

Федеральное агентство по образованию  
Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина»

О.С. Федотова

ИНТРОСПЕКЦИЯ ПЕРСОНАЖА  
АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ —  
НОВАЯ КАТЕГОРИЯ ТЕКСТА

Монография

Рязань 2009

**ББК 81.432.1**  
**Ф34**

Печатается по решению редакционно-издательского совета Государственного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина» в соответствии с планом изданий на 2009 год.

Научный редактор *Е.Г. Беляевская*, д-р филол. наук, проф.  
(Московский государственный  
лингвистический университет)

Рецензенты: *Е.В. Яковлева*, д-р филол. наук, проф.  
(Дипломатическая академия МИД РФ)

*Е.А. Никулина*, д-р филол. наук, проф.  
(Московский педагогический  
государственный университет)

**Федотова О.С.**

**Ф34** Интроспекция персонажа англоязычной художественной прозы — новая категория текста : монография / О.С. Федотова ; Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина. — Рязань, 2009. — 140 с.

ISBN 978-5-88006-628-5

В монографии представлена интроспекция персонажа как новая категория текста. Рассматриваются принципы выделения интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы, анализируются лингвостилистические средства репрезентации интроспекции персонажа, а также описываются функции, которые выполняет интроспекция персонажа в художественном произведении.

Ключевое понятие для данного исследования — понятие интроспекции персонажа, то есть явления, когда персонаж фиксирует внимание на своем внутреннем интеллектуальном, эмоциональном и физическом состоянии, обдумывает и оценивает происходящие события и окружающих людей, анализирует мотивы своих действий и поступков.

*Ключевые слова: интроспекция, проспекция, ретроспекция, несобственно-прямая речь, «точка зрения», метафорический концепт, внутренний мир персонажа*

**ББК 81.432.1**

ISBN 978-5-88006-628-5

© Федотова О.С., 2009  
© Государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Рязанский государственный университет  
имени С.А. Есенина», 2009

# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>I. Интроспекция персонажа</b>	
<b>как объект лингвистического исследования</b>	
1. Истоки представления об интроспекции персонажа.....	13
2. Изучение виртуальной реальности в контексте проблем анализа дискурса.....	20
3. Соотношение проспекции, ретроспекции и интроспекции.....	27
4. Соотношение интроспекции с «потокосознания» и «точкой зрения».....	38
5. Соотношение интроспекции и несобственно-прямой речи.....	44
6. Тематическая классификация интроспективных контекстов.....	52
<b>II. Маркеры интроспекции персонажа</b>	
<b>в современной англоязычной художественной прозе</b>	
1. Указания на мыслительную деятельность как маркеры интроспекции.....	57
2. Указания на эмоции и чувства персонажа как маркеры интроспекции .....	64
3. Маркеры внутреннего физического состояния персонажа.....	69
4. Стилистические приемы в интроспективных контекстах.....	72
5. Роль метафорических концептов в репрезентации интроспекции персонажа.....	73
6. Совместная реализация маркеров разных типов.....	81
7. Маркеры проспекции и маркеры ретроспекции. VS маркеры интроспекции.....	83
8. Маркеры виртуальной реальности и маркеры интроспекции .....	88
<b>III. Функции интроспекции персонажа</b>	
<b>в современной англоязычной художественной прозе</b>	
1. Функция характеристики персонажа.....	97
Функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа.....	97
Функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа.....	100
Функция экспликации действий персонажа .....	104
2. Функция фиксации впечатлений.....	107
Воссоздание впечатлений персонажа от окружающих его людей.....	107
Фиксация впечатлений персонажа от событий окружающей действительности (фикциональная реальность).....	109
Фиксация впечатлений персонажа от воспоминаний, снов и других событий виртуальной реальности.....	110
3. Интроспекция персонажа и эффект сопереживания.....	114
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	119
<b>Список использованной литературы</b> .....	124

## Введение

Исследования последних лет свидетельствуют о всевозрастающем интересе лингвистов к изучению семантики и структуры целостного текста. При этом под текстом понимается не «фиксация устной речи», а «продукт письменного варианта языка». Исследование текста как единого целого предполагает не только изучение процесса передачи и получения информации, но и выявление его типологических свойств. Интерес к типологии текста отражает тенденции в современной лингвистике — найти устойчивые, постоянные признаки текста. Понятие «текст» представляет то общее, что лежит в основе конкретных текстов. Рассмотрение этого вопроса предполагает прежде всего определение категориальных признаков текста. Термин «категория» трактуется в философии как основное понятие, отражающее наиболее общие и существенные свойства действительности. Исследователи отмечают, что одной из важнейших задач современной лингвистики является определение понятия текстовой категории и выявление системы категорий текста, которые характеризуют его основные имманентные свойства.

Так, например, А.А. Акишина в качестве категорий текста называет связанность, единство и отдельность<sup>1</sup>. С.А. Мегентесов в качестве таковых определяет связность и дискретацию<sup>2</sup>. К основным признакам текста Н.Я. Сердобинцев относит смысловую автономность, языковую, композиционную и стилистическую оформленность и связность<sup>3</sup>. Т.М. Николаева разрабатывает теорию функциональных категорий грамматики текста, в качестве которых рассматривает предупоминание, контраст, определенность/неопределенность<sup>4</sup>. Аналогичный методологический подход отличает концепцию Н.Д. Зарубиной, которая в качестве полноправной категории текста называет категорию последовательности<sup>5</sup>.

Попытку выработать теоретические основы выделения текстовых категорий и более строго определить их номенклатуру мы находим в работах И.Р. Гальперина и его учеников (И.Р. Гальперин, Т.М. Баталова, О.А. Донскова, Л.И. Кручинина, Е.В. Морозова, А.Д. Прянишникова, И.Р. Тер-Авакян). Расширительно толкуя термин «грамматический» в применении к текстовым категориям, И.Р. Гальперин рассматривает их в качестве инстинктивных признаков (параметров) текста, выводя их

---

<sup>1</sup> Акишина А.А. Структура целого текста. М. : Высшая школа профсоюзного движения им. Н.М. Шверника, 1979. Вып. 2.

<sup>2</sup> Мегентесов С.А. Основные категории грамматики текста (по материалам лингвистической литературы) : сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. Вып. 170. М., 1981.

<sup>3</sup> Сердобинцев Н.Я. Текст и стиль // НДВШ, филол. науки. 1977. № 6.

<sup>4</sup> Николаева Т.М. О функциональных категориях линейной грамматики // Синтаксис текста. М., 1979.

<sup>5</sup> Зарубина Н.Д. Текст: лингвистический и методический аспекты. М. : Русский язык, 1981.

из особого характера текстовой системности. И.Р. Гальперин подчеркивает необходимость определения особых категорий, по которым строится текст: «текст как объективированное произведение языкотворческого процесса должен подчиняться определенным правилам построения. Естественно предположить, что как часть этого произведения, так и все произведение в целом обладает рядом признаков-категорий, которые во взаимообусловленности и создают текст» И.Р. Гальперин дифференцирует семантические и структурные категории текста. К семантическим категориям относятся информативность, подтекст, пресуппозиция, прагматика. Категории интеграции, сцепления, ретроспекции, проспекции, континуум соответствуют структурным категориям текста. Все эти категории, по его мнению, можно назвать категориями текста, поскольку «каждая из них представляет собой класс форм»<sup>1</sup>. И.Р. Гальперин отмечает, что не все названные им категории обязательны для всех типов текстов, некоторые из них являются фактуальными (например, категория ретроспекции, партитурности, подтекста<sup>2</sup>).

Зарубежных представителей лингвистики текста отличает недифференцированный подход к установлению классификации текстовых категорий. В зарубежных работах по лингвистике текста называются такие текстовые категории, как предупоминание, чистая связность, единичность, выделение, дейктичность, градация важности, смысловое равновесие частей высказывания, неопределенность. В число формальных средств этих категорий включаются: порядок слов, подчеркивание элементов, частицы, прономинализация, введение проформ, лексические средства, перифрастические повторы, артиклизация, членение высказывания. В зарубежных исследованиях по лингвистике текста не делается попытка установить какую-либо корреляцию между содержательными категориями текста и определенным набором средств их выражения. Более того, налицо смешение содержательных категорий и формальных средств (механизмов) их реализации в тексте. Так, неясно соотношение между «выделением» и «подчеркиванием» элементов. Первое относится к содержательным категориям, второе — к формальным средствам выражения. Неопределенность и дейктичность отнесены к содержательным категориям, хотя, как известно, данные категории реализуются с помощью системы соответствующих языковых средств и действуют в соответствии с грамматическими правилами языка, на котором написан этот текст. Членение высказывания, которое, как представляется, основано на смысловых критериях, относится к классу формальных средств выражения текстовых категорий.

---

<sup>1</sup> Гальперин И.Р. Грамматические категории текста // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. № 6. Т. 36. С. 524.

<sup>2</sup> Он же. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука, 1981. С. 22.

Ряд исследователей (Н.Д. Зарубина, М.П. Ионицэ, З.Я. Тураева) занимались разграничением содержательного и формального аспектов текстовых категорий.

Выделяются синтаксические категории, под которыми понимают «группировку языковых средств разных уровней, взаимодействующих друг с другом» и обладающих «инвариантными семантическими функциями»<sup>1</sup>. В качестве функционально-семантических категорий называются: категория последовательности (Н.Д. Зарубина), предупоминание, контрастность, определенность/неопределенность (Т.М. Николаева), категория персональности, темпоральности, аспектуальности, интенциональности (М.П. Ионицэ) и ряд других. Таким образом, предпринимается попытка расширить рамки грамматических категорий за счет включения текстовых категорий и расширения номенклатуры формальных средств их выражения.

В связи с тем, что понятие «категория текста» не является установившимся в современной лингвистике текста и к вопросу о выделении текстовых категорий исследователи в подавляющем большинстве подходят эмпирически, устанавливая дифференциальные признаки (категории) текста на основе анализа речевых произведений, относящихся к различным сферам общения. В этом смысле список текстовых категорий в настоящее время можно считать «открытым»: любой исследователь, заметив еще одну закономерность содержательного или формально-структурного плана текста, вправе дать ей определение и возвести ее в ранг текстовой категории.

В данной монографии мы хотим представить материал, который показывает, что к списку категорий, которые характерны для художественного текста, можно добавить еще одну: интроспекцию персонажа.

