно с этим автор успешно реализует ретроспективную сюжетную линию серии – прошлое героев:

1) рассказ Сэнди о своей жизни в Великобритании (анти-пролог, главы 10, 13);

2) воспоминания доктора Мартина о своей университетской любви и его размышления (глава 11);

3) жизнь Миранды, которая посещает сеансы психотерапии (глава 2, 4, 8, 9).

При рассмотрении структуры текста романа представляется возможным выделить в тексте следующие структурные части: «Посвящение» (Dedication), «Анти-пролог» (Ante-Prologue), «Пролог» (Prologue), «Часть 1» (включающая главы с 1 по 14), «Часть 2» (включающая главы с 15 по 37) и «Эпилог» (Epilogue).

Роман «Дождь из теней» (“A Rain Full of Ghosts”) имеет довольно интересное построение сюжета, т.к. читатель обнаруживает не только привычное последовательное описание расследования преступления и ретроспективное повествование о прошлом одного из героев. В данной книге автор моделирует художественное пространство и время, представляя, наряду с ретроспективным планом повествования два основных плана настоящего времени, локализованных городе Нью-Йорке и одном из городов Индии. По сюжету книги Сэнди, Мартин и Хэйли расследует дело о таинственной находке, которую обнаружили при сносе старого особняка. Как оказалось, там жила семья человека, который в настоящее время является послом США в Индии. В это время в Индии проводит свой отпуск Доббелия, которой поручено поговорить с послом и выяснить, что он может пояснить по поводу найденного скелета в заброшенном доме, некогда принадлежащем его семье. Однако в данное

время у посла умерла жена при странном стечении обстоятельств, и Доббелия узнаёт, что его предыдущая жена так же умерла при загадочных обстоятельствах. Таким образом, одно расследование проводится в Индии, а другое в США. В последней части книги друзья встречаются в Нью–Йорке, чтобы обсудить результаты проведённой работы. Иными словами, перед читателем развивается 2 повествования в одном времени, но происходящие на разных континентах, т.е. разворачивающихся в разном пространстве.

Рассмотрим структуру текста этого романа, который имеет отличительные черты в сравнении с двумя рассмотренными выше произведениями. Книга подразделяется на «Часть 1», не имеющую заглавия (состоит из 10 глав, названия отсутствуют), «Часть 2», озаглавленную «Индия» (состоит из 17 глав, которые имеют заголовки, темпорально маркированные, указывающие на временной континуум: «Много лет назад» (Years Ago), 1 «Два года назад» (1 Two Years ago), 2 «Наше время» (2 Now), 3 «Недавно» (3 Recent), 4 «Вечер среды» (4 Wednesday Evening), 5 «Утро четверга» (5 Thursday Morning) и т.д. Часть 3 «Нью-Йорк» (состоит из 13 глав, без названий). Как видно из приведённого материала, повествование в «Часть 2» разворачивается от некой исходной точки в прошлом «Много лет назад» (Years Ago), от которой сюжет развивается последовательно до настоящего момента времени, что представляет собой линейный тип повествования. Как видно из примеров, в данном произведении автор прибегает к введению в повествование маркеров репрезентации художественного времени.

Четвёртым романом серии «Таинственное убийство на Манхэттене» является книга «Если бы не смерть...» (“If there wasn't death”), начинающаяся с ретроспективного фрагмента, задачей которого является напоминание читателю одной из второстепенных сюжетных линий романа «Грехопадение», а именно историю Терезы Рэнкин, кадета, воспитанницы Доббелии. По сюжету второй книги серии Тереза влюбилась в торговца

наркотиками и была его пособницей, за что угодила в тюрьму, в третьей книге о её судьбе ничего не сообщалось. Только в четвёртом романе серии читатель узнает о том, что наступает последний день её тюремного заключения, затем повествуется о её жизни на свободе. Сюжет данного произведения, так же как и остальных книг серии «Таинственное убийство на Манхеттене», основывается на описании раскрытия таинственного преступления, совершенного в городе Нью-Йорке.

Что касается структурной организации текста романа, следует отметить, что он имеет более простую структурную организацию текста, в отличие от остальных книг серии, а именно: «Примечание» (A Note) и главы с 1 по 17.

Анализируя композиционное построение художественной прозы Р.Н. Митры на материале серии «Таинственное убийство на Манхеттене», отметим, что:

1) одним из связующих элементов серии выступает наличие ретроспективной сюжетной линии;

2) композиционное построение каждого романа серии имеет сходные черты, а именно – присутствие ретроспективного плана и плана повествования настоящего времени;

3) наличие двух планов повествования свидетельствует об особенностях репрезентации пространственно-временного аспекта в творчестве Р.Н. Митры.

Опираясь на фактический материал исследования, мы полагаем, что особенности композиционного построения серии книг, репрезентации времени, системы персонажей свидетельствует о наличии некоторых черт индивидуального стиля прозаика Р.Н. Митры. Для доказательства нашего предположения обратимся к другим произведениям писателя. Так, для анализа композиционной структуры текста, кроме книг серии «Таинственное убийство на Манхеттене», были взяты фрагменты других произведений Р.Н. Митры, а именно: “At the Davies” и “As in the falling of

an eyelid”. При анализе романа “At the Davies” обнаруживаются сходные черты с романами серии «Таинственное убийство на Манхэттене», а именно:

1) основным героем является доктор Мартин, как и в других рассмотренных книгах Р.Н. Митры, врач-психиатр, повествование ведётся от лица героя. Рассмотрим отрывок:

I shook my head.

“A little knowledge spells out danger, Dr. Martin, doesn’t it? You have to know that I’m right?”

“You cannot seriously mean what you just said, Dr. Meta? (Mitra At the Davies, URL).

2) местом действия является психиатрическая больница г. Нью-Йорка.

3) в романе, как и в других книгах Р.Н. Митры, реализуется несколько планов повествования:

1. Последовательный план повествования:

а) работа доктора и его личная жизнь;

б) жизнь пациентов, работников больницы, местных полицейских.

2. Ретроспективное повествование о юношеской любви доктора Мартина.

При исследовании всего произведения, возможно, будет выявлено больше сходных черт как в композиционном построении, так и в использовании лексики, различных стилистических приёмов, что будет служить доказательством общности данного произведения с книгами серии «Таинственное убийство на Манхэттене».

Подводя итог, отметим, что характерными чертами композиционного построения художественной прозы у Р.Н. Митры являются:

а) наличие нескольких последовательно развёртываемых планов повествования наряду с ретроспективными планами, что свидетельствует о многосюжетности повествования и наличии большого числа действующих

лиц;

б) ретроспективный план представлен небольшими фрагментами, которые периодически включаются в повествование, прерывая линеарность плана настоящего времени. Данные ретроспективные фрагменты обеспечивают связность повествования серии «Таинственное убийство на Манхэттене»;

в) сюжет каждой из книг строится по одной и той же модели: «преступление – распутывание преступления».

Однако среди романов, написанных Р.Н. Митрой, существует один, который имеет иное композиционное построение. Это роман “As in the falling of an eyelid”. Обозначим отличительные черты данного произведения от серии «Таинственное убийство на Манхэттене» и романа «В Дэвисе» («At the Davies»):

1) местом действия является не Манхэттен, как в других книгах, а Индия. Там нет уже знакомых читателю героев: доктора Мартина, Сэнди, Хейли и Доббелии. Вначале произведения писатель никак не называет своего главного героя, он просто пишет: *<…> our Hero faces the questions with no answers”* (Mitra As in the falling, URL);

2) также отметим, что книга не посвящена расследованию загадочного преступления, т.е. она не является произведением детективного жанра, а носит социально-философский характер, она скорее направлена на решение некой философской проблемы: *«It is the long existing duet of faith and reality. Man is condemned to live a life which has been called an incurable disease. Who regulates it … one’s own work or mysterious Fate…? Set in India, where some say Civilization dawned with the birth of the RgVeda, the first ancient scripture, where politics is intertwined with corruption and fatalism, our Hero faces the questions with no answers. Not what but why is life?»* (Mitra As in the falling, URL).

Данный пример иллюстрирует то, что Р.Н. Митра является многогранным писателем, и в его творчестве присутствуют различные

типы композиционного построения.

Перейдём к рассмотрению особенностей представления времени и пространства в художественной прозе Р.Н. Митры. При анализе композиционной структуры интерес для исследователей представляет также пространственно-временное построение произведения, а именно – реализация стилистического потенциала категорий «художественное время» и «пространство». Данными терминами чаще оперируют в рамках литературоведения. Однако и для стилистики важным представляется выявление особенностей отображения времени в художественном произведении, т.е. получение ответов на вопросы:

1) в каком временном континууме происходит описываемое автором действие;

2) как автор маркирует временной промежуток совершения действия в произведении, т.е. каким образом читатель может понять, сколько времени прошло между действиями, описанными в главе 1 и действиями, происходящими в главе 2, или какой временной промежуток занимает действие, описанное в главе 1, в каких временных рамках разворачивается сюжет произведения (час, день, месяц, год, 10 лет) и т.п.

Перейдём к рассмотрению особенностей репрезентации категории «время» в художественной прозе Р.Н. Митры. Время в исследуемых художественных произведениях может быть последовательным, непрерывным либо многоплановым с ретроспективным показом событий. Данные характеристики времени в художественном тексте были выделены А.И. Домашневым: «Время как нечто последовательное, непрерывное и как многоплановый прерывистый фон художественного произведения с ретроспективным показом событий, взглядами рассказчика в будущее и т.д.» (Домашнев, 1984:81). При рассмотрении композиционного построения произведений, отметим, что доминирующим является последовательный характер времени, т.е. повествование ведётся последовательно (расследование убийств, описание жизни героев в настоящий период

времени). Например, оформление глав части 2 «Индия» романа «Дождь из теней» (“A Rain Full of Ghosts”) доказывает доминирование в тексте последовательного характера времени: Years Ago, 1 Two Years ago, 2 Now, 3 Recent, 4 Wednesday Evening, 5 Thursday Morning, 6 Thursday at Noon, 7 Thursday Afternoon, 8 Thursday Afternoon, Continued, 9 Thursday Afternoon 4–6 p.m., 10 Thursday Afternoon to Evening, 11 Thursday Evening, Thursday Evening to Night, 13 Thursday Night, Continued, 14 Thursday Night, Continued, 15 Thursday Night 10-10:30 p.m. Названия глав наглядно указывают на последовательное разворачивание художественного времени, начиная от некой условной точки отсчёта в прошлом до момента в настоящем. Кроме того, в тексте главы отсутствует ретроспективный показ событий прошлого, действие развивается последовательно.

Отметим, что данный тип называния (когда автор помещает в заглавие глав и частей произведения дейктические средства – темпорально и локально маркированные единицы) является довольно распространенным в американской художественной прозе рассматриваемого периода. Для иллюстрации обратимся к текстам романов С. Кросби и Л. Уинстед, композиционные особенности романов которых имеют сходство с композицией художественной прозы Р.Н. Митры. Например, романы Сьюзан Кросби (Susan Crosby) *“Bound by the Baby”* и Линды Джонс Уинстед (Linda Jones Winstead) “Raintree: Haunted” организованы следующим образом: некоторые части в заголовках содержат темпоральные маркеры, указывающие когда происходит действие или локальные маркеры – указатели места совершения действия. Причём необходимо отметить, что не все части имеют такие указатели, следовательно, при членении текста автор исходил из того, что данные части романа должны выделяться, нести особую смысловую нагрузку. В следующих примерах мы видим употребление темпоральных и локальных указателей:

One

May 1, Sterling Palace Hotel and Casino,

Stateline, Nevada (Crosby, 2007: 11)

Chapter 3

Monday – 2:50 p.m. (Winstead, 2007:37)

Временно́й континуум, как в приведённом выше примере из романа «Рейнтри: Преследуемый» (“Raintree: Haunted”), может приобретать в концепции автора довольно большое значение, что все (или почти все) главы романа получают однотипное наименование с указанием временных параметров совершения действия: “Prologue. Sunday – Midnight”; “Chapter 1. Monday – 3:37 a.m.”; “Chapter 2. Monday – 10:46 a.m.”; “Chapter 3. Monday – 2:50 p.m.”; “Chapter 4. Monday – 10:45 p.m.” (Winstead, 2007). Временные периоды и их протяжённость, нарушение линейной последовательности развёртывания событий является оценочно-характеристическим компонентом авторского взгляда на происходящие в романе события. Кроме того, подобная организация наименований создаёт структурную целостность поглавного членения текста, связывает главы воедино на основе одного чётко обозначенного принципа, и, таким образом, выполняет вполне определённое прагматическое задание.

Рассматривая композиционные особенности данных романов, сделаем вывод о наличии сходства со структурными особенностями художественной прозы Р.Н. Митры, что позволяет сделать вывод о широком распространении подобного типа построения текста в творчестве американских писателей рубежа XX–XXI вв.

Хотя нередко встречаются отрывки текста с ретроспективным показом событий (воспоминания Сэнди и доктора Мартина), однако анализ выборки текстового материала позволяет утверждать, что в произведениях доминирует категория последовательности художественного времени.

Обратимся к свойствам художественного времени, выделенным А.Б. Есиным, например, двуплановость, дискретность (прерывность), фрагментарность и условность, т.е. действия могут разворачиваться в разных местах одновременно, могут воспроизводить не весь поток времени (Есин,

2002).

Названные свойства времени находят свою реализацию также в современной американской прозе. Под двуплановостью понимается такое свойство времени, которое позволяет разворачивать в одном и том же временном отрезке описания нескольких, не связанных друг с другом, событий. На материале прозы Р.Н. Митры отметим наличие нескольких планов повествования и определенного количества героев, что свидетельствует о многоаспектности сюжета и косвенно о мастерстве писателя.