**Актуальность** данной работы определяется важностью изучения персонажной интроспекции как особой текстовой категории, которая ранее не выделялась и не подвергалась специальному исследованию в рамках лингвистики текста, а также необходимостью дальнейшего исследования языковых средств, используемых в современной англоязычной художественной прозе для описания разных видов реальности и разных форм пространственно-временных отношений. Актуальным также является выделение и систематизация основных параметров и функций интроспекции персонажа в англоязычном художественном произведении.

Хотелось бы отметить, что изучение различных форм реальности, представленных в тексте художественной прозы, является новым и актуальным направлением исследования в лингвистике текста. Внутренняя реальность персонажа англоязычного художественного произведения как одна из составляющих этой многомерной структуры остается в настоящее время недостаточно изученной, несмотря на

<sup>1</sup> Ионицэ М.П. Глоссарий контекстуальных связей. Кишинев : Штиинца, 1981. С. 18.

ее очевидную важность, поскольку именно эта информация представляет особый интерес для дальнейшего изучения смысловой и структурной организации текста, а также для более глубокого анализа концептуальной картины мира англоязычного социума.

Ключевое понятие для данного исследования — понятие *интроспекции персонажа*, то есть явления, когда персонаж фиксирует внимание на своем внутреннем состоянии, обдумывает и оценивает происходящие события и окружающих людей, анализирует мотивы своих действий и поступков.

Изучение текста художественной прозы как многомерной и многоуровневой структуры всегда находилось в центре внимания лингвистов, о чем свидетельствует большое количество исследований, посвященных текстovým категориям, их особенностям, их месту и роли в художественном тексте и т.п. (Н.Д. Арутюнова, И.Р. Гальперин, Л.Н. Федорова, Н.А. Змиевская, З.Я. Тураева, Е.Ю. Кандрашина, В.Г. Гак, Ю.П. Князев, Л.А. Ноздрина, Н.К. Рябцева, А.Ф. Папина и др.).

В повествовательной структуре произведения художественной прозы можно достаточно условно выделить три плана. Первый план — это сюжетная линия, то есть описание персонажей, эпохи и событий, на фоне которых разворачивается действие. Вторым планом формируется присутствие автора, которое может проявляться в большей или меньшей степени. В этом случае читатель как бы выходит из общего плана повествования и слушает рассуждения автора, который может эксплицитно давать свою оценку событиям, открыто говорить о своем отношении к тому или иному персонажу, или же поднимать философские проблемы. Такого рода явления З.Я. Тураева предлагает относить к текстовой категории автора художественного произведения и изучать как отдельную проблему<sup>1</sup>. И, наконец, мы можем выделить третий план, когда какой-либо персонаж обращается к своему внутреннему миру, обдумывает и оценивает происходящие события, причем эти мысли и оценки не предназначены для других персонажей. Персонаж погружается в воспоминания, раздумывает над будущим, строит планы или пытается найти объяснение различным событиям, имевшим место в его жизни.

Несмотря на то, что внутренний мир персонажа — это смысловая доминанта художественного текста, а тщательный анализ не только действий, но и мыслей, чувств и ощущений персонажа способствует более глубокому пониманию и интерпретации художественного текста, основные средства и способы репрезентации этой внутренней реальности, описания внутреннего состояния и ощущений персона-

---

<sup>1</sup> Тураева З.Я. Лингвистика текста. М. : Просвещение, 1986.

жей в настоящее время недостаточно полно изучены в рамках лингвистики текста.

В основном изучались внешние проявления категории персонажа, например, «персональная сетка» в структуре художественного произведения (Л.А. Ноздрина), характеристики речи персонажей (Е.В. Обаревич), языковые средства описания их внешности (С.Ю. Селезнева). Внутренний мир персонажа и языковые средства, используемые для репрезентации этой внутренней реальности, не являлись до настоящего времени объектом специального исследования, несмотря на то, что именно мысли, чувства, ощущения, воспоминания, предчувствия являются тем инструментом, который позволяет раскрыть мотивацию поступков персонажа, сформировать его образ и в конечном итоге раскрыть авторский замысел.

Обращение к способам и средствам репрезентации внутренней реальности персонажа в произведениях художественной прозы ставит вопрос о разграничении разных типов реальности, находящих свое отражение в ткани художественного произведения.

Повествовательный дискурс представляет собой сложную структуру, где одной из важнейших составляющих является воссоздание художественного пространства, где происходят описываемые в художественном произведении события. И.Р. Гальперин объединяет понятия пространства и времени в одну грамматическую категорию — пространственно-временной континуум. Для художественных произведений характерна условность изображения временных и пространственных отношений, поскольку хронологическая последовательность событий здесь часто вступает в противоречие с реальным течением времени. Причиной того, что автор произведения художественной прозы «отходит» от реальной последовательности событий, является то, что эти события для него — лишь внешний фон, который позволяет полнее и глубже раскрыть чувства и мысли персонажей.

Обычно художественное пространство рассматривается как единый, более или менее однородный конструкт, цепочка линейных структур, однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что имеет место репрезентация множества пространств — того пространства, в котором в настоящее время происходит действие, «параллельных» сюжетных пространств, пространств, в которые мысленно перемещаются персонажи, и т.д. Эти пространства, в которых живут и действуют персонажи художественного произведения, обычно описываются как «разновидности реальности художественного произведения». Основное разграничение обычно проводится между «фикцио-



нальной реальностью», то есть той реальностью, в которой развивается действие художественного произведения, и «виртуальной реальностью», то есть невидимым миром, который становится доступным читателю, когда персонажи погружаются в воспоминания, мечты или видят сны<sup>1</sup>. Вопрос о средствах и способах репрезентации внутреннего мира персонажа художественного произведения тесно связан с понятием интроспекции персонажа, которая является частью его внутренней реальности. Представление об интроспекции персонажа художественного произведения основывается на понятии интроспекции, заимствованном из психологии.

Проблема интроспекции имела длительную историю изучения в философии, прежде чем стала предметом обсуждения в экспериментальной психологии и затем — в других науках. Однако долгая история изучения понятия интроспекции фактически не привела к выработке четко очерченного и однозначного понимания этого явления, представление о котором по-прежнему остается размытым. Сложность определения понятия интроспекции связана с тем, что она охватывает разнообразные области человеческого мышления и познания, а, как известно, отношение между нашим познанием природы и нашим самосознанием всегда представляло собой загадку, которую люди стремились описывать и обсуждать.

Человек выделяет себя из объективного мира, осознает и оценивает свое отношение к миру, себя как личность, свои поступки, действия, мысли и чувства, желания и интересы. И в зависимости от того, какой аспект человеческого бытия для ученого, изучающего явление интроспекции, является наиболее важным, складываются различные определения интроспекции.

Согласно философскому словарю, интроспекция — наблюдение за собственными, внутренними психическими явлениями, самонаблюдение. Интроспекция тесно связана с развитием высшей формы психической деятельности — с осознанием человеком окружающей действительности, выделением у него мира внутренних переживаний, формированием внутреннего плана действий. Результаты ее могут быть выражены в форме высказываний людей о своих мыслях, чувствах<sup>2</sup>. В БСЭ мы находим следующее определение интроспекции: «это основной метод интроспективной психологии, то есть наблюдение за своими чувствами, мыслями, желаниями и т.п. без объективного анализа их причин и физиологических механизмов. Идея самонаблюдения или «внутреннего опыта» со времен Платона постоянно вы-

---

<sup>1</sup> Челикова А.В. Стилистические средства создания виртуальной реальности в немецкоязычной художественной прозе : дис. ... канд. филол. наук. М., 2001.

<sup>2</sup> Философский энциклопедический словарь. 2-е изд. М. : Советская энциклопедия, 1989.

двигалась в идеальной философии и психологии»<sup>1</sup>. Аналогичное определение дает и психологический словарь<sup>2</sup>.

Интроексия имеет тесную связь с когнитивной наукой, комплексной дисциплиной, изучающей мыслительную и познавательную деятельность человека, цель которой — создание новых инструментов познания в исследовании мыслительных и познавательных процессов. Когнитивная наука проявляет интерес к внутреннему миру человека, его отношению к действительности. Предметом ее изучения являются все процессы, происходящие внутри отдельного индивида, причем здесь находит отражение и ценностно-эмоциональное отношение к миру и к самому себе. Внимание исследователей привлекают также особенности восприятия мира каждым отдельным индивидом.

Интроексия — проявление внутреннего мира человека, представляющего собой сложный и многогранный процесс отражения различных сторон мыслительной и эмоциональной жизнедеятельности индивида. Сюда входят познавательные процессы (ощущения, восприятия, работа памяти, воображения), волевые и эмоциональные, а также проявление разнообразных психических свойств личности. Все эти моменты не могут не находить своего отражения в художественном произведении, что позволяет говорить об интроекции персонажа в англоязычной художественной прозе. При помощи интроекции как литературного приема внутренний, не наблюдаемый непосредственно мир героев становится доступен читателю. Мы можем проследить их тайные мысли и желания, понять, что именно привело их к тому или иному поступку.

В настоящее время существуют работы на материале разных языков, которые в той или иной степени затрагивают проблемы, связанные с внутренним миром персонажа художественного произведения. Сюда относятся:

1. Проблема виртуального пространства художественного текста, которое представляет собой трансформацию базового пространства художественного текста. Здесь рассматривается особенность языкового оформления и функционирования фрагментов, отличных от основной реальности художественного текста<sup>3</sup>.

2. Проблема категории автора художественного произведения, то есть проблема авторской интроекции<sup>4</sup>.

3. Изучение «потока сознания», который является одним из способов передачи в художественной прозе мыслей и чувств персона-

---

<sup>1</sup> Большая Советская Энциклопедия. М. : Советская энциклопедия, 1972.

<sup>2</sup> Психологический словарь / под ред. В.П. Зинченко. Б.Г. Мещерякова. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Педагогика-Пресс, 1996.

<sup>3</sup> Челикова А.В. Стилистические средства ...

<sup>4</sup> Тураева З.Я. Лингвистика текста.

жей. Здесь затрагивается изучение нарративной структуры «потока сознания», включая те ее аспекты, которые отличают данный тип дискурса от других форм нарративного дискурса<sup>1</sup>.

4. Проблема «точки зрения», где рассматривается персонаж, вплетенный в повествование и переход фокуса внимания с «точки зрения» автора на точку зрения повествователя и на точку зрения персонажей (Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, Н.Д. Тамарченко).