Свойство дискретности заключается в том, что в художественной прозе нет необходимости в подробном описании всех совершаемых действий. Так писатель передаёт только самые важные моменты, соответственно, при этом определённые временные промежутки опускаются, т.е. характер времени в повествовании прерывный или дискретный, например, в творчестве Р.Н. Митры нет последовательного описания событий, автор преподносит читателю только самое важное, то, что непосредственно относится к сюжету произведения, опуская второстепенные, незначимые детали жизни. Более того, Р.Н. Митра прибегает к свойствам фрагментарности и условности времени во всех своих романах. Писатель описывает события в настоящем времени, предполагая, что они разворачиваются перед глазами читателя «здесь» и «сейчас», потом переходит к ретроспективному повествованию, не указывая границы данного фрагмента, т.о., читателю остается только предполагать, сколько лет назад произошло то или иное событие.

Таким образом, в творчестве Р.Н. Митры художественное время может быть дискретным, условным и формальным, в прозе нет необходимости в воспроизведении всего потока времени, что перегрузило бы литературное произведение ненужной информацией.

Рассмотрим соотношение времени и объёма текста, которое указывает на желание автора показать значимость некоторых отрывков.

Писатель разделяет текст книги на части и главы, причём часто не равнозначные по времени, в котором протекает описываемое действие. Одна глава может включать в себя, например, описание вечера, а другая повествовать о нескольких годах жизни, соответственно, если автор заключает повествование об одном вечере жизни героев в отдельную главу, то это свидетельствует о значимости данного события для сюжета произведения.

Например, часть 1 глава 2 книги «Дождь из теней» (“A Rain Full of Ghosts”), описывающая звонок, полученный доктором Мартином, занимает часть стр. 16 и 6 строк стр. 17, несмотря на то, что текстовый фрагмент небольшой, он выделен автором в отдельную главу, чтобы указать на значимость описанного телефонного разговора.

Действие, описываемое в части 2 рассматриваемой книги, разворачивается в промежутке около суток, однако повествование занимает почти целую часть (главы 5-16): “5 Thursday Morning”, “6 Thursday at Noon”, “7 Thursday Afternoon”, “8 Thursday Afternoon, Continued”, “9 Thursday Afternoon 4-6 P.M.”, “10 Thursday Afternoon to Evening”, “11 Thursday Evening”, “12 Thursday Evening to Night” и т.д.

Чаще всего в текстах художественных произведений отсутствует указание на определённые временные границы, в которых протекает действие произведения. Однако в художественной прозе Р.Н. Митры наблюдается присутствие различных способов маркировки времени:

1) чёткое указание на время, как в рассмотренных выше фрагментах: *“9 Thursday Afternoon 4-6 P.M.”*;

2) отсутствие чётко маркированных временных границ описываемого действия. Обратимся к роману «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”), который начитается с пролога, а заканчивается эпилогом. Пролог имеет заголовок *“A Bright Sunny Day In Summer”*, а эпилог – *“And the Summer ends”*.

Посредством этого автор очерчивает действие романа временными

рамками, начинается повествование летом и заканчивается в августе. Таким образом, читатель соотносит события, описываемые в книге с определённым, довольно небольшим промежутком времени, предположительно 2-3 месяца.

Рассмотрим связь заглавия и эпиграфа с сюжетом текста. Анализируя произведения, можно предположить, что эти элементы реализуют конституирующую функцию в произведении. А именно прослеживается их тесная связь с сюжетом произведения или явление когерентности (от лат. cohaerentia – «сцепление»). Когерентностью, другими словам, глобальной связностью, мы называем связность нелинейного типа, которая объединяет элементы разных уровней текста (например, заглавие, эпиграф, «текст в тексте» и основной текст и др.).

Одной из характерных особенностей творчества Р.Н. Митры является выбор неоднозначных по толкованию заглавий для книг и эпиграфов к ним, в которых прослеживается тесная связь с сюжетом. Заглавие выступает как некий конституирующий элемент композиции, происходит связывание воедино текста, заглавия и эпиграфов. В романе «Очень банальная страсть» (“A Very Insipid Passion”) уже в заглавии начинается развёртывание основной проблемы, интриги книги: что за «банальная страсть», страсть кого к кому или к чему? Сюжет построен настолько непредсказуемо, что, читая роман, читатель может подозревать практически всех героев, и только ближе к концу автор «раскрывает карты». По мере прочтения романа возникают вопросы и предположения, быть может, это страсть доктора Мартина и Сэнди Блурвайза к старым детективным романам А. Кристи или страстное желание Сэнди Блурвайза, одинокого человека, поучаствовать в реальном расследовании, или страсть из его воспоминаний о жизни в Великобритании, а может быть эта страсть между Дабнором и его возлюбленной Грегориной? Или страсть престарелого доктора Мартина к юной Еве, снимавшей квартиру с Антоном, который был убит неизвестно кем и за что? Или чья-то ещё? Действительно, все

герои романа повествования одержимы страстью, банальной страстью.

В романе «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”) все структурные части произведения, за исключением анти-пролога, пролога и эпилога, начинаются с цитат из произведений Омара Хайяма. Интрига данного произведения заключается в решении философской проблемы – кто совершил грехопадение? Какого рода грехопадение, какой смысл заложен автором в заглавии: прямой или переносный? Имеет ли это связь с Библией и грехопадением первых людей? Интрига преследует читателя книги с обложки, где напечатано название романа «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”), затем перед посвящением автор помещает цитату из Хайяма, которая только подкрепляет интерес читателя, заставляя задуматься о смысле, заложенном в названии романа:

“Thou wilt not with Predestination round

Enmesh me, and impute my Fall to Sin?” (Mitra, 2005:3).

Данный фрагмент представляет собой фрагмент 57 рубайя О. Хайяма. Приведём полный фрагмент:

Oh Thou who didst with Pitfall and with Gin

Beset the Road I was to wander in,

Thou wilt not with Predestination round

Enmesh me, and impute my Fall to Sin? (Rubaiyat of Omar Khayyam, URL).

Рассмотрим перевод данного фрагмента:

О, Ты, кто устраивал Западни с Дьяволом

На Дороге, по которой я должен был блуждать,

Разве Ты не по своей воле опутал меня кругом

Своих Предопределений, и обвиняешь меня в Грехопадении? (Перевод рубай О. Хайяма, URL).

Сюжетная линия запутана, подозревать можно практически любого, так как многие герои совершили какой-то проступок, достойный осуждения. В жизни каждого из них присутствует так называемое

«грехопадение». Это и доктор Сэнди Блурвайз, подозреваемый в убийстве, который был вынужден из-за этого покинуть Великобританию; и доктор Мартин, покрывающий Миранду, свою пациентку, которая объявлена в розыск за совершение убийства и побег; и подающая надежды стажёр полиции Тереза, которая, будучи в курсе расследования дела о наркоторговле, оказывается человеком, завербованным преступниками и внедрённым в полицейский департамент; и Хейли Уиллард, начальник полиции, встречающийся с преступницей, находящейся в розыске, и, наконец, Серини, которая на протяжении всего повествования представлялась читателю покорной женой, любящей матерью, которая воспитывает дочь. Именно Серини совершила “грехопадение”, в конце книги она повернулась к читателям совсем другой стороной, оказавшись главарём преступной группировки, занимающейся сбытом наркотиков, именно она организовала два покушения на доктора Мартина, своего бывшего возлюбленного. Через данный приём реализуется мастерство писателя – тонкого психолога, показывающего человеческую душу.

Проанализировав особенности композиционного построения художественной прозы Р.Н. Митры, были сделаны следующие выводы:

1) основным элементом, связующим книги в серию «Таинственное убийство на Манхеттене», является ретроспективный план повествования;

2) наряду с ретроспективным планом повествования, который является общим для всех книг серии, в каждой из книг реализуется собственный последовательный план повествования;

3) отметим, что в книгах серии, наряду с ретроспективным планом, присутствуют объединяющие их черты как в структуре текста, так и в сюжете и сюжетных перекличках, например, внутри- и межтекстовые ссылки, заимствования, цитирование и прочие интертекстуальные элементы, которые преследуют целью объединение текстов 4 книг в единое художественное произведение;

4) характерной чертой индивидуального авторского стиля является особое моделирование пространства и времени в романах. Обычно смена пространственного или временного планов маркирована специальными символами и лексическими единицами.

§ 5. Интертекстуальный характер текстов Р.Н. Митры

Основываясь на материале исследования, можно предложить следующую классификацию интертекстуальных элементов в произведениях современных американских писателей и, в частности, Р.Н. Митры:

1) заглавия, отсылающие к другим произведениям;
2) эпиграфы;
3) афоризмы;
4) иные текстовые включения и создание структуры «текст в тексте» (термин Н. А. Фатеевой (Фатеева, 1998)).

Рассмотрим интертекстуальность заглавий в творчестве Р.Н. Митры и их роль в реализации скрытых смыслов в художественной прозе. Заголовок – это первый знак художественного произведения. С него читатель начинает знакомиться с книгой. Очень часто в заглавии художественного произведения можно встретить так называемое «чужое слово» (термин М.М. Бахтина). «Наличие «чужого слова» в заглавии – сильной позиции художественного произведения – еще в большей степени подчеркивает интенцию автора выйти на уровень интертекстуального диалога, внести свою лепту в разработку общечеловеческих проблем. При этом цитируемый текст выступает в качестве интерпретирующей системы по отношению к тому, в заглавии которого он цитируется» (Мальченко, 1993:76).

Некоторые цитаты-заглавия являются загадкой и побуждают читателя проникнуться той идеей, которую пытается преподнести автор. Часто

заголовок интригует читателя, т.к. не всегда удаётся интерпретировать то, что за ним скрывается, особенно если заголовок представляет собой интертекст. Как отмечает В.А. Кухаренко, «использование для заголовка словосочетания не всегда даёт заглавным словам необходимый указательный минимум и не является гарантией снятия полисемии» (Кухаренко, 1976:54). Материал исследования показывает, что полисемия проявляется при переводе заглавий без опоры на текст. В.А. Кухаренко продолжает: «Особенности семантики заголовка объясняются его ролью в произведении. Выражая в концентрированной форме основную идею или тему последнего, оно требует полной реализации макроконтекста всего произведения, т.е. целого текста» (там же: 54). Данная идея, несомненно, является актуальной. Проиллюстрируем данную мысль на примере заглавия известного романа А. Кристи “Where there’s a will”, которое является первой частью поговорки “Where there’s a will there’s a way” (Когда есть желание, найдётся и способ). Здесь слово “will” означает «желание». Это слово имеет ещё одно значение «завещание». В рассказе речь идёт о завещании, а заглавие представляет собой игру этих двух значений слова “will”.

Явление полисемии, двоякого прочтения, также наблюдается в заглавиях произведений Р.Н. Митры, т.к. заглавия представляют собой интертекстуальные ссылки на другие произведения и их сюжеты, либо заимствованные поэтические фрагменты. Например, название романа «Rain Full of Ghosts» («Дождь из теней») является строфой из Сонета XLII американской поэтессы Эдны Сент-Винсент Миллей, часть которого приводится Р.Н. Митрой, предваряя текст романа с указанием источника заимствования (в данном параграфе в примерах авторское графическое оформление не искажено, нами использовано лишь подчеркивание).

What lips my lips have kissed, and where and why,
I have forgotten, and what arms have lain
Under my head till morning; but the <u>rain</u>

Is full of ghosts tonight, that tap and sigh

Upon glass and listen for a reply;

Edna St. Vincent Millay (Mitra, 2004:9).

Приведём перевод сонета XLII полностью (подчёркиванием нами выделен перевод части, цитируемой в романе Р.Н. Митры):

Чьи губы целовала, где, когда,

На чьей руке спала я до утра,

Зачем мне помнить, право? Если б не

Пошел сегодня дождь из их теней,

Я сердцу запретила бы щемить.

Пускай вздыхали б призраки в окне –

Их, незапомнившихся мальчиков, во сне

Меня зовущих, уж не оживить.

Так дерево средь зимней тишины

Не помнит пенья улетевших птиц.

Я не припомню ни имен, ни лиц.

Влюбленности детали не важны

Я только знаю: скоро год уже,

Как лето не звучит в моей душе (Перевод фрагмента: Ицкович, URL).

Читатель, беря книгу, обращает внимание, в первую очередь, на заголовок «Дождь из теней», смысл которого, на первый взгляд, не совсем понятен. Далее, переворачивая страницы книги, читатель сталкивается с фрагментом стихотворения, в строфах которого встречается строчка «дождь из теней», словосочетание, которое является названием произведения. Учитывая приведенный контекст, заголовок начинает наполняться новым смыслом, а вдумчивый читатель, возможно, обратится к

источникам и найдёт стихотворение, т.к. Р.Н. Митра, в расчёте на это, указал на автора. Анализируя текст стихотворения, отметим, что в нём прослеживается мотив тоски, возвращения прошлого, которое героиня тщетно пыталась забыть. Прагматическая функция данного элемента заключается в передаче предположения, что в книге возникают некие истории из прошлого героев, те, о которых они предпочли бы не вспоминать. Соответственно, можно сделать вывод, что название романа тесно связано с сюжетом книги и, актуализируясь в интертекстуальном тексте (стихотворении), оно раскрывает сюжетную линию: появление неких «теней», призраков прошлого, то, о чём предпочли бы не вспоминать. Отметим, что при описании отношения текста к своему заглавию, послесловию и эпиграфу употребляют термин пара-текстуальность (Genette, 1998). В данном примере, интертекстуальный элемент (заголовок), вступая в сложные взаимоотношения с контекстом, реализует заложенные автором скрытые смыслы.