Указанные направления связаны с изучением категории персонажа художественного произведения. Совершенно очевидно, что все перечисленные явления коррелируют с интроспекцией персонажа. Однако неясно, каков характер этой корреляции, что необходимо установить в ходе исследования.

Таким образом, собственно вопрос об интроспекции персонажа художественного произведения до настоящего момента не ставился.

Материалом данного исследования послужили романы английских и американских авторов XX—XXI веков общим объемом более 5000 страниц. В текстовом материале представлен художественный реализм начала XX века (J. Galsworthy, W.S. Maugham), фантастика середины — конца XX века (Stephen King, Ray Bradbury), современный детектив (Sidney Sheldon, Jim Harrison, Dan Brown, Ian Fleming). Выбор произведений был обусловлен стремлением охватить произведения различных авторов, произведения, разные по жанрам и времени создания, а также различные по индивидуально-художественной манере автора.

**Научная новизна** работы заключается в том, что в ней впервые:

— внутренняя реальность персонажа выступает как объект специального исследования на материале англоязычной художественной прозы;

— выделены лексические, грамматические, стилистические и концептуально-метафорические средства, выступающие в качестве маркеров интроспективных контекстов в тексте англоязычной художественной прозы;

— проведена оценка частотности стилистических приемов, используемых в качестве средств репрезентации персонажной интроспекции;

— рассмотрены основные области-источники, обеспечивающие репрезентацию внутреннего состояния персонажа в англоязычной художественной прозе;

— выделены функции интроспекции, в частности, функция характеристики персонажа, а также функция фиксации впечатлений персонажа.

---

<sup>1</sup> Матвеева Н.И. Нарративная структура англоязычного художественного дискурса : дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.

**Структура монографии** обусловлена поставленными в ней задачами и включает введение, три главы, заключение и список цитируемой в работе научной литературы.

Во **введении** раскрывается актуальность выбора темы и объекта исследования, обосновывается научная новизна.

**Первая глава** посвящена рассмотрению основных особенностей персонажной интроспекции и ее связи с грамматическими категориями проспекции и ретроспекции, а также сопоставлению интроспекции с близкими ей явлениями («поток сознания», «точкой зрения», несобственно-прямой речью).

**Вторая глава** посвящена изучению и систематизации маркеров интроспекции персонажа в текстах современной англоязычной художественной прозы.

В **третьей главе** рассматриваются функции интроспекции в текстах современной англоязычной художественной прозы.

В **заключении** подводятся итоги проведенного исследования, излагаются основные выводы, намечаются перспективы дальнейшего изучения данной темы.

# 1. ИНТРОСПЕКЦИЯ ПЕРСОНАЖА КАК ОБЪЕКТ ЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ИСЛЕДОВАНИЯ

## 1. Истоки представления об интроспекции персонажа

Понятие интроспекции персонажа художественного произведения пришло в лингвистику текста из смежных наук, прежде всего из психологии.

Представление об интроспекции относится к области человеческого мышления и познания. Основы детерминистской концепции поведения и интроспективной концепции сознания были заложены Рене Декартом, который выделил особую, нематериальную и непротяженную субстанцию — сознание — прямое и непосредственное знание субъекта о том, что происходит в нем самом, когда он мыслит<sup>1</sup>. Это дуалистическое воззрение на душу, которая мыслит, и тело, которое движется, оказало огромное влияние на развитие философской мысли. Под влиянием Декарта развивалась вся психология нового времени, воспринявшая, с одной стороны, его учение о сознании как непосредственном знании души о самой себе, с другой — его учение о рефлексии как закономерном отражении внешних импульсов от мозга к мышцам.

Идейным отцом метода интроспекции считается английский философ Дж. Локк (1632—1704), хотя его основания содержались также в декартовском тезисе о непосредственном постижении мыслей. Дж. Локк считал, что существует два источника всех наших знаний: первый источник — это объекты внешнего мира, второй — деятельность собственного ума. На объекты внешнего мира мы направляем свои внешние чувства и в результате получаем впечатления (или идеи) о внешних вещах. Деятельность же нашего ума, к которой Локк причислял мышление, сомнение, веру, рассуждения, познание, желания, познается с помощью особого, внутреннего, чувства рефлексии. Рефлексия по Локку, это «наблюдение, которому ум подвергает свою деятельность»<sup>2</sup>.

Дж. Локк замечает, что рефлексия предполагает особое направление внимания на деятельность собственной души, а также достаточную зрелость субъекта. У детей рефлексии почти нет, они заняты в основном познанием внешнего мира. Однако рефлексия может не развиться, если взрослея, человек не проявит склонности к размышлению над самим собой и не направит на свои внутренние процессы

---

<sup>1</sup> Декарт Р. Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1989.

<sup>2</sup> Локк Дж. Опыт о человеческом разуме / под ред. И.С. Нарского. М. : Соцэкгиз, 1960. С. 129.

специального внимания. «Ибо хотя она (то есть деятельность души) протекает постоянно, но, подобно проносящимся призракам, не производит впечатления, достаточно глубокого, чтобы оставить в уме ясные, отличные друг от друга, прочные идеи»<sup>1</sup>.

Итак, у Дж. Локка содержатся следующие важные утверждения:

1. Существует возможность раздвоений, или «удвоения», психики. Душевная деятельность может протекать как бы на двух уровнях: процессы первого уровня — восприятия, мысли, желания; процессы второго уровня — наблюдение или «созерцание» этих восприятий, мыслей, желаний.

2. Деятельность души первого уровня есть у каждого человека и даже у ребенка. Душевная деятельность второго уровня требует специальной организации. Это специальная деятельность. Без нее знание о душевной жизни невозможно. Без нее впечатления о душевной жизни подобны «проносящимся призракам», которые не оставляют в душе «ясные и прочные идеи»<sup>2</sup>.

Таким образом, Р. Декарт и Дж. Локк создали учение о том, что сознание человека познается принципиально иначе, чем мир внешний, а именно — путем внутреннего созерцания, или внутреннего опыта, объектом которого служат психические образы, мысли, переживания, а основным методом — самоанализ.

Тезисы Дж. Локка, а именно, возможность раздвоения фокуса внимания в сознании и необходимость организации специальной деятельности для постижения внутреннего опыта, были приняты на вооружение психологией сознания<sup>3</sup>. Были сделаны следующие научно-практические выводы:

— Психолог может проводить психологические исследования только над самим собой. Если он хочет знать, что происходит с другим, то должен поставить себя в те же условия, пронаблюдать себя и по аналогии заключить мнение о содержании сознания другого человека.

— Поскольку интроспекция не происходит сама собой, а требует особой деятельности, то в ней надо упражняться и упражняться долго.

При этом считалось, что в сознании непосредственно отражается причинная связь психических явлений. Существовало мнение, что интроспекция поставляет психологические факты, так сказать, в чистом виде, без искажений<sup>4</sup>. В психологии конца XIX века начался грандиозный эксперимент по проверке возможностей метода интро-

---

<sup>1</sup> Локк Дж. Опыт о человеческом разуме / под ред. И.С. Нарского. М. : Соцэкгиз, 1960. С. 131.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Лопатин Л.Н. Метод самонаблюдения в психологии // Вопросы философии и психологии. Кн. 62. М., 1902.

<sup>4</sup> Ананьев Б.Г. Некоторые черты психологической структуры личности // Психология индивидуальных различий. М., 1982. С. 95.

спекции. Научные журналы того времени были наполнены статьями с интроспективными отчетами; в них психологи с большими подробностями описывали свои ощущения, состояния, переживания, которые появлялись у них при предъявлении определенных раздражителей, при постановке тех или иных задач. Следует отметить, что это не были описания фактов сознания в естественных жизненных обстоятельствах, что само по себе могло бы представить интерес. Это были лабораторные опыты, которые проводились «в строго контролируемых условиях», чтобы получить совпадение результатов у разных испытуемых.

Дальнейшее применение метода интроспекции обнаружило его существенные недостатки. Прежде всего попало под сомнение утверждение о возможности с помощью интроспекции выявлять причинно-следственные связи в сфере сознания. Наконец, не совсем однозначным было признано положение о том, что интроспекция поставляет сведения о фактах сознания в неискаженном виде. Даже когда человек дает отчет по памяти о только что пережитом опыте, он и тогда неизбежно его искажает, ибо направляет внимание только на определенные его стороны или моменты. Именно это искажающее влияние внимания, особенно внимания наблюдателя, который знает, что он ищет, настойчиво отмечалось критиками обсуждаемого метода <sup>1</sup>.

Во втором десятилетии XX века фокус внимания исследователей переместился на поведение человека. Соответственно изменилось и отношение к интроспекции. Прежде всего, по мнению Ю.Б. Гиппенрейтер, потребовалось развести термин «самонаблюдение» и «интроспекция». Хотя «самонаблюдение» есть почти буквальный перевод слова «интроспекция», за этими двумя терминами закрепились разные понятия. Данное разграничение можно охарактеризовать, по крайней мере, по двум пунктам: во-первых; по тому, *что и как наблюдается*; во-вторых, по тому, *как* полученные данные *используются* в научных целях.

Самонаблюдение стало рассматриваться как способ регистрации фактов сознания для последующего изучения <sup>2</sup>. В свою очередь сложилось представление об интроспекции как о более широком понятии, указывающем на большую группу явлений, таких как рефлексия, осознание изменений внутреннего интеллектуального или эмоционального состояния человека, фиксация движения мысли и т.д.

Понятие интроспекции, будучи изначально понятием психологическим, оказалось применимым и к лингвистике текста. художе-

---

<sup>1</sup> Теплов Б.М. Об объективном методе в психологии. М., 1952. С. 26—28.

<sup>2</sup> Гиппенрейтер Ю.Б. Метод интроспекции и проблема самонаблюдения. М. : Изд-во МГУ, 1988.

ственная литература описывает человека и его внутренний мир, мысли, чувства и ощущения человека, следовательно, все это должно находить отражение в тексте художественной прозы. Способы и средства реализации интроспекции в тексте являются в настоящее время малоизученными. Исследованию подвергались близкие интроспекции понятия, такие как «точка зрения» и «виртуальная реальность», репрезентируемая в тексте художественной прозы. Кроме того, понятию интроспекции персонажа близки такие явления, как представленная внутренняя речь, и шире — техника «потока сознания», а также такие текстовые категории, как проспекция и ретроспекция. Возникает вопрос о том, как соотносятся эти понятия. Подобный вопрос возникает потому, что для адекватного изучения способов и средств реализации интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы необходимо прежде всего выделить объект исследования, отграничить его от смежных явлений.

Самым широким понятием из перечисленных выше является представление о виртуальной реальности.

Феномен виртуальности возник не сейчас, не внезапно, он имеет глубокие исторические и онтологические корни. Несомненно, виртуальная реальность имеет рефлексивную основу, а рефлексия, с одной стороны, является имманентным свойством субъекта и его средством самопознания, с другой — рефлексия органично связана с психикой субъекта, его ментальностью.

Виртуальной реальности как в психологии, так и в философии, уделялось внимание и раньше. Одной из первых работ в этой области является работа Я.Э. Голосовкера «Логика Мифа», в которой выявлены корни виртуального в форме терминов «имагинация» (то есть воображение) и «имагинативная реальность». Автор считает, что бестелесное, мысль, воображение — это тоже природа, это тоже реальность, но другая реальность, отличающаяся от вещественной.

Имагинативный (виртуальный) мир, по Я.Э. Голосовкеру, является не столько отраженным образом вещей или людей, сколько образом идей и смыслов<sup>1</sup>. Этот мир не только открывает еще неизвестное и скрытое, но и создает новое — создает будущее. Воображаемый мир или мир символов не уступает по своей реальности миру действительному.

Автором словосочетания «Виртуальная реальность» является Жарон Ланье, американский исследователь и экспериментатор в области конструирования инновативных электронных устройств, вводящих их пользователя в новое измерение существования.

«Виртуальность» — это особая философская категория, наряду с такими категориями, как время, пространство, сущность и т.д. Категория виртуальности предлагает парадигму мышления, которая дает

---

<sup>1</sup> Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М. : Наука, 1987.



возможность в едином плане рассматривать реалии, относящиеся обычно к разным типам знания: естественно-научному, гуманитарному или техническому.

Идея виртуальности нашла разнообразное применение в современном мире: в медицине, юриспруденции, искусстве, социологии, психологии, культурологии, образовании. Некоторые авторы, например В.М. Розин, рассматривают виртуальную реальность как форму современного дискурса.

В. Руднев считает, что для людей является важным, чтобы что-то считалось вымышленным, а что-то оставалось реальным. Вероятно, потому, что вымышленное — это нечто более просто организованное, им легче манипулировать. Вымысел — это упрощенная, «креолизованная» реальность<sup>1</sup>. В. Руднев не ставит прямо вопрос о существовании виртуальной реальности и не использует в своем исследовании этого термина. Тем не менее он выделяет оппозицию реального — нереального и оперирует терминами «текст» и «реальность», которые не имеют в культуре XX века четких онтологических критериев и постоянно пересекаются друг с другом. На попытке уловить и осознать границу между текстом и реальностью построено, по мнению автора, все фундаментальное искусство XX века. Текст и реальность различаются, по В. Рудневу, не столько с точки зрения бытия, сколько в зависимости от точки зрения субъекта, который их воспринимает. Текст — это воплощенный в предметах физической реальности сигнал, передающий информацию от одного сознания к другому и поэтому не существующий вне воспринимающего его сознания. Реальность мыслится нашим сознанием как принципиально непричастная ему, способная существовать независимо от нашего знания о ней<sup>2</sup>.

Совершенно очевидно, что интроспекция является частью виртуальности. Виртуальные миры — это созданные воображением человека пространства, в которых происходят придуманные человеком действия. Интроспекцию можно лишь отчасти назвать «игрой воображения». При интроспекции человек углубляется в свой внутренний мир, мир своих ощущений, чувств и переживаний, отключаясь на время от реальности, то есть от происходящих вокруг него событий.

Подобные переходы от внешнего пространства (окружающей действительности) к анализу своего внутреннего состояния постоянно имеют место в мыслительной деятельности индивида и, естественно, находят свое отражение в тексте художественной прозы, в частности, англоязычной художественной прозы.

Покажем это на следующих примерах:

---

<sup>1</sup> Руднев В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М. : Аграф, 2000. С. 180.

<sup>2</sup> Там же. С. 10-11.

(1) *He felt his smile slide away, melt, fold over, and down on itself like a tallow skin, like the stuff of a fantastic candle burning too long and now collapsing and now blown out. Darkness. He was not happy. He was not happy. He said the words to himself. He recognized this as the true state of affairs. He wore his happiness like a mask and the girl had run off across the lawn with the mask and there was no way of going to knock on her door and ask for it back* (Ray Bradbury. Fahrenheit 451).

(2) *A divorce! Thus close, the word was paralyzing, so utterly at variance with all the principles that had hitherto guided his life. Its lack of compromise appalled him; he felt like the captain of a ship, going to the side of his vessel, and with his own hands throwing over the most precious of his bales. This jettisoning of his property with his own hand seemed uncanny to Soames* (J. Galsworthy. The Man of Property).

В первом из приведенных выше контекстов мы видим, что персонаж отвлекается от окружающей его реальности и погружается в свой внутренний мир. Он анализирует смену настроения, собственная улыбка воспринимается им как нечто материальное, как маска, как свет гаснущей свечи, как сброшенная старая кожа. Этот эффект создается при помощи конвергенции стилистических приемов: метафоры и образных сравнений в рамках параллельной конструкции. Улыбка постепенно исчезает с лица героя: *he felt his smile slide away, melt, fold over, and down on itself like a tallow skin*. Улыбка как бы «сползает» с человека, как отслаивающаяся кожа, причем это ощущение фиксирует (то есть осознает) сам персонаж. Далее следует сравнение, характеризующее душевное состояние персонажа на тот момент: *(his smile melt) like the stuff of a fantastic candle burning too long and now collapsing and now blown out*. Сравнение душевного состояния с пламенем свечи подчеркивает, что огонь так же непостоянен, как и эмоциональное состояние персонажа. Он ощущает себя глубоко несчастным, с трудом признаваясь в этом самому себе. Ощущение героя подчеркивается лексическим повтором и противопоставлением теплого света свечи полной темноте. Заключительная часть контекста (*and the girl...*) — это уже не интроспекция персонажа, поскольку он перестает анализировать свои ощущения и перемещается в другое виртуальное пространство — в свои воспоминания, где мы видим действия и описания взаимоотношений.

Во втором контексте, который весь построен на интроспекции, мы имеем дело с персонажем, переживающим семейную драму и пытающимся найти наиболее удачный выход из создавшегося положения, «решить проблему» для себя и определить свои чувства и ощущения. Переход во внутренний мир персонажа, как и в первом случае, манифестируется образной формой описания. Автор сравнивает душевные муки персонажа с теми, что испытывает капитан тонущего

корабля, которому, для того чтобы спасти свое судно, приходится расставаться с ценным грузом: *he felt like the captain of a ship, going to the side of his vessel, and with his own hands throwing over the most precious of his bales.* Таким образом, читатель легко может себе представить чувство отчаяния, охватившее персонажа.

Рассмотренные выше контексты воссоздают внутреннее эмоциональное состояние персонажа. Однако не всякое описание движения мысли персонажа можно отнести к случаям персонажной интроспекции в тексте англоязычной художественной прозы. Мысль человека может быть направлена не на фиксацию (или раскрытие) своего внутреннего состояния, а на обдумывание событий и возможностей их дальнейшего развития. В этом плане показателен пример (3).

(3) *The comment hit home. Langdon suddenly found himself thinking of the antireligious Illuminati. Reluctantly, he forced himself to permit a momentary intellectual foray into the impossible. If the illuminati were indeed still active, would they have killed Leonardo to stop him from bringing his religious message to the masses? Langdon shook off the thought* (Dan Brown. *Angels and Demons*).

Важно отметить, что хотя здесь читатель все время находится в пределах внутреннего мира персонажа, эмоциональность заметно снижается, появляется динамизм повествования. Контекст (3) содержит не только эмоциональную и оценочную, но и чисто повествовательную информацию. Читатель узнает о причинах смерти Леонардо, и здесь персонаж анализирует не свои мотивы, а мотивы Иллюминатов. При этом вопрос, поставленный персонажем самому себе, указывает на его сомнения, то есть на его эмоциональное состояние.

Как мы видим по контекстам (1) и (3), интроспекция и повествование о «внешних» по отношению к персонажу событиях или воспоминания о прошлых событиях, могут тесно переплетаться в одном контексте, где делает вопрос о границах интроспекции актуальным для нашего исследования.

В тексте художественного произведения можно выделить много форм действительности. Основными являются две сущности: мир событий, описываемых в художественном произведении, и внутренняя реальность персонажа. Внутренняя реальность персонажа, как следует из самого общего предварительного рассмотрения, также может быть весьма многообразной. Мыслящее сознание представляет ту сторону умственной деятельности человека, которая отвечает за переработку информации. Наиболее точный термин подобной деятельности, который отражает ее динамическую сущность, дал Алан Палмер (Alan Palmer): когнитивное ментальное функционирование — КМФ (Cognitive Mental Functioning — CMF).

Понятие КМФ имеет большое применение в нарратологии и актуально для всех уровней повествовательного произведения.

## **2. Изучение виртуальной реальности в контексте проблем анализа дискурса**

Как было показано выше, проблема интроспекции персонажа коррелирует с проблемой разных форм реальности в тексте художественного произведения.

В течение долгого времени квази-реальность, создаваемая в художественном произведении, являлась объектом изучения философии, антропологии и когнитивной науки, которые ставили акцент на ее психологической и культурологической значимости. Изучение явления внутритекстовой неоднородности в настоящее время является очень распространенным и может быть обозначено как одна из новых тенденций в исследованиях современной прозы. Это связано со стремлением писателей к усложнению структуры самого текста при одновременном упрощении его языковой, а часто и содержательной стороны. Этим объясняется необходимость проследить взаимодействие разных форм реальности в тексте, так как в ряде случаев именно оно является ключом к раскрытию замысла автора.

Несмотря на огромную значимость, до настоящего времени подобное явление изучено лишь фрагментарно. Остановимся кратко на тех аспектах, которые уже рассматривались в научной литературе.

Ж. Фоконье и М. Тернер выделяют в художественной литературе такое понятие, как «многогранные» рассказы (*double-scope stories*). В «многогранный» рассказ входят различные, порой противоречивые пространства, которые переплетаются между собой и в результате образуют новое пространство. Авторы вводят такой термин, как «смешанный» рассказ (*blended story*), который также образуется путем слияния нескольких реальностей в одну.