Название романа «A Very Insipid Passion» («Очень банальная страсть») является частью стихотворения лорда Джона Уилмота. Рассмотрим фрагмент книги, где автор приводит две строфы из стихотворения Дж. Уилмота, из которого позаимствовано словосочетание «insipid passion», положенное в заглавие романа «A Very Insipid Passion»:

Love a woman? You're an ass.

'Tis a most <u>insipid passion.</u>

John Wilmot *(подчеркивание наше)*

Приведём полностью первое четверостишие произведения Дж. Уилмота под названием «Песня» (“Song”):

Love a woman? You're an ass.

'Tis a most insipid passion.

To choose out for your happiness

The idlest part of God's creation (Wilmot, URL).

Любишь женщину? Осел!

Тот достоин сожаленья,

Кто для утехи предпочел

Небес глупейшее творенье (Перевод фрагмента: Уилмот, URL).

Название книги «Если бы не смерть» («If There Wasn't Death») является частью афоризма, и Р.Н. Митра путём добавления других афоризмов, создает интертекстуальный текст. Наличие подобных модификаций является ещё одной из особенностей представления интертекстуальных элементов в его произведениях, выполняющих функцию как текстопорождения, так и привнесения дополнительных смыслов. Рассмотрим отрывок из книги:

IF THERE WASN'T DEATH,

I THINK YOU COULD NOT GO ON.

(STEVIE SMITH)

*

YET WE HAVE GONE ON LIVING,

LIVING AND PARTLY LIVING

(T.S. Eliot)

*

BUT HIS BOOKS WERE READ.

(Hillaire Belloc) (Mitra, 2007).

Отметим, что последний элемент “but his books were read” является частью афоризма: When I am dead, I hope it may be said: His sins were scarlet, but his books were read (Belloc). Таким образом, перед читателем предстает интертекстуальный элемент, созданный из 2 полных афоризмов двух разных авторов и части афоризма третьего автора. Соединяя эти интертексты, писатель создаёт новый текст, в контексте которого цитаты приобретают новый смысл. Таким образом, в данном случае интертекстуальность представляет собой способ порождения нового текста (концепция П. Тороп).

Рассмотрим данный фрагмент текста, созданного Р.Н. Митрой из

частей афоризмов разных авторов. Первый афоризм содержит в себе заглавие романа, размышление о том, что без смерти невозможно «идти дальше», вторая цитата говорит о продолжении жизни, а третья о книгах, причем причастие «read» (прочитаны) созвучно слову «dead» (мертвы), употребляемому в заглавии романа. В данной ситуации в концепте «смерть» заложено значение некой новой стартовой точки, начала.

Здесь мы можем говорить об интертекстуальности как о приёме порождения нового текста. Подобную функцию отмечает Н.А. Фатеева, которая в своих работах пишет о конструирующей, текстопорождающей функции интертекстуальности (Фатеева, 2007). Как отмечалось выше, сходные мысли на концепцию интертекстуальности высказывались ещё П. Торопом.

Рассмотрим заглавие романа «Impute Fall to Sin» («Грехопадение»), в котором также реализуется заложенный скрытый смысл. Рассматривая эту фразу через призму ценностей европейской христианской цивилизации, предположим, что данное выражение может быть истолковано в широком смысле как факт библейской истории человечества, грехопадение Адама и Евы, которое имеет место и в нашем времени, а в узком, как «грехопадение» моральное и духовное одного конкретного человека – героя книги. Таким образом, заглавие книги получает новые смыслы после прочтения книги, лишь в конце читатель полностью осознаёт новый смысл, который данная фраза приобретает в контексте содержания романа.

Проза Р.Н. Митры характеризуется наличием эпиграфов, которые являются интертекстуальными элементами в тексте рассматриваемых романов. О стилистическом потенциале эпиграфа писала И.В. Арнольд в своей работе «Герменевтика эпиграфа» (Арнольд, 2004). Отметим, что наличие предтекстовых элементов – эпиграфов является одной из черт, объединяющих все 4 рассматриваемые произведения писателя. Собственно говоря, эпиграф не является обязательным элементом художественного текста, но именно эта необязательность эпиграфа в структуре произ-

ведения делает его более значимым. Как композиционный приём, он играет роль экспозиции после заглавия, перед текстом и предлагает разъяснения или загадки для прочтения текста в его отношении к заглавию.

Рассмотрим роман Р.Н. Митры «Грехопадение» (“Impute Fall to Sin”), в котором в качестве эпиграфа выступают включения отрывков из произведений Омара Хайяма в повествование, помещаемые перед каждой частью и главой романа. Р.Н. Митра в начале книги указывает на источник заимствования: *«All quotations in the book and chapter headings are taken from the Rubaiyat of Omar Khayyam, The First Version, as translated by Edward Fitzerald»* (Mitra, 2005:14).

То, что Р.Н. Митра в своем произведении прибегает к цитации из О. Хайяма кажется не случайным. Во-первых, они были довольно популярны в викторианской поэзии в переводе Э. Фицджеральда, следовательно, легко узнаваемы читателем, во-вторых, они выполняют функцию эпиграфа, являясь своеобразным предтекстом.

Обратим внимание на особенности эпиграфа в тексте художественной прозы Р.Н. Митры:

1) эпиграф представляет собой законченный текст или часть текста автора, отличного от автора данного художественного произведения;

2) эпиграф имеет смысловую связь с художественным текстом, который он предваряет.

Part Two

For in and out, above, about, below,

'Tis nothing but a Magic Shadow-snow,

Play'd in a Box whose Candle is the Sun,

Round which we Phantom Figures come and go (Mitra, 2005:147).

Chapter 15

My Clay with long Oblivion has gone dry... (Mitra, 2005:148).

В приведённых примерах каждая часть и глава данного романа

начинается с вкрапления инородного элемента – отрывка из произведений Омара Хайяма, что является внешней интертекстуальностью, т.к. Р.Н. Митра включает в своё произведение часть уже созданного произведения другого автора, т.е. мы видим заимствование из части другого произведения. Отметим, что подобные включённые отрывки в произведении Р.Н. Митры различны по длине: часть имеет полное четырёхстишие, которое представляет собой законченный авторский текст, а главы могут начинаться с различных отрывков, как двустиший, так и однострофных цитат. Посредством включения текста произведения иной эпохи происходит «реализация и манифестация культуры», как писал М.М. Бахтин, т.е. интертекстуальность является своеобразным «диалогом с культурой».

С одной стороны, эти вкрапления в авторский текст можно рассмотреть как структуру «текст внутри другого текста», так как все вкрапления – «Рубаи» Омара Хайяма, и вместе представляют собой единое произведение, т.е. если собрать заимствованные стихотворные включения воедино, то мы получим самостоятельное произведение – «Рубаи» Омара Хайяма в романе Р.Н. Митры.

С другой стороны, эти вкрапления можно рассматривать как эпиграфы, которые выступают вместо названия главы. В свою очередь, назначение названия заключается в очерчивании основной сюжетной линии главы, что реализуется, когда название явно передаёт содержание, но, в данном случае, автор с помощью четверостиший лишь завуалированно намекает на дальнейшее развитие событий. Данные четверостишия заимствованы из рубай восточного поэта времён Средневековья, в которых О. Хайям в философской манере передаёт свои размышления.

Part Two

For in and out, above, about, below,

'Tis nothing but a Magic Shadow-show,

Play'd in a Box whose Candle is the Sun,

Round which we Phantom Figures come and go (Mitra, 2005:147).

Как было указано выше, все фрагменты рубай О. Хайяма, включенные в роман Р.Н. Митры, представлены в переводе Эдварда Фицджеральда, приведём другие варианты перевода данного отрывка на английский язык и перевод на русский язык.

Literal (буквальный):

This Universal wheel, this merry-go-round

In our imagination we have found

The sun a flame, in the Cosmic lantern bound

We are mere ghosts, revolving, the flame surround.

Meaning (значение):

In our imagination, the Cosmic Wheel

Will cause us pain and cause us heal

We find our source give life and steal

We are phantoms that think and feel (Rubaiyat of Omar Khayyam, URL)

Рассмотрим перевод на русский язык:

Мир и жизнь и светил и созвездий движенье.

Я сравнил со светильником воображенья.

Мир – лампада, а солнце – светильня зажженная,

Мы в нем – тени мятущейся изображенье (Перевод фрагмента: Державин, URL)

Представленный эпиграф ко второй главе иносказательно передаёт её содержание. В этой главе речь идёт о распутывании дела о наркоторговле в Нью-Йорке. О. Хайям в своём стихотворении упоминает о воображении (Magic), о том, что воображаемое, необъяснимое окружает людей повсюду. Так и в романе, одну из главных ролей играет Миранда Волшебница, в доме которой исчезают таинственным образом люди, а полицейские не могут её арестовать, будучи подвержены её гипнозу. Однако это только одна, поверхностная сторона толкования эпиграфа и его связи с повествованием. Хайям упоминает фантомные фигуры, которые появляются и исчезают. Действительно, во второй главе многие герои прояв-

ляют свою другую сторону, открываются их сокровенные тайны, и читатель начинает думать о том, кто замешан в преступлениях. Фантомные фигуры (Phantom Figures), о которых говорит Хайям, соотносятся с образами людей, находящимися под подозрением. Это их фантомные образы, которые построены на догадках доктора и инспектора, и только в конце повествования перед читателем предстаёт реальная картина событий.

Рассмотрим оформление части 1 книги «Дождь из теней» («A Rain Full Of Ghosts»). Вначале автор вводит трехстишье из вышеупомянутого сонета Э. Миллей, затем название главы, а далее отрывок поэзии с указанием на автора, далее следует текст главы. В результате чего создаётся новый текст, состоящий из интертекстуальных фрагментов других текстов, в данном случае, поэтических, в которые включено название главы. Отметим закономерность в оформлении эпиграфа ко всем трём частям данной книги. Эпиграф представляет собой:

1) интертекстуальный текст, предваряющий каждую из трёх глав, состоит из трёх элементов:

а) фрагмент стихотворения без указания авторства;

б) название главы;

в) фрагмент стихотворения с указанием авторства;

2) первый стихотворный элемент в частях 1 и 2 остаётся неизменным;

3) отметим, до слов «часть», во всех трёх случаях фрагмент представляет собой отрывок стихотворения Эдны Сент-Винсент Миллей (Sonnet XLII), из которого была взята строфа, положенная в название книги;

4) отрывки после названия главы являются частями произведений других авторов.

Рассмотрим оформление каждой из трёх глав книги «Дождь из теней»:

Thus in the winter stands the lonely tree,

Not knows what birds have vanished one by one,

Yet knows its boughs more silent than before:

PART ONE

NEW YORK

For Mercy has a human heart,

Pity a human face,

And Love, the human form divine,

And Peace, the human dress.

William Blake (1757-1827) (Mitra, 2004:25).

Так дерево стоит зимою одиноко,

Не понимая: улетели птицы, одна вслед за другой,

Но ощущая тишину ветвей: (Перевод фрагмента: Штовхань, URL)

ЧАСТЬ 1 НЬЮ-ЙОРК

Ведь наше сердце у Добра,

Терпимость льет наш свет.

Святой наш образ у Любви –

И Мир, как мы, одет. (Перевод фрагмента: Песни Невинности и Опыта, URL)

Уильям Блейк (1757–1827).

Перед второй главой помещён интертекст со сходным структурным оформлением:

Thus in the winter stands the lonely tree,

Not knows what birds have vanished one by one,

Yet knows its boughs more silent than before:

PART TWO

INDIA

The soger frae the wars returns,

The sailor frae the main,

But I hae parted frae my love,

Never to meet again, my dear,

Never to meet again.

Robert Burns (1759-1796) (Mitra, 2004:119).

Так дерево стоит зимою одиноко,

Не понимая: улетели птицы, одна вслед за другой,

Но ощущая тишину ветвей: (Перевод фрагмента: Штовхань, URL)

ЧАСТЬ 2 ИНДИЯ

И вот окончилась война,

солдат пришел домой,

а мы расстались навсегда,

и мы уж больше никогда

не встретимся с тобой, мой друг,

не встретимся с тобой (Перевод фрагмента: Кириллина, URL)

Роберт Бернс (1759-1796).

Перейдя к третьей части, отметим изменение структуры интертекста, по сравнению с оформлением предыдущих частей, а именно: первый элемент состоит из 2, а не из 3 строф, как у части 1 и 2, но данный стихотворный фрагмент также заимствован из того же сонета.

I only know that summer sang in me

A little while, that in me sings no more.

PART THREE

NEW YORK

All things are a flowing,

Sage Heracleitus says;

But a tawdry cheapness

Shall outlast our days.

Ezra Pound (1885-1972) (Mitra, 2004:251).

А только лето, так певшее во мне еще недавно,

Больше не поет (Перевод фрагмента: Штовхань, URL).

ЧАСТЬ 3 НЬЮ-ЙОРК

Всё течёт, всё меняется –

Говорит Гераклит.

Но бросовость вкуса

Быстро нас просветит (Перевод фрагмента: Квиткин, URL).

Эзра Паунд (1885-1972).

В качестве эпиграфа могут выступать не только фрагменты стихотворений, но и афоризмы. В настоящее время существует тенденция рассматривать афоризм как самостоятельный жанр, определенный тип текста. Так, Н.О. Гучинская полагает, что «афоризм представляет собой форму лирическую и в связи с этим следует говорить о нем как о лирическом типе текста» (Гучинская,1993:41). В романе «A Very Insipid Passion» («Очень банальная страсть») перед началом каждой главы помещены два афоризма представителей различных эпох, разных сфер деятельности и социального положения, смысл, заложенный в афоризмах, находит параллели в содержании главы.

ONE

I KNOW I HAVE THE BODY OF A WEAK AND FEEBLE WOMAN, BUT I HAVE THE HEART AND STOMACH OF A KING.

ELIZABETH I

I HAVE LOST FRIENDS SOME BY DEATH... AND OTHERS THROUGH SHEER IN ABILITY TO CROSS THE STREET.

VIRGINIA WOOLF (Mitra, 2002:8)

Вернёмся к работам М.М. Бахтина, в которых учёный говорил о диалоге, т.е. о тексте, который не заканчивается, реализуясь в бесконечном количестве реплик и интерпретаций. Учёные расширили понимание диалога в работах М.М. Бахтина до понятия интертекстуальности, которая «реализуется как включение в текст либо целых других текстов другим

субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, аллюзий, реминисценций, либо даже лексических или других языковых вкраплений, контрастирующих по стилю с принимаемым текстом» (Арнольд, 1999:392-393).

Подобные включения «целых других текстов», т.е. довольно больших по объёму интертекстуальных элементов в текст художественного произведения, наблюдаются при анализе произведений многих современных писателей. Рассмотрим данную интертекстуальную структуру, которую будем обозначать вслед за Н.А. Фатеевой «текст в тексте». Это может быть, как отмечает И.В. Арнольд, одно какое-то взятое в кавычки «чужое слово» или целый роман внутри другого романа («Мастер и Маргарита» Булгакова, «Дар» Набокова) (Арнольд, 2002:72).

Например, роман «Грехопадение» содержит 41 включение стихотворных строк О. Хайяма, различной длины от 2 до 4 строф, рубай, которые представляют собой самостоятельное произведение. В романах других американских писателей рассматриваемого периода (например, M. Celmer, R. Garbera) также можно встретить подобные включения, что позволяет сделать вывод о том, что подобная структура может считаться типичной для американской художественной литературы к. XX – н. XXI вв.

Проиллюстрируем это предположение отрывками из романов. Как указывалось выше, некоторые произведения современных американских прозаиков построены по структуре «роман внутри другого романа». Каждая глава романа М. Сельмер (M. Celmer) «Завоевание шафера» («Best Man’s Conquest») начинается с цитирования выдержек из произведения «Руководство современной женщины в разводе (И радость оставаться незамужней» *«The Modern Woman's Guide to Divorce (And the Joy of Staying Single)»*

TEN

Most women are brought up to believe that their husband will take care of them for the rest of their lives. But that's only true 50% of the time. The other 50% end in divorce.

– *excerpt from The Modern Woman's Guide to Divorce (And the Joy of Staying Single)* (Celmer, 2007:114).

Роман Р. Гарберы (R. Garbera) «Любовница-Притворщица» («Make–Believe Mistress») имеет сходную структуру: каждой главе предшествует выдержка из книги, написанной главной героиней Стефани Грейс (Stephanie Grace):

One

Adam walked into her office like he owned the place, closing the door behind him and locking it. He brushed his hand along the side of her cheek and tunneled his fingers into her hair, tipping her head back. She shook from the brief contact and bit her lip to keep from asking for more.

Excerpt from «Adam's Mistress» by Stephanie Grace (Garbera, 2004:7).

Приведённые примеры доказывают, что в современной американской прозе авторы часто прибегают к включению в повествование довольно больших по объёму инородных фрагментов. Авторы используют эти вкрапления, чтобы переключить внимание читателей, создать «чувство предвосхищения» действия, намекнуть, о чём будет идти повествование или провести контраст, как в случае с романом «Завоевание шафера» («Best Man’s Conquest»), где героиня хочет начать новые отношения после развода, но цитируемые выдержки из произведения «Руководство…» заставляют сомневаться в положительном исходе её намерений, будто бы автор заранее намекает читателю о тщетности усилий героини.

Как мы видим из примеров, интертекстуальность не ассимилирована в авторском тексте, а явно актуализирована, что расценивается как характерная черта современной литературы, в отличие от произведений начала XX в., когда, как отмечает Н.А. Фатеева, «авторы стремились ассимилировать интертекст в своем тексте, вплавить его в себя до полного растворения в нём <...>. Современная литература отличается стремлением к диссимиляции, к введению формальных маркеров межтекстовой связи» (Фатеева, 1997:18).

Анализ теоретических источников и художественных текстов Р.Н. Митры, а также других его современников позволяет сделать следующие умозаключения:

1) под термином «интертекстуальность» в современном языкознании понимают все включения во вновь создающиеся тексты частей уже созданных текстов, известных широкому читателю. Понятие «интертекст» используют при указании на все инородные элементы, которые включены в произведение (например, цитация, плагиат, заимствование без указания на источник, вкрапления отрывков поэзии в прозаический текст и т.п.);

2) в теоретических работах интертекстуальность рассматривается как:

а) способ построения нового текста (П. Тороп, Н.А. Фатеева);

б) диалог с культурой, реализация и манифестация культуры, т.е. способ включения текста в систему культуры (М.М. Бахтин, Ю.М. Лотман);

в) соприсутствие в одном тексте двух и более текстов (Ж. Женетт);

г) создание системы связей между текстами различных эпох и жанров (Ю. Кристева);

д) включение в текст маркированных и/или немаркированных фрагментов, имеющих целью реализацию особой стилистической задачи (И.В. Арнольд);

3) как показал анализ, явление интертекстуальности широко распространено в американской художественной прозе к. XX – н. XXI вв., так все рассматриваемые романы Р.Н. Митры насыщены различными интертекстуальными элементами;

4) анализ текстов художественной прозы показывает, что интертекстуальными элементами, наиболее часто встречающимися в романах Р.Н. Митры, являются включения заимствованных элементов в заглавие, а также употребление эпиграфов, афоризмов и поэтических фрагментов. Например, роман Р.Н. Митры «Грехопадение» содержит включение из

рубай О. Хайяма перед каждой главой. Данные интертекстуальные включения выполняют композиционную функцию оформления текста, служат некими «рамками», внутри которых разворачивается действие романа, а, с другой стороны, они в себе содержат иносказательные намёки на действия, разворачивающиеся в каждой главе;

5) анализ произведений показал, что структура «текст в тексте» является типичной для американских романов к. XX – н. XXI вв.;

6) отметим, что интертекстуальные элементы в художественной прозе Р.Н. Митры, как правило, маркированы. Маркерами интертекстуальных элементов в рассматриваемых произведениях являются:

1) маркирование графическими средствами, а именно:

а) курсив;

б) прописные литеры;

2) без графического маркирования;

3) указание на авторство при представлении интертекста;

4) без указания автора.

Таким образом, приём интертекстуальности дает возможность реализовать заложенный писателем стилистический потенциал через интертекстуальные включения в произведение, воспринимаемые при чтении текста.

Перейдём к рассмотрению аллюзий в творчестве Р.Н. Митре, в первую очередь библейского предтекста в его произведениях. Отметим, что явление аллюзии предполагает знание читателем сюжета произведения, на которое делается ссылка, а сюжет Библии широко известен, поэтому поиск денотата аллюзии не представляет сложности для читателя. Этим объясняется факт соприсутствия библейских сюжетов в художественных текстах многих европейских и американских произведений. Рассмотрим пример из прозы Р.Н. Митры: And then tried to get out of trap by biting at other forbidden fruit? (Mitra, 2004:182). «Запретный плод» представляет собой библейскую фразу, широко используемую в устной и письменной речи. Данный фразео-

логизм обозначает нечто, что кто-либо хочет, но иметь не может или не имеет право. Данное выражение впервые встречается в тексте ветхозаветного предания о древе познания добра и зла, по сюжету Адам и Ева были изгнаны из рая за то, что попробовали плод этого дерева, ослушавшись запрета Бога. В данном предложении герой, чтобы решить одну проблему, переступает через некие границы, нечто запретное настолько, что ассоциируется с библейским «запретным плодом», можно предположить, что за совершение подобного деяния последует неминуемое суровое наказание.

She knew what *manna from heaven* meant (Mitra, 2004:214-215). «Манна небесная» – это ещё один библеизм, обнаруженный при анализе прозы Р.Н. Митры. Данное выражение имеет значение «блага, полученные ни за что», «упавшие с неба». Согласно Библии, манна небесная была послана Богом Моисею и его соплеменникам после исхода из Египта. В данном контексте выражение несет на себе некий ироничный оттенок, так как в западной капиталистической модели цивилизации маловероятно существование чего-то бесплатного. В данной фразе реализуется значение, близкое по смыслу русской пословице «бесплатный сыр бывает только в мышеловке».

Наряду с библеизмами в художественных текстах Р.Н. Митры присутствует много ссылок на мифологию, историю и исторические реалии. Автор использует имена собственные из античной истории и мифологии, а именно аллюзии на имена собственные – антропонимы, к ним относят, например, теонимы – имена богов и мифонимы – имена мифологических персонажей. Естественно, люди, которых сравнивают с героями Античности, наделяются некой характерной чертой, присущей мифологическим персонажам. Как отмечает И.Р. Гальперин: аллюзия также может функционировать как средство «расширенного переноса свойств и качеств мифологических, библейских, литературных, исторических персонажей и событий на те, о которых идет речь в данном высказывании» (Гальперин, 1958:110). Рассмотрим пример: You skinny shrink, this is Mother. The

Cerberus at your door has laryngitis (Mitra, 2005:63). Автор использует слово “Cerberus” – «Цербер», мифологическое существо, пёс с тремя головами, охраняющий вход в царство мёртвых. Как известно, именно усмирение Цербера было одним из 12 подвигов Геракла. Использование имени нарицательного помогает провести ироничное сравнение с бдительной охраной, которая, однако, не предупредила о приходе посетителя, в данном случае инспектора Доббелии.

В предложении: “Oh, that's what was bothering our esteemed Zeus,” said Dob, smacking her lips (Mitra, 2005:117) автор использует теоним – имя верховного бога греческой мифологии Зевса, которым заменяет имя персонажа, однако всем становится понятно, о ком идёт речь. Под словом «Зевс» (“Zeus”) понимается топ-менеджер, обладающий неограниченной властью, главный человек в департаменте.

В предложении: No Minotaur could have unraveled the mazes created by her (Mitra, 2002:119) используется слово «минотавр», которое вместе со словом «maze» (лабиринт) создаёт ссылку к греческой мифологии, мифу о Минотавре, чудовище, жившем в критском лабиринте и побеждённым отважным героем Тесеем. Читатель, владеющий базовыми знаниями истории и мифологии, вспоминает миф о Минотавре и критском лабиринте и осознаёт, что героиня обладает неким довольно витиеватым умом, создавая «лабиринты», из которых не сможет выбраться даже Минотавр, существо, для которого лабиринт является домом. В данном случае подобная ссылка делает высказывание образным, заостряет внимание читателя.

Часто подобные слова используются как обращения. Рассмотрим часть диалога:

“Martin,” said Dobbelia, her teeth flashing in the light, “don't tell me that you jumped yourself?”

“Why would I do that, O, Circe?” I asked spitefully.

“Circe, eh? I would turn you into a pig but that would not be any improvement (Mitra, 2005:174).

В ответе Мартина слово “Circe” (рим. мифология, Цирцея – прекрасная богиня и колдунья) используется как обращение, а в следующей реплике Доббелия, улавливая аллюзивный намёк в словах Мартина, обыгрывает это слово, принимая его за обращение к себе, опираясь на свои знания мифологии, говорит, что если бы она была Цирцеей, то «превратила бы Мартина в поросёнка».

Рассмотрим другой отрывок из романа:

The fresh beer had an aroma that pleasantly titillated the nostrils.

«Nice flavor,» I said.

Sandy said, «I have a feeling, and don't laugh, that this case is going to resemble the stink of an Augean Stable before we reach the end.»

«The Labors of Hercules.»

Sandy added thoughtfully, «It would need more than an Hercules to figure out the domestic squabbles, if any, in the Stevens house» (Mitra, 2005:142).

В данном отрывке автор производит противопоставление между приятным запахом свежего пива и делом, которое «дурно пахнет», что передаётся через выражение «Augean Stable» («Авгиевы конюшни»), являющееся ссылкой на античную мифологию. Следующая реплика «The Labors of Hercules» («Подвиги Геракла») является намёком на трудность в распутывании дела, которое сравнивается с одним из подвигов Геракла – очищением конюшен царя Авгия. Аллюзия в репликах может быть воспринята читателем лишь в том случае, если он знаком с античной мифологией. В данном случае автор устами доктора Мартина расширяет аллюзивное поле, упоминая «Подвиги Геракла», что является ключом к пониманию выражения «Авгиевы конюшни» для неподготовленного читателя.

В следующем примере прослеживается аллюзия на античную мифологию, герой, слыша название «Клуб Вакха», думает о пантеоне богов Древнего Рима. Соответственно этим представлениям герой рисует в своем воображении картину клуба и происходящего в нём. Если читатель знаком с античной мифологией, то он поймет данную аллюзию, и авторский

посыл будет правильно декодирован.

His hand traveled to the phone.

You have reached the Bacchus Club; the menu has changed, so please listen carefully. <...>

Bacchus! Son of Zeus. Known also as Dionysus by the Greeks. God of wine and licentiousness. Bacchanalic feasts! (Mitra, 2007:22)

В другом отрывке герой сравнивает героиню скорее с «Федрой в лавровом венке» (лавровый венок – олицетворение победы, превосходства, мира), чем «с римской богиней Дианой» (богиня охоты, воительница), наделяя героиню некой дополнительной характеристикой посредством сравнения с мифологическим персонажем.