В подобном взгляде на структуру художественного произведения Марк Тернер отталкивается от умственной способности человека жить в нескольких мирах одновременно: в реальном и воображаемом. Автор опирается на способность читателя вызывать в памяти события из жизни, которые имеют связь с тем, что описывается в художественном тексте. Жизнь одновременно в нескольких реальностях, способность соединять их в одну — вот то, что, по мнению М. Тернера, отличает человека от других живых существ.

Автор выделяет следующие виды реальностей:

1. То, что происходит в данный момент времени, плюс воспоминания.

2. Две сходные реальности соединяются в одну (например, совреования и выборы).
3. Сон, который полностью уводит нас от реальности.
4. Реальные события, сочетающиеся с игрой воображения.
5. Размышления над различными событиями, даже если они слабо относятся к настоящему.
6. Воспоминания и мечты, которые помогают осознать то, что происходит в настоящий момент времени.

Одной из характеристик многомерности нарративного дискурса является множественность пространственной организации повествования. Сторонником признания неоднородности текстовой структуры является Мари-Лор Райан (Marie-Laure Ryan), которая вводит такое понятие, как «когнитивная карта» (cognitive map). Этот термин впервые был упомянут в психологии, где он обозначал способность человека запоминать графическое пространство: дорогу, план города и т.д.

В 1981 году Ричард Бьорнсон (Richard Bjoernson) предложил использовать этот термин в литературоведении для описания целого ряда когнитивных процессов. При помощи когнитивной карты художественный текст может рассматриваться с различных точек зрения и может предстать как сочетание различных пространств. Таким образом, представляется возможность более полно и многогранно проанализировать заложенную автором художественного произведения идею.

М-Л. Райан определяет когнитивную карту как ментальную модель пространственных отношений. Пространства могут быть как реальными, так и вымышленными. Автор рассматривает пространство как сцену, на которой разворачиваются события художественного произведения. Автор подчеркивает, что персонажи являются неотъемлемой частью этого художественного пространства. М-Л. Райан применила принцип когнитивной карты при анализе рассказа *Chronicle of a Death Foretold*, что позволило более четко проследить развитие сюжета и ясно представить место действия. Графическое расположение объектов и схема передвижения персонажей помогают лучше ориентироваться в сюжетной линии.

Основная задача в настоящее время заключается в применении подобных принципов к анализу более обширного языкового материала. Насколько нам известно, наиболее полно особенности виртуальной реальности, представленной в тексте художественного произведения, были исследованы на материале немецкого языка. А.В. Челикова исходит из предположения о том, что в художественном тексте может содержаться разное количество реальностей. По А.В. Челиковой, фикциональный мир или фикциональная реальность формируют внутреннюю реальность художественного текста, существующую в тексте и через текст. Она обладает своими внутренними закономер-

ностями и сбалансированностью, и тем самым отвечает критерию внутренней достоверности. По А.В. Челиковой, фикциональная реальность — это сложная многоуровневая структура, «возможный мир» или мир-конструкт по отношению к объективной реальности. В свою очередь, фикциональная реальность обладает возможностью генерировать практически бесконечное количество новых возможных миров (виртуальных миров) внутри себя <sup>1</sup>. Ссылки на количество реальностей А.В. Челикова выражает с помощью формулы  $1+n$ , где 1 — самодостаточная внутренняя реальность художественного текста, а n — все прочие реальности художественного текста. Эти вторичные по отношению к основной ткани художественного произведения реальности А.В. Челикова относит к виртуальной реальности (далее — ВР). ВР понимается как феномен структуры текста, сигнализирующий о любых трансформациях фикциональной реальности <sup>2</sup>.

Таким образом, под виртуальной реальностью (ВР) или виртуальным миром А.В. Челикова понимает описываемую реальность, вторичную по отношению к основной ткани художественного произведения (базовому повествованию), выделяемую внутри данного текста как вымышленное, нереальное, субъективное <sup>3</sup>. По А.В. Челиковой, этот термин включает в себя представление о некоторой относительно целостной реальности, которая имеет границы и подчиняется собственным законам. Термин «виртуальность» подчеркивает ее неразрывную связь с субъективным началом в человеке. Феномен виртуальности в произведениях художественной прозы проявляет себя через такое явление, как «текст в тексте», а также через фрагменты, включенные в ткань основного повествования и не всегда выделенные в нем как самостоятельные образования: сны, фантазии, картины желаемого будущего, воспоминания, рефлексии, медиа-включения и некоторые другие. Подобные фрагменты текста А.В. Челикова обозначает как В-фрагменты.

А.В. Челикова считает обращение к виртуальности в тексте актуальным по ряду причин. Во-первых, В-фрагменты часто являются ключом к замыслу автора, и их интерпретация дает непосредственный выход в подтекст. По ее мнению, «игра с реальностями» внутри фикционального мира является одним из распространенных приемов современной литературы.

Во-вторых, автор художественного произведения, заставляя фикциональные фигуры сочинять, лгать, видеть сны, тем самым эксплицирует так называемую архитектуру вымысла. В достаточно полно развернутом В-фрагменте можно довольно четко распознать такие шаги, как построение собственного пространственно-временного конти-

---

<sup>1</sup> Челикова А.В. Стилистические средства ...

<sup>2</sup> Там же. С. 4.

<sup>3</sup> Там же. С. 36.

нуума, заполнение его фигурами, предметами. Отметим, что Ю.М. Лотман сравнивал это явление с «мотивом зеркала» в живописи, когда более схематичное изображение в зеркале подчеркивает иллюзорность изображения на картине.

Следует иметь в виду, что виртуальность в тексте художественной прозы — это еще и аспект, дающий возможность классифицировать различные стилистические средства под иным углом зрения. Одно и то же явление в одном и том же тексте может быть и средством создания комического эффекта, и средством выразительности и наглядности, и средством создания виртуальности.

На материале английского языка также проводились исследования разных форм реальности. Например, Манфред Ян отмечает, что привычным объектом анализа в нарратологии являются рассказы, которые существуют в физически осязаемой форме, то есть романы, анекдоты, фильмы, пьесы. Автор обозначает их термином «внешние рассказы» («external stories») и утверждает, что постклассическая нарратология должна также обратить внимание на такое понятие, как «внутренние рассказы» («internal stories»), то есть хранящиеся в памяти, не высказанные, мечты, фантазии, воспоминания, которые всплывают на поверхность в результате таких умственных операций, как воспоминание, воображение и т.п. (изучением подобной проблемы занимались также Herman и Fludernick).

Манфред Ян, с одной стороны, представляет «внутренний рассказ» в качестве полной противоположности «внешнему рассказу»,

и в то же время показывает, что эти два понятия неразрывно связаны между собой. Чтобы охарактеризовать указанные выше понятия, Манфред Ян представляет таблицу оппозиций, в которой отражены «контрастные черты» (contrastive features) двух видов «рассказов». С «внешним рассказом» у автора ассоциируется повествовательное произведение, например сказка, с «внутренним рассказом» — такие явления, как сон или игра воображения.

*Таблица 1*

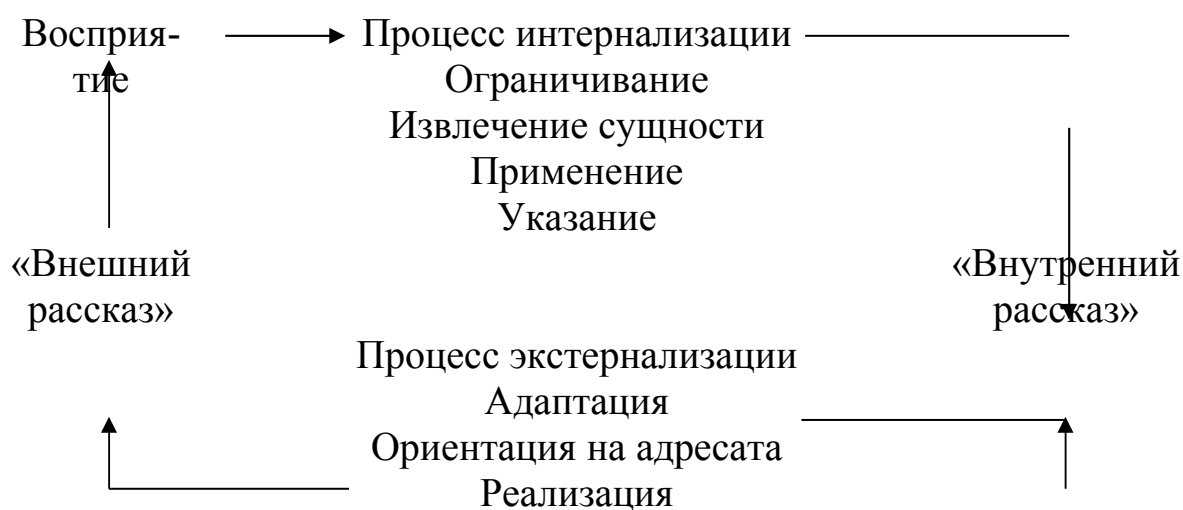
Характеристики «внешних рассказов» и «внутренних рассказов» по М. Яну

«Внешний рассказ» (external story)	«Внутренний рассказ» (internal story)
Физический (physical)	Виртуальный (virtual)
Отраженный на письме (recordable)	Воспроизводимый в речи (reportable)
Публичный (public)	Частный (private)
Ориентация на слушателя (addressee orientation)	Не имеет адресата (no addressee orientation)
Постоянный (permanent)	Быстротечный (fleeting)

Манфред Ян обращает внимание на то, что не все перечисленные характеристики могут одновременно присутствовать в выделенных им типах нарративного дискурса. Автор отмечает, что объекты противопоставления очень разнородны и поэтому дать им точные определения очень сложно.

В изолированном виде «внешний» и «внутренний рассказ» имеют постоянные черты, но взятые в контексте повествования, они могут переходить один в другой. Например, сон, приснившийся персонажу, представляет его внутренний мир. Но когда персонаж пересказывает этот сон другому человеку, этот сон уже превращается во «внешний рассказ». Или же, например, если ребенку рассказывают сказку, которая представляет собой «внешний рассказ», он может извлечь оттуда полезный жизненный опыт и использовать поведение героев в качестве примера для подражания. Таким образом «внешний рассказ» становится «внутренним» (Манфред Ян использует термин «internalize»).

Так как приведенная выше таблица оппозиций не раскрывает подобных переходов, Манфред Ян считает необходимым привести «циклическую модель» (а Cyclical Model) перехода одного «рассказа» в другой.



В «модели переходных состояний» (a model of transitional states) «внутренний рассказ» предстает в виде «ментальных репрезентаций» (mental representations), то есть выступает как проявление умственной деятельности (подобная точка зрения встречается также у Ryan).

Таким образом, пафос концепции М. Яна направлен на утверждение принципа многомерности в структурировании нарративного дискурса. Это положение становится в настоящее время определяющим. В частности, С.Г. Тикунова разделяет точку зрения о многомерности дискурсивного пространства и рассматривает дискурс как динамичное явление, воплощающее как саму действительность, так и ее интерпретацию. Она отмечает, что структура художественного дискурса является многомерной конфигурацией подструктур, в которой



сводятся воедино дискурс текста произведения (языковые особенности), дискурс личности автора (факты его жизни, особенности творчества, его миропонимание) и дискурс культуры (исторические, культурные и другие факторы). С.Г. Тикунова выделяет в художественном произведении глубинный и поверхностный контекст. Значение поверхностного контекста модифицируется, расширяется или усиливается глубинным контекстом. Элементы поверхностного контекста оперируют как сигналы, указывающие на то, что стоит за ними<sup>1</sup>.

Представляется интересной систематизация форм реальности в художественном тексте, проведенная Ю. Марголиным.

По мнению Ю. Марголина, задача автора художественного произведения состоит в переработке различного рода информации: фактической и выдуманной, специальной и общей, текстовой и перцептивной, что, в конечном итоге, приводит к формированию текста. Читатель, в свою очередь, воспринимает знаки и текстовую информацию, передаваемую посредством этих знаков. При этом читатель строит свою модель информации, передаваемой художественным текстом, реконструируя замысел автора.

Ю. Марголин обращает внимание на необходимость выделения уровней повествования для того, чтобы более полно проникнуть в идею, заложенную автором. Ю. Марголин считает необходимым обратить внимание на следующие уровни:

- уровень автора / читателя;
- уровень подразумеваемого автора (the implied author);
- уровень рассказчика (the narrator);
- уровень героев художественного произведения (story-world participants).

Категория подразумеваемого автора предполагает своего рода переход от фактического автора к фикциональному миру и является связующим звеном между миром реальным и миром художественным. Подразумеваемый автор должен донести до читателя смысл произведения, вовлечь читателя в повествование и склонить его к своей точке зрения.

Ю. Марголин применяет указанные выше уровни повествования для анализа произведений художественной литературы, а именно: для более полного проникновения в идею, заложенную автором. Ю. Марголин рассматривает произведения таких известных авторов, как Э. Хемингуэй, Дж. Джойс, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, и при помощи уровневого анализа раскрывает сложные и переплетенные отношения

---

<sup>1</sup> Тикунова С.Г. Взаимодействие структурных и созерцательных характеристик художественного текста и его заглавия : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004.

между героями произведений, разногласия между автором и героями и т.п.

При рассмотрении проблем, связанных с понятием многомерности художественной прозы, роль автора также является ключевой. Читатель декодирует информацию, заложенную в тексте художественного произведения в своеобразном диалоге (по М.М. Бахтину) с тем, кто в том или ином отрезке текста выступает в качестве «говорящего», — самого автора, автора-рассказчика, персонажа. Поэтому исследователи постоянно обращаются к фигуре «автора» при анализе нарративного дискурса.

Так, например, Е.С. Чернявская выделяет три основных стратегии актуализации ценностного потенциала автора <sup>1</sup>.

1. Эффект приближения, когда автор непосредственно включает адресата в оценивание изображаемого.

2. Эффект отстранения, когда автор, сохраняя внешнюю безучастность к изображаемым явлениям, предлагает читателю самостоятельно оценить их.

3. Эффект позиционирования системы ценностей автора, когда автор эксплицирует свою оценку изображаемого.

Подробное рассмотрение уровня автора помогает, по мнению Е.С. Чернявской, понять его картину мира, его взгляд на события и их оценку, а также дает возможность читателю определить собственную систему ценностей.

Нарратологи считают необходимым учитывать роль рассказчика, который бы отличался от биологического автора. При этом повествователь является таким же фикциональным героем, как и персонажи художественного произведения. Его основная функция — представлять и комментировать, часто с определенным акцентом (когнитивным и эмоциональным), который касается личностей, положений, действий, событий.

Четвертый, самый глубокий уровень, включает героев художественного произведения, которые взаимодействуют между собой, воспринимают окружающий мир и конструируют в голове его ментальные репрезентации. Персонажи формулируют цели и строят планы, создают теории об окружающих людях, решают проблемы, формулируют обобщения, восстанавливают в памяти эпизоды из прошлого и фактически вовлекаются в любую возможную когнитивную активность. В современных психологических романах основной поток информации передается через индивидуальное восприятие персонажей. Один и тот же факт, одно и то же событие рассматриваются в художе-

---

<sup>1</sup> Чернявская Е.С. Реализация ценностного потенциала авторской парадигмы в немецкоязычном нарративном дискурсе : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

ственном произведении с разных точек зрения и, таким образом, к ним не может быть однозначного отношения.

И, наконец, в художественном произведении мы можем наблюдать активно функционирующее сознание персонажа, а именно восприятие того, как персонаж воспринимает и категоризирует информацию об окружающей его действительности, создает ментальные образы и оценивает происходящее. Таким образом, через текст читатель получает возможность неограниченного доступа к сознанию персонажей.

Подводя итог, подчеркнем еще раз, что текст художественной прозы — многогранная нарративная структура, в которой выделяются разные уровни и разные планы. Оба основных плана — авторский и персонажный — изучены в настоящее время недостаточно и требуют дальнейшего исследования.

Интроспекция персонажа художественного произведения составляет только часть представленной в тексте виртуальной реальности. Для уточнения объекта исследования необходимо рассмотреть соотношение персонажной интроспекции со смежными явлениями в тексте художественной прозы.

### **3. Соотношение проспекции, ретроспекции и интроспекции**

Интроспекция персонажа может коррелировать с такими текстовыми категориями, как проспекция и ретроспекция.

Проспекция и ретроспекция относятся к грамматической категории пространственно-временного континуума, которая представляет собой «определенную последовательность фактов, событий, развертывающихся во времени и пространстве». При обращении в прошлое или будущее меняется время повествования и одновременно с ним место действия, то есть осуществляется переход в другое пространство. Интроспекция — это также прежде всего пространственное явление. Персонаж на время выходит из того пространства, где он действовал совместно с другими персонажами, и углубляется в свой внутренний мир, свое индивидуальное пространство. Отличительной чертой интроспекции является то, что пространством, в котором происходит действие, является сознание персонажа. В этом пространстве может быть свое движение во времени.

Кратко суммируем основные лингвистические характеристики проспекции и ретроспекции.

Ретроспекция (лат. *retro* — обратно, назад, *spectare* — смотреть; ретроспективный, лат. *retrospicere* — обращение к прошлому), по И.Р. Гальперину, — грамматическая категория текста, объединяющая

формы языкового выражения, относящие читателя к предшествующей содержательно-фактуальной информации <sup>1</sup>. Ретроспекция может проявляться как при последовательном изложении информации, так и при перестановке временных планов повествования.

Ретроспекция как литературный прием играет большую роль в художественном произведении. Она является связующим звеном между прошлым и настоящим. Благодаря ретроспекции читатель может восстановить в памяти полученные ранее сведения, переосмыслить их и, в конечном итоге, проникнуть в авторский замысел. Отсюда следует, что категория ретроспекции влечет за собой переакцентацию смыслового содержания отдельных частей текста. То, что сначала казалось неважным, второстепенным благодаря повторному упоминанию, приобретает определенную значимость.

И.Р. Гальперин отмечает, что ретроспекция как категория текста предполагает целенаправленное действие со стороны автора, который, обращаясь мысленно к прошлому и описывая прошедшие события, стремится направить внимание читателя на факты, которые могут быть основополагающими для раскрытия основной идеи всего произведения.

Ретроспекция является своеобразным повтором, который замедляет движение повествования, является паузой, перерывом континуума повествования, для того чтобы еще раз уделить внимание какому-то важному моментам. Таким образом создается целостность повествования и прослеживается взаимосвязь отдельных частей текста. Ретроспекция по своим характерным признакам может рассматриваться как процесс парадигматического плана. Соотношение того, о чем было сказано раньше, с тем, о чем речь идет сейчас, создает в нашем сознании связи системного, а не линейно-функционального, поступательного плана <sup>2</sup>.

И.Р. Гальперин выделяет субъективно-читательскую и объективно-авторскую ретроспекцию. Если вторая из них целенаправленно возвращает читателя к определенным отрезкам текста, то первая является непосредственным результатом умственной деятельности читателя и выступает важным компонентом порождения сопереживания. Как объективно-авторская, так и субъективно-читательская ретроспекция является в какой-то степени, по мнению И.Р. Гальперина, результатом «активности бессознательного», которое схватывается с творческим импульсом и подвергается сознательной обработке <sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука, 1981. С. 106.

<sup>2</sup> Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. С. 109.

<sup>3</sup> Там же. С. 111.

В своей статье «Грамматические категории текста (опыт обобщения)» И.Р. Гальперин выделяет два типа объективно-авторской ретроспекции:

1. Композиционно-текстовая, вводящая новую, не упоминавшуюся в тексте информацию, относящуюся к прошлому.

2. Ретроспекция, возвращающая читателя к ранее сообщенной содержательно-фактуальной информации.

Л.Н. Федорова называет ретроспекцию, возвращающую к ранее предъявленной содержательно-фактуальной информации, отсылочной<sup>1</sup>.

Наличие в тексте композиционно-текстовой ретроспекции ведет к образованию отрезка текста, который Л.Н. Федорова называет ретроспективной частью повествования. Действие отсылочной ретроспекции проявляется в том, что в тексте возникают ретроспективные ссылки или ретроспективные экскурсы<sup>2</sup>.

Выделенные два типа ретроспекции отличаются по темпоральной соотнесенности с сюжетным временем. Композиционно-текстовая ретроспекция выводит читателя за рамки сюжетного времени, в то время как отсылочная функционирует в рамках синхронного развития сюжета. Кроме того, указанные виды ретроспекции, взаимодействуя в структуре текста, расширяют содержательно-фактуальную информацию и выделяют наиболее информативные отрезки текста.