She was not a pursuer but a seeker. A Phaedra with myrtle leaves rather than a Diana (Mitra, 2007:150).

Наряду с аллюзивными антропонимами – именами героев Античности и мифологических персонажей, в том числе теонимами, встречаются аллюзии на исторические личности и их эпоху, например, Нерона и Генриха VIII. В следующем отрывке читатель сталкивается с упоминанием искусства игры на лире, что было характерным занятием в Античности. Причастие *“lyreing”* («играющий на лире») в английском языке созвучно причастию *“lying”* («лгущий»), что создаёт трудность при реализации заложенной автором идеи, переводя фрагмент на русский язык, в котором аналогичная пара глаголов-омофонов отсутствует.

«That' quite all right,» said Sandy, «I was joking. I felt like Nero for a moment. But I am no good at lyreing, I mean, lying» (Mitra, 2007:24).

В другом примере читатель сталкивается с упоминанием Генриха VIII, короля Англии, печально известного казнью своих жён. Посредством аллюзии автор намекает на то, что подозреваемый, вероятно, подстроил смерть двух своих супруг.

Even I frowned. What was Sandy trying to do? Find a modern day Henry the Eight? (Mitra, 2007:121).

Перейдем к рассмотрению литературных аллюзий. В следующем отрывке аллюзией является название произведения и ссылка на его сюжет; герои, обсуждая расследование преступления, вспоминают похожую ситуацию, описанную в детективе Агаты Кристи:

Sandy stayed silent for a long that I asked, *had to ask*, “Reminds you of a story of Agatha Christy?”

“Mrs. Christie's time did not see too many drug-related issues; or she ignored them. Perhaps tangentially in *Why Didn't the Ask Evans*, published under the awful unartistic title of *The Boomerang Clue* in America; and certainly in a couple of her later books, such as *The Third Girl* (Mitra, 2005:126).

Более того, мы можем отметить, что сами произведения Р.Н. Митры имеют сходные сюжетные черты с другими произведениями, так называемые «образные переклички». Например, Дж.А. Хичкок в своей рецензии на одну из книг Р.Н. Митры отмечает сходство сюжета с произведением «Пролетая над гнездом кукушки» (“One flew over the cuckoo’s nest”) (Hitchcock, URL). На наш взгляд, данное сравнение не безосновательно, так как в данном случае, в произведениях находит своё отражение специфика профессиональной деятельности Р.Н. Митры – врача-психиатра.

В романах Р.Н. Митры присутствуют многочисленные ссылки на другие литературные факты. Так, в предложении: He wants to know what's been going on. He's someone with the mind of Othello (Mitra, 2005:140) автор сравнивает своего героя с шекспировским Отелло. Приём аллюзии используется, чтобы показать, что человек, о котором идёт речь, очень ревнив и готов на всё в своей слепой ревности.

В предложении: “Reilly,” he had once said, “don't be like a Buridan's ass... (Mitra, 2005:194) в реплике героя используется выражение «Buridan's ass», отсылающее читателя к известной притче об осле, который, увидев

два стога с сеном, не мог решить, к какому подойти, чтобы поесть, и, естественно, умер с голоду. Поэтому в данном контексте выражение несёт на себе функцию побуждения, автор пытается дать нам понять, что герой должен решиться на какой-то важный шаг, а до этого он, как осёл из притчи, стоял на перепутье, был нерешителен.

В следующем предложении используется строфа из стихотворения Роберта Бёрнса «auld lang syne» – «старое доброе время», которая также является аллюзией, реализующей дополнительный смысл, намекая на некие события в прошлом, которые пережили герои.

«How about to the office of the Forensic Psychiatrist of NYC?»

Susan thought for a minute and said, «What the hell, Martin, for auld lang syne. (Mitra, 2007:135)

В тексте также присутствует аллюзия на персонажей книг, например на героя известной французской народной сказки «Синяя Борода», что указывает на некоторые факты биографии доктора, который много раз женился, и никто не знал, что случалось потом с его супругами.

«It will be interesting to see what happens to the women married to Dr. Kusank. He, my research showed married a few times».

I raised my glass. «Here is to wishing for a Bluebeard» (Mitra, 2007:143).

Кроме того, в тексте присутствуют аллюзивные ссылки на сюжет других произведений. В предложении автор даёт ссылку на книгу, содержание которой является ключом к пониманию смысла высказывания: Unlike Sherlock Holmes, I had no V.R. tattooed on the wall of my apartment on the West Side (Mitra, 2005:97). В данном примере автор отсылает читателя к творчеству Артура Конан-Дойля, к одной из историй о Шерлоке Холмсе и кровавым буквам на стене («Этюд в багровых тонах»), которая является ключом к пониманию смысла, заложенного автором в данную фразу.

Иногда приём аллюзии может быть не понят в силу незнания каких-либо исторических или культурных фактов. Например, героиня использует в речи часть английского выражения «разворошить осиное гнездо», что

понимается буквально Бобом, полицейским из Индии, носителем индийского варианта английского языка и представителем другой (не европейской) культуры.

«Hope we don't stir up a hornet's nest, sir.»

«Hornet?» Bob frowned. «You mean wasps? I don't think there are too many of them in India. Most of them are called Aryans or Dravidians or something like that» (Mitra, 2004:132).

Кроме аллюзии на литературных и исторических персонажей в романах присутствуют ссылки на общекультурные факты. Примером подобной аллюзии может служить следующий отрывок из романа «Грехопадение»:

I decided to ignore my heart and concentrate on the present.

Camera. Light. Action. *Now*.

My apartment was occupied by all the principal players. Sandy, Halley, Dobbelia Smith, and Teddy (Mitra, 2005:115).

Здесь используется ссылка на кинематографию, известная фраза, которую говорят перед съемкой сцены: “Camera. Light. Action.” Автор описывает ситуацию, используя известную фразу режиссёра при съёмке, далее действие развивается по законам режиссёра, все застыли перед съёмкой. Герой будто бы снимает эпизод.

Выводы по второй главе

1. Исходя из языкового материала, полученного путем выборки из произведений Р.Н. Митры, можно прийти к заключению о частотности использования ненормированных лексических единиц: сленгизмов, жаргонизмов, вульгаризмов, разговорных слов, сокращений и аббревиатур. Употребление данных лексических единиц выполняет в художественной прозе ряд важных функций. Как показывает наш материал, ненормированные единицы в художественном тексте используются для:

а) придания динамики, «живости» письменному языку, т.е. прибли-

жения письменного языка к разговорному современному языку;

b) передачи особенностей разговорного языка, погружение читателя в современную писателю языковую среду Америки;

c) привнесения эмоциональной оценки в повествование (недоумение, пренебрежение и т.п.);

d) указания на эмоциональное возбуждение героя;

e) указания на принадлежность к определенной социальной группе (социальная стратификация).

Подобные экспрессивные лексические единицы также присутствуют в художественной прозе других американских писателей – современников Р.Н. Митры, что свидетельствует о наличии сходных черт в слово-употреблении и приёмов создания образности в художественном тексте в среде американских прозаиков рубежа XX-XXI вв.

2. Опираясь на языковой материал из произведений Р.Н. Митры, отметим использование графических средств как одного из средств выразительности, способствующего приращению смысла. Особенности графического оформления текста позволяют писателю передать внутреннее эмоциональное состояние героя, дать дополнительную характеристику героя через описание, показать переход от одного эмоционального состояния героя к другому или переход от одного вида повествования к другому, маркировать инородные вкрапления в тексте, подчеркнуть значимые слова, внести дополнительную скрытую экспрессию в повествование.

Таким образом, различные виды курсива, прописная буква, многоточие, тире и прочие графические средства не являются в художественном тексте случайными, они выполняют определенные функции и служат, с одной стороны, как средство выделения текста в тексте (как например, неэмфатический курсив, шрифтовое варьирование, прописные буквы, имитация рукописного шрифта и стилизация под газетный шрифт), а с другой, как способы передачи различных коннотаций

(эмфатический курсив, пунктуационные знаки). Наибольший интерес представляют случаи выражения вышеперечисленными графическими средствами скрытых (имплицитных) смыслов. Своеобразие скрытых значений в том, что для их понимания необходимо обладать набором знаний, ассоциаций, читательским опытом. Задача читателя состоит в том, чтобы найти скрытые смыслы и эксплицировать свой жизненный и читательский опыт для их интерпретации.

3. Рассматривая изображение героя у Р.Н. Митры, мы можем сделать выводы, что в особенностях представления своего героя через его речь проявляется мастерство писателя. Автор прибегает к различным лексическим единицам, реализуя речевую портретную характеристику персонажа через его прямую речь, а не прозаическое описание. Подобный анализ позволяет нам проникнуть в ткань произведения, восполнить те характеристики, которые не прозвучали в авторской характеристике героя.

4. В биографии Р.Н. Митры мы находим сведения о его профессиональной деятельности – психиатрии, поэтому в произведениях четко прослеживается связь с профессиональной деятельностью. В серии книг «Таинственное убийство на Манхеттене» главным героем является доктор Мартин, от лица которого ведётся повествование. Несомненно, что в данном персонаже прослеживаются некоторые автобиографические черты: одна с писателем профессия, персонаж выполняет функцию нарратора, т.е. доктор Мартин – это один из способов реализации образа автора. Как писал В.В. Виноградов: «Образ автора – это центр, фокус, в котором скрещиваются и синтезируются все стилистические приёмы произведения искусства» (Виноградов, 1971:125). Образ автора является сложным образованием, это «не воспроизведение биографической личности автора, а структура, в которой элементы объективной действительности соотнесены с человеческим к ним отношением и тем самым организованы эстетически» (Катаев, 1966:40). Таким образом, в понятие образа автора входит авторская позиция, реализация опыта автора

в произведении, а также языковые элементы, иностилевые включения и сюжетные переклички, композиционное построение книги и даже особенности графического оформления рукописи.

Профессиональная деятельность писателя также нашла своё отражение в жанре книг – психологические детективы, повествование со сложным, запутанным сюжетом, загадками человеческой природы, эмоциями и чувствами.

5. При рассмотрении языковых особенностей текстов Р.Н. Митры одним из спорных вопросов является вопрос роли композиции в стилистическом анализе, т.е. существует ли необходимость при анализе текстов принимать во внимание все романы серии или проводить анализ в рамках одного романа. В данном исследовании для получения данных анализу подвергались 4 книги как серия, соответственно окончательные выводы были сделаны только после сбора информации из текстов всех книг.

6. Одной из характерных черт художественной прозы Р.Н. Митры является наличие нескольких планов повествования, а именно – последовательный план настоящего времени и ретроспективный план, через который реализуется функция контекстного связывания произведений в серию. Кроме того, наличие нескольких планов повествования свидетельствуют об особенностях репрезентации пространственно-временного аспекта в творчестве Р.Н. Митры.

7. В структуре романов Р.Н. Митры присутствуют темпоральные и локальные элементы, чётко указывающие на время и место совершения описываемого действия. Подобные маркеры были выявлены также в романах других американских прозаиков к. XX – нач. XXI вв. Темпоральные и локальные маркеры представлены преимущественно в заголовках глав и частей как в творчестве Р.Н. Митры, так и в творчестве других рассматриваемых прозаиков США к. XX – нач. XXI вв. Протяженность временных периодов, нарушение линейной последовательности

развёртывания событий является оценочно-характерологическим компонентом авторского взгляда на происходящее.

8. При анализе художественной прозы было отмечено, что стилистическая задача интертекстуальности заключается в актуализации единиц текстового единства. Стилистическая роль рассмотренных приёмов – это разбивка повествования с целью привлечения внимания читателя к какой-либо особенности, предвосхищение развития сюжета (включение в повествование заимствованных поэтических фрагментов, афоризмов), образное сравнение посредством аллюзивных ссылок (например, с героями и богами Античного мира, персонажами книг).

9. Одним из характерных проявлений интертекстуальности в художественной прозе Р.Н. Митры является аллюзия, реализующаяся в аллюзивных ссылках. Аллюзия и аллюзивные ссылки представляют собой заимствование некого элемента из инородного текста, служащего отсылкой к тексту-источнику, являющегося ключом к пониманию описываемой ситуации.

10. Использование аллюзии и интертекстуальности в романе показывает широту кругозора писателя, его обширные познания в истории, литературе и культуре. Интертекстуальность обогащает произведение, даёт читателям пищу для размышления, т.к. вкрапления инородных элементов в структуру текста является лишь тонким намёком, над которым читатель должен подумать. Следовательно, чтобы понять этот намёк, читатель должен быть образован и хорошо знаком с пластом культуры, на который делается ссылка, а иначе явление аллюзии будет бесполезным и стилистическая задача не будет реализована.

11. Особенностью представления интертекстуальных элементов в романах Р.Н. Митры является их выборочная маркированность посредством вариаций шрифта (курсив, прописные литеры), указания на источник заимствования и/или автора при ссылках на малоизвестные культурные факты, что облегчает восприятие данных элементов читателем. Однако при

ссылках на общеизвестные факты подобная маркированность отсутствует.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Описание и изучение реализации стилистического потенциала ненормированных языковых единиц в художественном тексте, отклонений от общепринятого графического оформления, интертекстуальных вкраплений является одной из актуальных задач современной стилистики. Богатство и своеобразие языка писателя, широта кругозора, умение «играть» со словом находит отражение в его произведениях.

Данное диссертационное исследование было направлено на изучение стилистических «инструментов», при помощи которых писатель создает данную «закодированную» образность – лингвостилистические и композиционные особенности художественной прозы Р.Н. Митры. И.В. Арнольд в своих исследованиях оперировала термином «декодирование», т.е. раскодирование внимательным читателем информации, заложенной автором в свой текст, авторского посыла. Под совокупностью лингвистических и композиционных особенностей художественного текста понимается исследование языкового своеобразия художественной прозы, реализация функций стилистических девиаций; рассмотрение композиционного своеобразия, в том числе функций эпиграфа, заглавия, иностилевых элементов (отрывков стихотворных произведений, афоризмов), полиграфическая организация текста.

В ходе исследования, исходя из языкового материала, полученного путем выборки из произведений Р.Н. Митры, наглядно показана частотность обращения писателя к ненормированным единицам (стилистическим девиациям): сленгизмам, жаргонизмам, вульгаризмам, разговорным словам, сокращениям и аббревиатурам. Употребление данных лексических единиц выполняет в художественной прозе ряд важных функций. Как показывает

наш материал, специфика подобных стилистически окрашенных лексических единиц у Р.Н. Митры заключается в функциях, которые они реализуют в художественной прозе.

Исследование в области стилистического употребления графики, проведенное на материале художественной прозы Р.Н. Митры, показало насколько важную роль играет графика в его творчестве как стилистический ресурс.

Таким образом, в прозе Р.Н. Митры было отмечено стилистическое употребление различных видов курсива, прописных литер, пунктуации и прочих графических символов, служащих, с одной стороны, как средство выделения текста в тексте (как например, неэмфатический курсив, шрифтовое варьирование, прописные буквы, имитация рукописного шрифта и стилизация под газетный шрифт), а с другой – как способ передачи эмоционального состояния (эмфатический курсив, пунктуационные знаки).

Исследование в области полиграфической семиотики представляется довольно перспективным направлением для изучения, учитывая возросший интерес к средствам передачи скрытых смыслов и ориентированность современной лингвистики на антропоцентризм.

Одним из аспектов настоящего исследования являются особенности представления персонажа в художественной прозе Р.Н. Митры, а именно создание речевой портретной характеристики, являющейся неотъемлемой частью литературного образа персонажа. В ходе настоящей работы мы пришли к выводу, что автор настолько искусно использует лексические языковые средства, что с их помощью даёт отчётливую речевую портретную характеристику своих героев через их речь, показывая уровень их образования, социальное положение, происхождение или отдельные черты их характеров. Средством создания речевой портретной характеристики являются лексические единицы различных языковых реестров, употребление героем имён собственных из истории, мифологии и литературы.

Благодаря приёму создания речевой портретной характеристики читатель имеет возможность представить образ основных героев, исходя из их реплик, а не прозаического описания, в чем и состоит особенность творчества Р.Н. Митры – не давать явную характеристику и описание героев, а дать возможность читателю получить информацию о герое из диалогов.

Композиция художественного текста давно является предметом изучения как для лингвистов, так и для литературоведов. Отметим, что в современной науке до сих пор отсутствует методика исследования, позволяющая проводить полный филологический анализ художественного произведения, результатом которого явилось бы определение идейных позиций персонажей, авторского замысла и особенностей декодирования текста читателем. Данное диссертационное исследование является попыткой создания такой методики, представляя собой один из вариантов решения проблемы целостного анализа художественного произведения.

В основе методики предлагаемого анализа композиции художественного текста в данном случае лежит коммуникативный треугольник «Автор-Персонаж-Читатель», что определяет ракурс рассмотрения в тексте стилистически окрашенных единиц, а главное – функционирование в художественном тексте языковых единиц и графических элементов, которые являются наиболее важными для структурной организации произведения и показательные в плане определений идейных позиций автора и персонажей, а главное – реализация авторского замысла, воплощенного в тексте, и его декодирование читателем.

Анализ текстов доказывает, что художественная проза Р.Н. Митры пронизана интертекстуальными элементами. Подобными текстами прецендентного типа в творчестве Р.Н. Митры являются заголовки, афоризмы, отрывки стихотворений, песен и т.п. Таким образом, явление интертекстуальности понимается как включение в вновь создаваемый текст фрагментов уже существующих текстов. В прозе Р.Н. Митры такими интертекстуальными объектами являются заимствования из рубай О. Хайяма, афориз-

мы, фрагменты стихотворений. Особенностью творчества Р.Н. Митры является то, что при введении в текст произведений вышеуказанных интертекстуальных фрагментов наблюдается обязательное присутствие указания на автора. Данное указание вводится писателем не случайно, т.к. фрагменты часто присутствуют в сокращенном виде (например, 1 строфа из стихотворения, либо даже 1-4 строки) и данный приём указания авторства позволяет неподготовленному читателю понять, что перед ним фрагмент иного произведения. В наше время повсеместно отмечается падение интереса к чтению, мало кого можно сегодня назвать «начитанным», эрудированным человеком с широким кругозором, соответственно включения прецедентных текстов рискуют остаться незамеченными современным читателем, в таком случае не будет реализован их скрытый стилистический потенциал. Р.Н. Митра путем указания на автора заимствованного отрывка пытается привлечь внимание читателя, заставить его задуматься над ролью того или иного текстового вкрапления.

Одним из проявлений интертекстуальности в творчестве Р.Н. Митры является явление аллюзии. Феномен аллюзии начал активно исследоваться лишь в конце XX века, поэтому, на сегодняшний момент, данное понятие ещё не полностью изучено как в зарубежной, так и в отечественной лингвистике. Общим для всех представленных в науке трактовок является интерпретация аллюзии как косвенной ссылки на какой–либо факт, лицо или событие.

Для того чтобы распознать аллюзию в тексте, читатель должен быть подготовленным, обладать широким кругозором, т.е. быть знакомым с мировой культурой, историей, литературой – теми сферами, на которые чаще всего делаются аллюзивные ссылки, только в этом случае читатель будет способен выявить аллюзию в тексте и истолковать её. В противном случае, приём не будет реализован при декодировании текста и реципиент не получит дополнительной информации для более глубокого понимания авторского замысла.

В отличие от интертекстуальности, прибегая к использованию которой писатель указывает на автора, напротив, аллюзия в тексте Р.Н. Митры маркирована только графически (выделена курсивом).

Ещё одной из индивидуальных черт писателя является то, кого он цитирует, аллюзии на какие события прошлого и современности он вводит в повествование. Присутствие в художественном тексте аллюзивных ссылок на хорошо известные исторические и культурные феномены Европейской цивилизации объясняются тем, что читатель, который должен осмыслить данные ссылки, является носителем европейской культуры и системы ценностей. Известно, что аллюзии реализуют свой стилистический потенциал, только если читатель является подготовленным, обладает фоновыми знаниями, что делает возможным восприятие скрытого смысла, заложенного автором.

В заключение данного диссертационного исследования приведём не потерявшее до настоящего времени своей актуальности древнеиндийское изречение: «Не имеет предела наука о языке». Сегодня лингвисты предпринимают попытки изучать языковые явления с новых позиций и открывают неизвестные ранее законы существования и функционирования языковой системы. Художественное произведение представляет собой безграничное поле деятельности для исследования различных стилистических девиаций и функций, реализуемых ими. Следовательно, проведенное нами исследование, основанное на анализе ключевых компонентов создания образности писателем, является лишь начальным этапом глубинного анализа. В связи с чем данная работа не претендует на всестороннее и глубокое изучение языковых особенностей художественной прозы Р.Н. Митры. Литературное наследие любого мастера слова представляет поле для большого количества исследований различных аспектов творчества как чисто лингвистических, так и литературоведческих. Работа может быть продолжена в русле лексикографического исследования, результатом которого будет составление словарей языка

произведений Р.Н. Митры. Более того, можно говорить об изучении индивидуального стиля мастера, особенностей творческой манеры Р.Н. Митры, жанровой специфики и национального своеобразия его произведений. Кроме того, в когнитивном направлении могут быть исследованы когнитивные аспекты отдельных единиц текста, а в сравнительно-сопоставительном исследовании могут быть проведены параллели между англоязычными текстами Р.Н. Митры и их переводами.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адмони, В.Г. Система форм речевого высказывания / В.Г. Адмони. – Санкт-Петербург: Наука, 1994. – 151 с.

2. Азнаурова, Э.С. Очерки по стилистике слова / Э.С. Азнаурова. – Ташкент: ФАН Узбекской ССР, 1973. – 406 с.

3. Анисимова, Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учеб. пособие для студентов фак. иностр. яз. вузов / Е.Е. Анисимова. – М.: Академия, 2003. – 128 с.

4. Аристотель. Поэтика. Риторика: Пер. с греч. В. Аппельрота, П. Платоновой / Аристотель. – СПб.: Азбука, 2000. – 347 с.

5. Арнольд, И.В. Герменевтика эпиграфа / И.В. Арнольд // Слово – Высказывание – Дискурс: Международный сборник научных статей / Под ред. А.А. Харьковской. – Самара: Самарский университет, 2004. – С. 8-15.

6. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов / И.В. Арнольд. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 348 с.

7. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Сборник статей / И.В. Арнольд; научный редактор П.Е. Бухаркин. – СПб.: Издательство С.-Петербургского ун-та, 1999. – 444 с.

8. Арнольд, И.В. Интерпретация текста как установление иерархии его частей / И.В. Арнольд // Лингвистика текста: материалы научной конференции. Ч.1.– М.: МГПИИЯ, 1974. – С. 28-32.

9. Арнольд, И.В. Теоретические основы стилистики декодирования / И.В. Арнольд // Стилистика романо-германских языков (Материалы семинара); Ученые записки, Т. 491. – Л.: Ленинградский ордена Трудового Красного Знамени гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена, 1972. – С. 1-16.

10. Арутюнова, Н.Д. Язык и мир человека: Монография / Н.Д.

Арутюнова. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 896 с.

11. Ахманова, О.С. О принципах и методах лингвостилистического исследования / О.С. Ахманова, Натан Л.Н., Полторацкий А.И. (и др.). – М.: Издательство Московского ун-та, 1966. – 184 с.

12. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика: Учебник; Практикум / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. – 6–е изд. – М.: Флинта: Наука, 2009. – 496 с.

13. Балли, Ш. Французская стилистика. Перевод с французского: К. А. Долинин. Под редакцией Е.Г. Энкина. Вступ. статья Р.А. Будагова / Ш. Балли. – М.: Издательство иностр. литературы, 1961. – 456 с.

14. Балинская, В.И. Графика современного английского языка / В.И. Балинская. – М., 1964. – 342 с.

15. Бахтин, М.М. Проблемы речевых жанров. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.

16. Белянин, В.П. Психолингвистические аспекты художественного текста / В.П. Белянин. – М.: Издательство Московского ун-та, 1988. – 123 с.

17. Брандес, М.П. Стилистика текста. Теор. курс. – 3-е изд. перераб. и доп. / М.П. Брандес. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 416 с.

18. Брандес, М.П. Стилистический анализ / М.П. Брандес. – М.: Высшая школа, 1971. – 191 с.

19. Бухбиндер, В.А. О возможности измерения текстовой структуры / В.А. Бухбиндер // Проблемы текстуальной лингвистики. – Киев: «Вища школа», 1983 а. – С. 43–59.

20. Бухбиндер, В.А. О предмете текстуальной лингвистики / В.А. Бухбиндер // Проблемы текстуальной лингвистики. – Киев: «Вища школа», 1983 б. – С. 6–19.

21. Валгина, Н.С. Теория текста: Уч. пособие / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 280 с.

22. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы. Избранные труды. Том 5 / В.В. Виноградов. – М.: Издательство «Наука», 1980. – 362 с.

23. Виноградов, В.В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.

24. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В.В. Виноградов. – М.: Издательство АН СССР, 1963. – 256 с.

25. Виноградов, В.В. Поэтика, стилистика и лингвистика / В.В. Виноградов // Тезисы докладов межвуз. конференции по стилистике худ. литры. – М.: Издательство Московского ун-та, 1961. – С. 20-24.

26. Виноградов, В.В. О языке художественной литературы / В.В. Виноградов. – М.: ГИХЛ, 1959. – 635 с.

27. Вишнякова, О.Д. Язык и концептуальное пространство (на материале английского языка): Монография / О.Д. Вишнякова. – М.: МАКС ПРЕСС, 2002. – 380 с.

28. Воронина, Т.Н. К вопросу о материальной фактуре поэтического текста. Графика / Т.Н. Воронина // Текст как объект многоаспектного исследования: Сб. ст. научно-методического семинара «TEXTUS». – Вып. 3 – Ч. 2. / Под ред. докт. филол. н., проф. К.Э. Штайна. – СПб. – Ставрополь: издательство СГУ, 1998. – С. 49-61.

29. Гак, В.Г. О семантической организации повествовательного текста / В.Г. Гак // Сб. науч. тр. – Вып. 103. – М.: МГПИИЯ им. М. Тореза, 1976.– С. 3-14.

30. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования: Монография / И.Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139 с.

31. Гальперин, И.Р. О понятии «текст» / И.Р. Гальперин // Лингвистика текста: материалы научной конференции. Ч.1. – М.: МГПИИЯ, 1974. – С. 67-72.

32. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка / И.Р. Гальперин. – М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 459 с.

33. Глухоедова, Н.Н. Языковая композиция художественного текста: структурные компоненты (на материале романа Руслана Киреева

«Апология»): дис. … канд. филол. н: 10.02.01 / Надежда Николаевна Глухоедова; Забайкальский гос. гум.-пед. ун-т им. Н. Г. Чернышевского. – Чита, 2009. – 159 с.