По мнению Л.Н. Федоровой, основной функцией ретроспекции является информативная, которая непосредственно связана с содержательной стороной художественного произведения. Текст, организованный как линейная последовательность элементов, не воспринимается линейно. В процессе чтения, понимая текст, читатель адекватно воспринимает содержательно-фактуальную информацию и получает приблизительное представление о его идейной стороне. Субъективно читатель может ретроспективно выделить наиболее существенные для него в данный момент элементы текста. Это объясняется не авторской инициативой, а особенностью нашего мышления, связанного с ассоциативной памятью. Процесс полного декодирования информации, заложенной в тексте, предполагает возвращение к уже выполнившим свою информативную функцию отрезкам текста.

Л.Н. Федорова отмечает, что в зависимости от формы презентации и вида ретроспекции меняется характер соотношения между содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информацией<sup>3</sup>. Композиционно-текстовая ретроспекция является прежде всего средством передачи содержательно-фактуальной информации,

---

<sup>1</sup> Федорова Л.Н. Категория ретроспекции в художественном тексте: дис. ... канд. филол. наук. М., 1982.

<sup>2</sup> Там же. С. 111.

<sup>3</sup> Федорова Л.Н. Категория ретроспекции в художественном тексте. С. 112.

которая может переосмысливаться в процессе становления текста. Постепенное расширение фактуальной информации влияет на содержательно-концептуальную. Отсылочная ретроспекция непосредственно связана с процессом переакцентуации и не всегда сопровождается расширением содержательно-фактуальной информации.

Следующей функцией, которую выполняет ретроспекция, является обеспечение целостности и завершенности художественного текста. Текст представляет собой сложное единство многообразных и разнородных элементов, взаимосвязанных и взаимодействующих друг с другом. Целостность текста не конструируется из заранее готовых элементов, она создается по мере развертывания текста во времени и пространстве. В тексте каждый элемент значим для создания художественного целого.

Таким образом, ретроспекция, способствуя объединению текста в единое смысловое и структурное целое, в то же время является источником последующего развития сюжета, поэтому Л.Н. Федорова считает возможным выделить следующие функции данной категории:

- функция продвижения сюжетного развития;
- функция замедления сюжетного развития <sup>2</sup>.

Ретроспективная часть в начале произведения выполняет функцию продвижения сюжета. В этом случае ретроспективный отрезок текста содержит информацию, которая или предопределяет сюжетное развитие, либо намекает на тот или иной поворот в ходе повествования. Введенный в начале текста ретроспективный отрезок повествования способствует построению художественного пространства, характеризует персонажей произведения. Замедляющая функция ретроспекции не влияет, по мнению Л.Н. Федоровой, на развитие сюжета. Как мы видим, в трактовке Л.Н. Федоровой ретроспекция связана прежде всего с временем действия, а не с пространством.

Н.В. Брускова, которая рассмотрела ретроспекцию на примере немецкой художественной литературы, дает следующее определение этой категории: ретроспекция — это «такое изложение событий, когда последующий отрезок текста отсылает читателя к событиям, имевшим место раньше событий, описанных в предыдущем тексте». Как и Л.Н. Федорова, автор считает категориальным признаком ретроспекции темпоральные скачки, нарушающие линейную последовательность событий. В своей классификации Н.В. Брускова исходит из грамматических критериев и выделяет по параметру структурно-синтаксической организации текста фразовую, межфразовую и текстовую ретроспекцию, по языковым способам выражения — эксплицитную и имплицитную ретроспекцию, а также различает следующие се-

---

<sup>2</sup> Там же. С. 115—116.

мантические виды — дистантную, контактную, длительную и краткую ретроспекцию<sup>1</sup>.

Авторы обращаются к категории ретроспекции при рассмотрении других текстовых категорий, а именно: при изучении взаимодействия текстовых категорий в поэтическом тексте (Н.А. Змиевская), в связи с проявлением категории в сопутствующем тексте (Н.А. Алганева), в связи с пресуппозицией (Н.Г. Семенова), а также в связи с категорией завершенности (А.В. Мейерович).

Категория ретроспекции подвергалась исследованию не только на примере художественного текста. Проблема ретроспекции затрагивалась также в связи с выявлением текстовых категорий в мемуарной литературе (Н.А. Левковская), в газетном тексте (С.Г. Ваняшкин), в тексте газетного и журнального интервью (Н.А. Ананьева), а также в научном тексте (Д.Д. Антипова).

Обратимся теперь к рассмотрению категории проспекции.

Проспекция (лат. *pro* — перед, *spectare* — смотреть) — грамматическая категория текста, объединяющая различные языковые формы отнесения содержательно-фактуальной информации к тому, о чем речь будет идти в последующих частях текста<sup>2</sup>.

Так же, как и ретроспекция, проспекция дает читателю возможность более полно представить связь и значение наиболее важных эпизодов. Благодаря упоминанию о дальнейшем разворачивании действий, читатель фокусирует свое внимание не на результате, а на тех причинах, которые привели к такому результату. Он глубже проникает в замысел автора, уделяет больше внимания внутреннему миру персонажей и их взаимоотношениям.

Н.В. Брускова, которая изучала проспекцию на примере немецкой художественной литературы, предлагает считать категориальным признаком проспекции темпоральные скачки, нарушающие линейную последовательность событий, и отмечает, что «проспекция является сугубо текстовой категорией, так как признаки ее могут быть реализованы не только и не столько с помощью самостоятельных грамматических средств, а и главным образом с помощью последующего текста, который уточняет значение проспективности текста и помогает определить его функции в структуре всего текста». Н.В. Брускова выделяет следующие семантические виды проспекции: уточненную, кратную, отраженную и неопределенную. По средствам выражения автор различает эксплицитную и имплицитную проспекцию, причем что элементы текстовой категории проспекции обнаруживаются уже

---

<sup>1</sup> Брускова Н.В. Категория ретроспекции и проспекции в художественном тексте : дис. ... канд. филол. наук. М., 1983. С. 23.

<sup>2</sup> Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. С. 112.

на уровне предложения (автор рассматривает перспекцию в простом, сложносочиненном и сложноподчиненном предложениях) <sup>1</sup>.

Имеющиеся исследования показывают, что перспекция реализуется не только в художественном, но и в научном тексте (Д.Д. Антипова), причем она может быть определенным образом связана с сопутствующей тексту информацией, представленной сносками (Н.А. Алгаева).

Практически все исследования обращают внимание на то, что перспекция является частью временного дисконтинуума и классифицируют реализации перспективы по этому принципу. Так, рассматривая характеристики жанра биографии в английском языке, Н.А. Левковская выделяет полную и частичную перспекцию с точки зрения временного среза и «одноступенчатую» и «многоступенчатую» перспекцию по характеру показа временных связей.

Е.В. Морозова, рассматривая пространственно-временной континуум на материале английской художественной литературы, при анализе видов нарушения временного континуума говорит о проспективном и проспективно-ретроспективном дисконтинууме.

Различие между ретроспекцией и перспекцией заключается в том, что ретроспекция всегда занимает какое-то место в поступательном движении текста, тогда как перспекция редко вызвана самим ходом сюжетного развертывания. Однако читатель может предугадать, что последует дальше, в связи с отдельными актуализованными частями текста. Таким образом, подобно ретроспекции, перспекцию тоже можно разделить на объективно-авторскую и субъективно-читательскую.

Ретроспективные и проспективные контексты вводятся при помощи прямых и косвенных маркеров.

В качестве прямых маркеров ретроспекции в англоязычном художественном тексте могут быть выделены следующие:

— Грамматический маркер — использование Past Perfect:

(4) She was jolted out of her reverie and floundering for an answer. She and Jack *had discussed* ways they might handle just such a question from Danny, ways that *had varied* from evasion to the plain truth with no varnish on it. But Danny *had never asked*. (Stephen King. The Shining).

— Прямые слова-указания на время: yesterday, last night etc.

— How long, since, when, last в сочетании с Past Perfect:

(5) She could not remember when she *had last been* so angry, so furious that her stomach had tied itself in a gripping, groaning knot (Stephen King. Cujo).

---

<sup>1</sup> Брускова Н.В. Категория ретроспекции и перспективы в художественном тексте. С. 113.



— Использование слова *past* как в качестве предлога, так и в качестве прилагательного и существительного в сочетании с лексическими единицами, именующими время:

(6) Now she turned restlessly on the bed, already dozing. Her mind, freed of any linear order by encroaching sleep, floated *past* the first year at Stovington, *past* the steady worsening times that that had reached low ebb when her husband had broken Danny's arm, to that morning in the breakfast nook (Stephen King. The Shining).

(7) But all his tears were shed in the *past* few semiwakeful days when, as any animal that plays dead, he tried to learn the nature of his immediate threat (Jim Harrison. Legends of the Fall).

Такие маркеры как *memory*, *dream*, *thought* (n), *sth. kept recurring to sb*, глаголы умственной деятельности типа *remember*, *realize* следует считать косвенными, так как они только намекают на прошедшие события. Читателю доступно в основном их влияние на настоящий момент времени. Мы можем наблюдать смену настроения героя, потерю душевного равновесия и т.п. под действием этих напоминаний. Например:

(8) ...but still, when he thought of telling them, *that old memory* rose up like a stone filling his mouth and blocking words (Stephen King. The Shining).

В данном примере описывается чувство ужаса героя в настоящий момент времени. Тем не менее *that old memory* напоминает о каком-то неприятном событии в прошлом, которое является причиной душевного дискомфорта в настоящем. Другими словами, в данном контексте соединяются два временных плана.

Следует обратить внимание на то, что подобные слова-указатели на события, имевшие место в прошлом, могут использоваться в сочетании с настоящим временем:

(9) The days leading up to the funeral itself *are dreamlike in my memory* — the clearest *memory I have is* of eating Jo's chocolate mouse and crying... (Stephen King. Bag of Bones).

Отдельные события, имевшие место в прошлом и к которым герой снова и снова возвращается в настоящем, могут также считаться косвенными маркерами ретроспекции:

(10) I never forgot *that unexpected boom*, though, or the deathly silence which followed it (Stephen King. Bag of Bones).

Говоря о проспекции, следует отметить, что прямыми маркерами проспекции являются все формы будущего времени (*would*, *should+inf*), а также условное наклонение.

(11) Now, which of five thousand answers *should she give* to that one? (Stephen King. The Shining).

Косвенных маркеров проспекции гораздо меньше, чем в случае ретроспекции. Такими косвенными маркерами в основном являются предположения, высказываемые персонажами:

(12) She had gotten Tad his supper in a fog of fear, trying to see *what might logically happen next*, but she was unable (Stephen King. *Cujo*).

(13) *But could there be revenge, ever? Could there be?* (Stephen King. *Dolan's Cadillac*).