34. Гончарова, Е.А. Интерпретация текста. Немецкий язык: Учебное пособие / Е.А. Гончарова, И.П. Шишкина. – М.: Высшая школа, 2005. – 368 с.

35. Горшков, А.И. Русская стилистика: Уч. пособие / А.И. Горшков. – М.: Астрель, 2001. – 367 с.

36. Горшков, А.И. Композиция художественного текста как объект лингвистического исследования / А.И. Горшков // Русский язык: Проблемы художественной речи. Лексикология и лексикография. Виноградовские чтения. IX-X. – М.: Наука, 1981. – С. 82-91.

37. Гучинская, Н.О. Шпильманский эпос и проблема текстопорождения. / Н.О. Гучинская // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – С.-Пб.: Образование, 1993. – С. 46-57.

38. Деррида, Ж. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака Гуссерля: Пер. с англ. / Ж. Деррида. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.

39. Долинин, К.А. Стилистика французского языка. – 2-е изд. дораб. / К.А. Долинин. – М.: Просвещение, 1987. – 303 с.

40. Домашнев, А.И. Интерпретация художественного текста / А.И. Домашнев, И.П. Шишкина, Е.А. Гончарова. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1984. – 208 с.

41. Дымарский, М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст (на материале русской прозы XIX–XX вв.): Монография / М.Я. Дымарский. – М.: КомКнига, 2006. – 296 с.

42. Есин, А.Б. Литературоведение. Культурология: избранные труды / А.Б. Есин. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 352 с.

43. Залевская, А.А. Текст и его понимание: Монография / А.А. Залевская. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2001. – 177 с.

44. Зильберман, Л.И. Структурно-семантический анализ текста /

Л.И. Зильберман. – М.: Наука, 1982. – 136 с.

45. Золотова, Г.А. Грамматика композиции / Г.А. Золотова // Художественный текст как динамическая система. Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева / Отв. ред. Н.А. Фатеева. Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН. Москва, 19-20 мая 2005. – М.: Управление технологиями, 2006. – С. 164-171.

46. Инфантова, Г.Г. Язык. Речь. Личность: монография / Г.Г. Инфантова: отв. ред. Н.А. Сенина. – Ростов-на-Дону: Легион, 2008. – 504 с.

47. Каган, М.С. О философском уровне анализа отношения искусства к пространству и времени / М.С. Каган // Пространство и время в искусстве. Межвузовский сборник научных трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1988. – С. 26-39.

48. Кайда, Л.Г. Стилистика текста: от теории композиции к декодированию: Уч. пособие / Л.Г. Кайда. – М.: Флинта, 2004. – 208 с.

49. Калинина, Ю.М. Композиция художественного текста как средство выражения его антропоцентричности: дис. … канд. филол. н.: 10.02.01 / Юлия Михайловна Калинина; Липецкий гос. пед. ун-т. – Липецк, 2009. – 217 с.

50. Катаев, В.Б. К постановке проблемы образа автора / В.Б. Катаев // Филологические науки, № 1, – М: МГУ, 1966. – С. 40-45.

51. Ковтунова, И.И. Структура художественного текста и новая информация / И.И. Ковтунова // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – С. 262–275.

52. Кожевникова, К. Об аспектах связности в тексте как целом / К. Кожевникова // Синтаксис текста. – М.: Наука, 1979. – С. 49-67.

53. Кожина, М.Н. Язык и стиль в функциональном аспекте (к определению предмета и структуры стилистики) / М.Н. Кожина // Основные понятия и категории лингвостилистики: межвуз. сб. научн. тр. – Пермь: Пермский ун-т, 1982. – С. 15-35.

54. Колегаева, И.М. Экспрессивная графика в оригинале и переводе

художественной и научной прозы / И.М. Колегаева // Контрастивные исследования оригинала и перевода художественного текста: сборник научных трудов / отв. ред.: В.А. Кухаренко. – Одесса: ОГУ им. И.И. Мечникова, 1986 . – С. 142-149.

55. Кожинов, В.В. Содержательность литературных форм // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении / В.В. Кожинов, Г.Д. Гачев. – М.: Наука, 1964. – Кн. 2. – 289 с.

56. Колодина, Н.И. Проблема понимания и интерпретации художественного текста: Монография / Н.И. Колодина. – Тамбов: Изд-во ТГПУ, 2001. – 184 с.

57. Костомаров, В.Г. Наш язык в действии: Очерки современной русской стилистики / В.Г. Костомаров. – М.: Гардарики, 2005. – 287 с.

58. Кристал, Д. Стилистический анализ / Д. Кристал, Д. Дейви // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск IX Лингвостилистика / Составление и вступит. ст. И.Р. Гальперина. М.: Прогресс, 1980. – С. 148-171.

59. Кристева, Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики Текст / Ю. Кристева. – М.: Изд-во «РОССПЭН», 2004. – 656 с.

60. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. – Екатеринбург – Омск: изд-во Урал. ун-та; изд-во Омск. гос. ун-та, 1999. – 268 с.

61. Кузьмина, Н.А. Интертекст и интертекстуальность: к определению понятий / Н.А. Кузьмина // Текст как объект многоаспектного исследования: Сб. ст. научно-методического семинара «TEXTUS». – Вып. 3 – Ч. 1. / Под ред. докт. филол. н., проф. К.Э. Штайна. – СПб. – Ставрополь: из-во СГУ, 1998. – С. 27-33.

62. Купина, Н.А. Смысл художественного текста и аспекты лингвосмыслового анализа / Н.А. Купина. – Красноярск: Просвещение, 1983. – 160 с.

63. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста: уч. пособие для студен-

тов пед. институтов / В.А. Кухаренко. – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

64. Кухаренко, В.А. Стилистическая организация художественного прозаического текста / В.А. Кухаренко // Лингвистика текста: сборник научных трудов. Вып. 103. – М.: МГПИИЯ, 1976. – С. 49-59.

65. Кухаренко, В.А. Лингвистический аспект изучения индивидуально-художественного стиля / В.А. Кухаренко // Вопросы германо-романского языкознания и методики преподавания иностранных языков. (Материалы IV Межвузовской конф. восточно-сибирской зоны). Том II. – Иркутск: из-во ИГПИИЯ им. Хо Ши Мина, 1969. – С. 157-162.

66. Лотман, Ю.М. О Поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста. / Ю.М. Лотман, М.Л. Гаспаров. – СПб.: Искусство-СПб, 1995. – 848 с.

67. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Прогресс: Гнозис, 1992. – 270 с.

68. Лотман, Ю.М. Структура художественного произведения / Ю.М. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 398 с.

69. Лукин, В.А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа: учеб. для филол. спец. вузов / В.А. Лукин. – М.: Ось-89, 1999. – 192 с.

70. Макаров, М.Л. Коммуникативная структура текста / М.Л. Макаров. – Тверь: из-во Тверского гос. ун-та, 1990. – 52 с.

71. Мальченко, А.А. «Чужое слово» в заглавии художественного текста./ А.А. Мальченко // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – С.-Пб.: Образование, 1993. – С.76-82.

72. Михальская, Н.П. История английской литературы: учеб. для студ. филол. и лингв. фак. высш. пед. учеб. заведений / Н.П. Михальская. – 2–е изд., стер. – М.: Академия, 2007. – 480 с.

73. Мороховский, А.Н. Некоторые основные понятия стилистики и лингвистики текста / А.Н. Мороховский // Лингвистика текста и методика преподавания иностранных языков. – Киев: «Вища школа», 1981. – С. 6-18.

74. Мороховский, А.Н. Стилистика английского языка / А.Н. Мороховский. – Киев: «Вища Школа», 1984. – 248 с.

75. Москальская, О.И. Грамматика текста: Учебное пособие / О.И. Москальская. – М.: Высшая школа, 1981. – 183 с.

76. Москальская, О.И. Текст как лингвистическое понятие / О.И. Москальская // Иностранные языки в школе. – М.: Просвещение, 1978. – № 3. – С. 3-25.

77. Москальчук, Г.Г. Структура текста как синергетический процесс: Монография / Г.Г. Москальчук. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 296 с.

78. Мышкина, Л.Н. Концептуально-терминологическая специфика контрадиктивно-синергетической лингвистики / Л.Н. Мышкина // Вестник Челябинского государственного университета. – № 24 (239). Филология. Искусствоведение. Вып. 57. – Челябинск, из-во Челябинского государственного университета, 2011. – С. 94-96.

79. Николаева, Т.М. От звука к тексту / Т. М. Николаева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 680 с.

80. Николина, Н.А. Филологический анализ текста / Н.А. Николина. – М.: издательский центр «Академия», 2003. – 256 с.

81. Нирё, Л. О значении и композиции произведения / Л. Нирё // Семиотика и художественное творчество. – М., 1977. – С. 128-142.

82. Новиков, Л.А. Художественный текст и его анализ / Л.А. Новиков. – М.: Русский язык, 1988. – 304 с.

83. Одинцов, В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – 4-е изд. – М.: ЛКИ, 2007. – 264 с.

84. Откупщикова, М.И. Синтаксис связного текста: Монография / М.И. Откупщикова. – Л.: Издательство ЛГУ, 1982. – 103 с.

85. Папина, А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории / А.Ф. Папина. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 368 с.

86. Пелевина, Н.Ф. Стилистический анализ художественного текста / Н.Ф. Пелевина. – М.: Просвещение, 1980. – 273 с.

87. Поспелов, Г.Н. Введение в литературоведение: Учебник для филол. спец. ун-тов / Г.Н. Поспелов, П.А. Николаев, И.Ф. Волков (и др.); под редакцией Г. Н. Поспелова. – 2-е изд. доп. – М.: Высшая школа, 1983. – 327 с.

88. Поспелов, Г.Н. Проблемы литературного стиля / Г.Н. Поспелов. – М.: МГУ, 1970. – 332 с.

89. Прието, А. Из книги «Морфология романа» // Семиотика. Семиотика языка и литературы / А. Прието. Под ред. Ю.С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – С. 370-399.

90. Разинкина, Н.М. Функциональная стилистика (на материале английского и русского языков): учеб. пособие / Н.М. Разинкина. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Высшая школа, 2004. – 271 с.

91. Реферовская, Е.А. Лингвистические исследования структуры текста / Е.А. Реферовская. – Л.: Наука, 1983. – 216 с.

92. Рудяков, Н.А. Основы стилистического анализа художественного произведения: Монография / Н.А. Рудяков; под ред. В.А. Ивановой. – Кишинёв: ШТИИНЦА, 1972. – 180 с.

93. Сандажиева, С.А. Семиотические аспекты заголовка короткого рассказа / Сандажиева С.А. – Элиста: из-во Калм. фил. науч.-изд. центра "Контекст", 1993. – 26 с.

94. Селиверстова, О.К. Местоимения в языке и речи: Монография / О.К. Селиверстова. – М.: Наука, 1988. – 151 с.

95. Серебрякова, С.Г. Функционально-стилистические особенности прозы Р. Даля: дис. … канд. филол. наук: 10.02.04 / Светлана Георгиевна Серебрякова. – СПб.: С.-Петербург. гос. ун-т, 2007. – 205 с.

96. Скребнев, Ю.М. Очерк теории стилистики: Учебное пособие для студентов и аспирантов филол. спец. / Ю.М. Скребнев. – Горький: ГГПИИЯ им. Н.А. Добролюбова, 1975. – 234 с.

97. Смирнов, В.Б. Некоторые проблемы изучения литературно-художественного текста / В.Б. Смирнов // Вестник ВолГУ. – Серия 8. Вып.

8. – Волгоград: из-во ВолГУ, 2009. – С. 190-196.

98. Солганик, Г.Я. Стилистика текста / Г.Я. Солганик. – М.: Флинта, 1997. – 256 с.

99. Солганик, Г.Я. Синтаксическая стилистика (Сложное синтаксическое целое): учеб. пособие / Г.Я. Солганик. – М.: Высшая школа, 1973. – 214 с.

100. Сорокин, Ю.А. Стереотип, штамп, клише: к проблеме определения понятий / Ю.А. Сорокин // Общение. Теоретические и прагматические проблемы. – М.: Наука, 2003. – С. 125-131.

101. Сорокин, Ю. А. Взаимодействие реципиента и текста: теория и прагматика / Ю. А. Сорокин // Функционирование текста в лингвокультурной общности. – М.: Наука, 1978. – С. 67-101.

102. Степанов, Ю.С. Стилистика и её отношение к гносеологии / Ю.С. Степанов // Тезисы докладов межвуз. конференции по стилистике худ. лит-ре. – М.: издательство Московского ун-та, 1961. – С. 93-96.

103. Сулименко, Н.Е. Текст и моделирование его лексической структуры / Н.Е. Сулименко // Русский язык в современной науке и образовании: Материалы научно-практической конференции (Герценовские чтения – 2007). – СПб.: САГА, 2007. – С. 64-67.

104. Ткаченко, И.Г. Подходы к трактовке текста и художественного концепта в современной лингвистике / И.Г. Ткаченко, Ю.Г. Мурка // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль, 2012 г.) – СПб.: Реноме, 2012. – С. 173-175.

105. Тороп, П.Х. Проблема интертекста/ П.Х. Тороп // Труды по знаковым системам. XIV. Текст в тексте. / Уч. зап. ТГУ. – Вып. 567. – Тарту: из-во Тартуского гос. ун-та, 1981.– С. 33-44.

106. Тураева, З.Я. Лингвистика текста (Текст: структура и семантика): учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / З.Я. Тураева. – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.

107. Турлачева, Е.Ю. Лексико-грамматическая организация заго-

ловка англоязычного художественного текста (на материале коротких рассказов XVIII-XXI вв.): автореф. дис. … канд. филол. н.: 10.02.04 / Е. Ю. Турлачева; Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева. – Иваново, 2010. – 24 с.

108. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности: Монография / Н.А. Фатеева. – 3-е стереот. – М.: КомКнига, 2007. – 282 с.

109. Фатеева, Н.А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи / Н.А. Фатеева // Известия АН Сер. литературы и языка. – Т. 57. – № 5. – М.: Наука, 1998. – С. 25-38

110. Фатеева, Н.А. Интертекстуальность и её функции в художественном дискурсе / Н.А. Фатеева // Известия АН. – Сер. литературы и языка. – Т. 56. – № 5. – М.: Наука, 1997. – С. 12-21.

111. Фигуровский, И.А. Структура текста художественного произведения / И.А. Фигуровский // Фигуровский И.А. Избранные труды. – Елец: ЕГУ им. И.А. Бунина, 2004. – С. 245-249.

112. Филиппов, К.А. Лингвистика текста: Курс лекций / К.А. Филиппов. – СПб.: из-во С.-Петербург. ун-та, 2003. – 336 с.

113. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 400 с.

114. Хованская, З.И. Категория связности и смысловое развертывание коммуникации / З.И. Хованская // Лингвистические проблемы текста: Сб. науч. тр. – М.: МГПИИЯ им. М. Тореза, 1980. – Вып. 158. – С. 100-118.

115. Чаковская, М.С. Текст как сообщение и воздействие (на материале англ. яз.) / М.С. Чаковская. – М.: Высшая школа, 1986. – 128 с.

116. Чернухина, И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста: Монография / И.Я. Чернухина. – Воронеж: Воронежский гос. ун-т, 1984. – 116 с.

117. Чернявская, В.Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интер-

текстуальность, интердискурсивность / В.Е. Чернявская. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – 248 с.

118. Шаховский, В.И. Стилистика английского языка: Учебное пособие / В.И. Шаховский. – М.: ЛКИ, 2008. – 232 с.

119. Шаховский, В.И. Текст и его когнитивно-эмотивные метаморфозы (межкультурное понимание и лингвоэкология) / В.И. Шаховский, Ю.А. Сорокин, И.В. Томашева. – Волгоград: Перемена, 1998. – 148 с.

120. Швейцер, А.Д. Литературный английский язык в США и Англии / А.Д. Швейцер. – 3–е изд. – М.: ЛКИ, 2008. – 200 с.

121. Эсалнек, А.Я. Основы литературоведения. Анализ художественного произведения: учебное пособие / А.Я. Эсалнек. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 112 с.

122. Язык и композиция художественного текста (русский язык): Межвузовский сборник научных трудов / Отв. ред. Л.Ю. Максимов. – М.: МГПИ им. В. И. Ленина, 1986. – 95 с.

123. Язык и композиция художественного текста / Межвузовский сб. научн. тр. – М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1983. – 126 с.

124. Agricola, E. Textstruktur. Textanalyse / E. Agricola. – Leipzig: Enzyklopadie, 1979. – 187 S.

125. Agricola, E. Vom Text zum Thema / E. Agricola // Probleme der Textgrammatik / F. Danes, D. Viehweger (Hrsg.). – Berlin: Akademie der Wissenschaft der DDR, 1974. – 125 S.

126. Barthes, R. Texte / R. Barthes. – vol. 15., Paris: Encyclopedia Universalis P., 1973. – 123 p.

127. Beaugrande, R. Einführung in die Textlinguistik Text. / R. Beagrande, W.U. Dressler. Tübingen: Niemeyer, 1981. – XIII. – 290 S.

128. Brinker, K. Linguistische Textanalyse: Eine Einf. in Grundbegriffe u. Methoden / K. Brinker. – Berlin: Schmidt, 1988 – 151 S.

129. Coulthard, M. Introduction to Discourse Analysis / M. Coulthard. – London: Longman, 1985. – 195 p.

130. Diewald, G.M. Deixis und Textsorten im Deutschen / G.M. Diewald. – Tübingen: Niemeyer, 1991 – 236 S.

131. Dijk, T.A. van. Text and Context: Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse / T.A. van Dijk. – London, New York: Longman, 1977. – 261 p.

132. Genette, G. Palimpsestes: La Littèrature au second degree / G. Genette. – Nebraska: University of Nebraska Press: 1998. – 508 p.

133. Grosse, E.U. Text und Kommunikation: eine linguistische Einführung in die Funktionen der Texte / E.U. Grosse. – Stuttgart: Kohlhammer, 1976. – 164 S.

134. Halliday, M.A.K. Cohesion on English / M.A.K. Halliday, R. Hasan. – London: Longman, 1976. – 394 p.

135. Halliday, M.A.K. Explorations of Language / M.A.K. Halliday. – London: Longman, 1974. – 346 p.

136. Harweg, R. Pronomina und Textkonstitution / R. Harweg. – München: Welhelm Fink Verlag, 1968. – 392 S.

137. Iser, W. Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology / W. Iser. – Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. – 273 p.

138. Lang, E. Über einige Schwierigkeiten beim Postulieren einer Textgrammatik / E. Lang // Generative Grammar in Europe / F. Kiefer, N. Rewet (Hrsg.). – Dordrecht: D. Reidel Publishing Company, 1973. – S. 284-314.

139. Leech, G. Principles of Pragmatics. / G. Leech. – London and New–York: Longman, 1984. – 320 p.

140. Pfütze, M. Grundgedenken zu einer funktionalen Textlinguistik / M. Pfütze. – Dresden: Niemeyer, 1970. – 128 S.

141. Riesel E., Deutsche Stilistik / E. Riesel, E. Schendels. – М.: Высшая школа, 1975. – 315 с.

142. Sandig, B. Zur Differenzierung gebrauchsspracher Textsorten im Deutschen / B. Sandig // Textsorten / E. Gülich, W. Raibe (Hrsg.). –

Wiesbaden: Gülich, 1975. – S. 72-82.

143. Schmidt, S.J. Texttheorie: Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation / S.J. Schmidt. – München: Welhelm Fink Verlag, 1973. – 184 S.

144. Vieweger, D. Struktur und Funktion nominativer Kette im Text / D. Vieweger // Kontexte der Grammatiktheorie / W. Motsch (Hrsg.). – Berlin: Akademie der Wissenschaft der DDR, 1978. – S. 149-168.

Словари и справочники

145. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 608 с.

146. Даль, В.И. Толковый словарь в четырёх томах / В.И. Даль. – М.: Русский язык, 1991. – 1265 с.

147. Краткий словарь лингвистических терминов / В.А. Виноградов, Н.В. Васильева, А.М. Шахнарович. – М.: Русский язык, 1995. – 175 с.

148. Кудрявцев, А.Ю. Англо–русский словарь сленга и ненормативной лексики / А.Ю. Кудрявцев, Г.Д. Куропаткин. – М.: АСТ, 2006. – 383 с.

149. Лингвистический энциклопедический словарь / Главный редактор В.Н. Ярцева. – М.: «Советская энциклопедия», 1990. – 685 с.

150. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.

151. Матвеева, Т.В. Учебный словарь: русский язык, культура речи, стилистика, риторика / Т.В. Матвеева. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 432 с.

152. Мюллер, В.К. Новый англо–русский словарь / В.К. Мюллер. – 12–е изд., стереотип. – М.: Рус. яз.: Медиа, 2005. – 951 с.

153. Розенталь, Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д.Э. Розенталь. – 2-е изд. – М.: Просвещение, 1976. – 495 с.

154. Словарь иностранных слов / Под ред. Ф.Н. Петрова. Издание

18-е, стер. – М.: Русский язык, 1989. – 624 с.

155. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под ред. М.Н. Кожиной. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 696 с.

156. ABBYY LINGVO Электронный словарь. Выпуск: 14.0.0.442, 2008.

157. Spears, R. A. McGraw-Hill's American Idioms Dictionary / R.A. Spears. – 4th ed. – Chicago: The McGraw-Hill Companies, Inc., 2007. – 743 p.

Список источников примеров

158. Celmer, Michelle. Best Man's Conquest / M. Celmer. – New York: Silhouette Books, 2007. – 177 p.

159. Christenberry, Judy. The Marrying Kind / J. Christenberry. – USA: Harlequin American Romance, 2007. – 209 p.

160. Crosby, Susan. Bound by the Baby / S. Crosby. – New York: Silhouette Books, 2007. – 177 p.

161. Garbera, Katherine. Make–Believe Mistress / K. Garbera. – New York: Silhouette Books, 2007. – 177 p.

162. Hardy, Kristin. Always a Bridesmaid (Special edition)/ K. Hardy. – New York: Silhouette Books, 2007. – 245 p.

163. Mitra, R.N. If there wasn't death / R.N. Mitra. – Denver, Colorado: Outskirts Press Inc., 2007. – 230 p.

164. Mitra, R.N. Impute Fall to Sin / R.N. Mitra. – М.: Manager, 2005. – 336 p.

165. Mitra, R.N. A Rain Full of Ghosts / R.N. Mitra. – Baltimore: Publish America, 2004. – 366 p.

166. Mitra, R.N. A Very Insipid Passion / R.N. Mitra. – М.: Manager, 2002. – 336 с.

167. Winstead, J.L. Raintree Haunted / J.L. Winstead. (2nd volume): paranormal romance. – New York: Silhouette Books, 2007. – 278 p.

Электронные источники

168. Державин, Р. Омар Хайям. Переводы / Р. Державин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.inpearls.ru/author/409/16, свободный. Дата обращения: 10.01.2014.

169. Ицкович, Г. Эдна Сент-Винсент Миллей. Избранное. Переводы / Г. Ицкович. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.stihi.ru/2012/04/23/1564, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

170. Квиткин, С. Эзра Паунд. Стихотворения 1908-1925 гг. Переводы / С. Квиткин. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://spintongues.vladivostok.com/pound6.htm, свободный. Дата обращения: 07.12.2013.

171. Кириллина, Л. Баллады. Переводы с английского / Л. Кириллина. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.stihi.ru/2006/04/20–2188, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

172. Литературная энциклопедия. – В 11 т. // Под редакцией В. М. Фриче, А.В. Луначарского. – М.: Издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература. 1929-1939. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/397/Архитектоника, свободный. Дата обращения: 22.03.2013.

173. Отзывы на книги Р.Н. Митры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.amazon.com/Very–Insipid–Passion–R–Mitra/dp/0738826359/ref=la_B002IYZ6R8_1_2/190–3071431–0522832?s=books&ie=UTF8 &qid=1403872476&sr=1–2, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

174. Пиксендеева, В.Г. Способы лингвистической экспликации макроконцепта «время» в современном английском языке. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.ceninauku.ru/news/page_1136 4.html, свободный. Дата обращения: 29.05.2015.

175. Понятие интертекста. Теория интертекстуальности. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://fixed.ru/prikling/intertekst/poniatie.html, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

176. Перевод песни «Bridge over troubled water». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://en.lyrsense.com/simon_and_garfunkel/bridge_over_troubled_water_sg#v1, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

177. Перевод рубай О. Хайяма. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://uznet.biz/foat–sultanbek/Rubaiyat–Omara–Haiyama–transformatsiya–v–Soneti–VIII, свободный. Дата обращения: 29.03.2014.

178. Песни Невинности и Опыта, Уильям Блейк. Переводы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://prozaik.in/uilyam–bleyk–pesni–nevinnosti–i–opita.html?page=4, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

179. Попов, М.Ю. Визуализация семантической структуры и реферирование текстов на естественном языке / М.Ю. Попов, А.В. Заболеева-Зотова, С.А. Фоменков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.dialog–21.ru/Archive/2003/Popov.html, свободный. Дата обращения: 29.11.2014.

180. Страница писателя Р.Н. Митры. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.members.tripod.com/~ShibaHill/mitra.html, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

181. Уилмот, Д. Песня – Любишь женщину? Осел! Переводы / Д. Уилмот. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.stihi.ru/2007/04/07–1423, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

182. Черняева, А.С. Интертекстуальность и аллюзия: проблема соотношения / А.С. Черняева. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.krasu.ru/opt/paradigma/1/12.htm, свободный. Дата обращения: 29.01.2015.

183. Штовхань, О. Эдна Миллей. Чьи губы мои губы целовали. Перевод / О. Штовхань. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.stihi.ru/2010/06/27/256, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

184. Belloc, H. Quotes / Hilaire Belloc. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/h/hilairebel

170079.html#S0xdOqv7ROz6UwKU.99, свободный. Дата обращения: 29.02. 2015.

185. Bridge over troubled water. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://masteroff.org/36332.html, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

186. Hitchcock, J.A. At The Davies: A Novel of Medical Life by R.N. Mitra / J.A. Hitchcock (рецензия на книгу Р.Н. Митры). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.members.tripod.com/~ShibaHill /daviesreview.html, свободный. Дата обращения: 12.12.2014.

187. Mitra, R.N. As in the falling of an eyelid / R.N. Mitra (отрывок части книги). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www. members.tripod.com/~ShibaHill/eyelid.html, свободный. Дата обращения: 20. 04.2015.

188. Mitra, R.N. At The Davies: A Novel of Medical Life / R.N. Mitra (отрывок части книги). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.members.tripod.com/~ShibaHill/atthedavies.html, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

189. Rubaiyat of Omar Khayyam. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.okonlife.com/poems/page4.html, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

190. Sin quotes and quotations. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://www.famousquotesandauthors.com/topics/sin_quotes.html, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.

191. Wilmot, J. Song / Lord John Wilmot. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: URL: http://allpoetry.com/poem/8515135–Song–by–Lord_ John_Wilmot, свободный. Дата обращения: 29.03.2015.