В обоих случаях мы не видим прямых указаний на будущее время, однако не вызывает сомнения то, что мысли героев обращены в будущее.

Как показал анализ современной художественной прозы, случаи ретроспекции встречаются гораздо чаще, чем проспекции, и маркеры прошедшего времени гораздо разнообразнее. По мнению И.Р. Гальперина, это можно объяснить тем, что прошедшее время нам значительно ближе и понятнее, чем будущее. Наше сознание воспринимает прошедшие события, явления как уже известные и не представляющие собой загадку<sup>1</sup>.

Свойства грамматической категории проспекции исследованы в лингвистике пока менее полно, по-видимому, потому, что в текстах художественной литературы она встречается реже, чем ретроспекция. Очевидно, это связано с особенностью человеческого сознания, привыкшего более часто обращаться к опыту прошлых лет, чем заглядывать в будущее, загадывать что-либо.

Ретроспекция, по мнению Е.В. Морозовой, обладает более точным и конкретным характером проникновения во временные пласты повествования по сравнению с проспекцией<sup>2</sup>. При ретроспективном показе событий автор чаще всего относит читателя к определенному отрезку времени из жизни героя, продолжительность которого или же его отдаленность от событий, лежащих в основе сюжетной линии, получает эксплицитное выражение через временные указатели. При проспекции временное перенесение часто носит нечеткий, размытый характер. Иначе говоря, читатель переносится в будущее героя вообще, не ограничивая его конкретными временными рамками.

Подчеркнем еще раз, что проспекция и ретроспекция анализируются прежде всего как элементы художественного времени, а не художественного пространства.

Совершенно очевидно, что проспекция и ретроспекция определенным образом коррелируют с интроспекцией. Основной точкой соприкосновения является то, что *все три явления относятся к вну-*

<sup>1</sup> Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. С. 92.

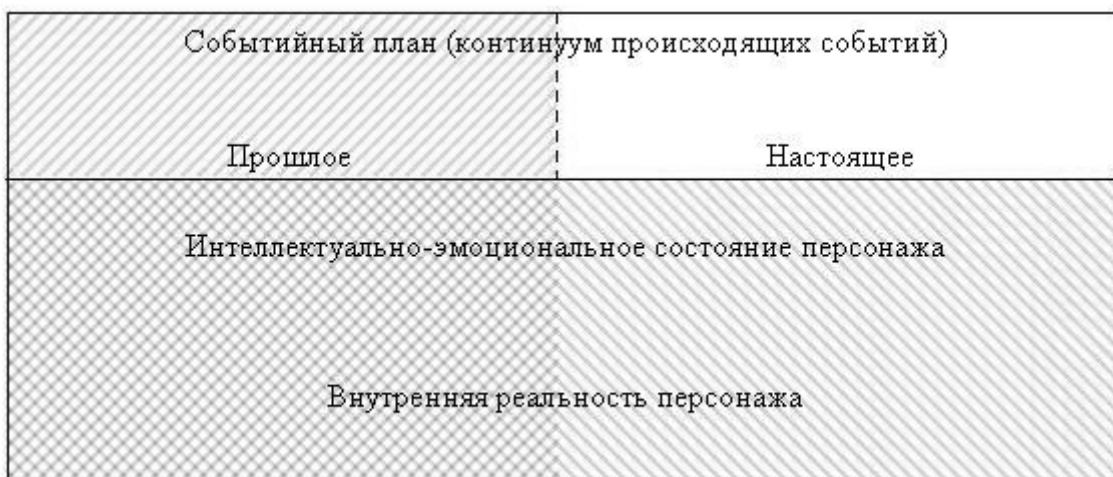
<sup>2</sup> Морозова Е.В. Грамматическая категория пространственно-временного континуума в художественном тексте : дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.

*тренней реальности персонажа.* Воспоминания и обращение к будущим событиям реализуются только в сознании персонажа (здесь мы не рассматриваем случаи проспекции и ретроспекции автора художественного произведения).

Возникает вопрос: можно ли считать все случаи проспекции и ретроспекции одновременно и случаями интроспекции на том основании, что все они воссоздают внутренний мир персонажа, описывают движение его мысли, мысленные скачки от одного времени к другому. Для того чтобы ответить на этот вопрос, рассмотрим контексты (4) и (5) из приведенных выше примеров. В контексте (4) повествуется о том, что Вэнди вспоминает о прошлых событиях, о том, как они с Джеком обсуждали, каким образом следует отвечать Дэнни, если он начнет задавать «неудобные» вопросы. Несмотря на то, что действие происходит во внутренней реальности персонажа, все воспоминания относятся к событийному плану, а не к плану переживаний, ощущений и внутренних оценок персонажа. Персонаж просто перемещается по оси времени, переходя мыслями в прошлое. При этом пространство, в котором происходит действие, меняется, но это не внутреннее пространство персонажа, а вполне реальное, физическое, пространство, в котором в прошлом происходили некоторые события. Совершенно другая картина наблюдается в контексте (5). Здесь Донна оценивает свое эмоциональное состояние и понимает, что никогда раньше она не испытывала такой ярости. Она как бы выходит из реального физического мира и переходит в мир своих чувств и ощущений, в свое внутреннее ментальное и эмоциональное пространство. В обоих случаях мы имеем дело с ретроспекцией, но только во втором случае — одновременно с интроспекцией.

Таким образом, интроспекция пересекается с ретроспекцией, но при этом она уже ретроспекции. Графически это представлено на схеме 1.

Схема 1. Соотношение интроспекции и ретроспекции





Важно отметить, что интроспекция, сопряженная с ретроспекцией, связана не только с воссозданием эмоционального состояния персонажа, но и с интеллектуальной оценкой его прошлых действий.

(14) As she moved down the LNC tunnel toward her father's lab, Vittoria realized she was about to unveil her father's greatest achievement without him there. *She had pictured this moment much differently* (Dan Brown. Angels and Demons).

Несколько сложнее установить соотношение интроспекции и проспекции, так как будущее в большей степени субъективно, чем прошлое.

Н.А. Слюсарева отмечает субъективность событий и явлений в будущем, которая заключается в том, что говорящий сам во многих случаях определяет будущий факт как реальность, не зависящую от внешних условий, или как нечто желаемое, предполагаемое, зависящее от обстоятельств <sup>1</sup>.

По мнению Дж. Лича, любое предсказание имеет модальный оттенок, поскольку говорящий не может быть уверен в будущем в такой степени, в какой он уверен в прошедшем или настоящем.

Понятие будущего времени рассматривается как более абстрактное по сравнению с понятием настоящего и прошедшего времени, что означает, что оно теснее связано с модальными значениями желательности, необходимости, реальности предстоящего или предполагаемого действия. Более того, самому понятию будущего как категории вероятностной свойственна модальность потенциальности, гипотетичности действия. На эту особенность будущего времени указывают многие исследователи. «Спецификой модального значения Future является то, что оно всегда делает сообщаемое в какой-то мере предположительным, проблематичным: сообщаемое мыслится как вполне осуществимое, но все же его еще нет в действительности, оно только ожидается или предполагается» (В. Trnka, Л.С. Бархударов, Штелинг).

Иными словами, даже планируя будущие конкретные действия, человек находится в сфере субъективной оценки возможности и желательности, что позволяет нам отнести большее число случаев персонажной проспекции одновременно и к интроспекции, что графически представлено на схеме 2.

## Схема 2. Соотношение интроспекции и проспекции

<sup>1</sup> Слюсарева Н.А. Проблема функциональной морфологии современного английского языка. М. : Наука, 1986. С. 70.



К собственно проспекции, не осложненной интроспекцией, можно отнести случаи «чистого» планирования будущих действий персонажем без оценки их возможности и/или желательности, например:

(15) Three minutes from now, she thought, I'll be putting my key in my house door (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Таким образом, можно сделать общий вывод о том, что проспекция и ретроспекция пересекаются с интроспекцией, но не совпадают полностью. Основными критериями, позволяющими разграничить интроспекцию и ретроспекцию или интроспекцию и проспекцию, являются а) учет событийного плана; б) учет пространственного параметра, то есть рассмотрение того пространства, в котором происходит действие. Если имеет место фиксация реального физического пространства, в котором происходят некоторые события, то такие контексты могут быть отнесены к проспекции или ретроспекции. Если же оценивается возможность или желательность будущих событий, будущее или прошлое эмоциональное состояние персонажа или же оценка прошлых событий, то это не только проспекция или ретроспекция, но одновременно и интроспекция.

#### **4. Соотношение интроспекции персонажа с «потокосознания» и «точкой зрения»**

Представление об интроспекции сразу вызывает вопрос о том, каким образом интроспекция соотносится с техникой «потока сознания», где все изложение основывается на воспроизведении внутренней реальности персонажа, а также с изучением такой сложной текстовой катего-

рии, как «точка зрения». Обратимся сначала к нарративной технике «потока сознания», которую детально исследовала Н.И. Матвеева<sup>1</sup>.

Поток сознания возник в литературе модернизма XX века. Он определяется как стиль, претендующий на непосредственное воспроизведение ментальной жизни сознания посредством сцепления ассоциаций, нелинейности, оборванности синтаксиса. Термин принадлежит американскому философу, одному из основателей прагматизма Уильяму Джеймсу, который использовал его в своей работе «Принципы психологии» (1890) для описания течения мыслей в бодрствующем мозгу. Он считал, что сознание подобно потоку или ручью, в котором мысли, ощущения, переживания, ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо переплетаются подобно тому, как это происходит в сновидении. В XX веке в эпоху модернизма термин «поток сознания» стал применяться в литературной критике и теории для обозначения новой техники письма. Необходимость этой новой техники была вызвана всевозрастающим интересом писателей к тому, что происходит в сознании персонажа, пусть даже в ущерб важным и значительным событиям внешнего мира. При этом внимание концентрируется на относительно тривиальных вещах, которые важны не сами по себе, а в свете реакции на них со стороны персонажа.

Анри Бергсон (1859—1941), французский философ, представитель интуитивизма и «философии жизни», сыграл большую роль в утверждении метода «потока сознания». Он описывал человеческое сознание как непрерывно изменяющуюся творческую реальность, как поток, в котором мышление составляет лишь поверхностный слой, подчиняющийся потребностям практики и социальной жизни. В глубинных же своих пластах сознание может быть постигнуто лишь усилием самонаблюдения (интроспекции) и интуицией. Основу познания составляет чистое восприятие, а материя и сознание суть явления, реконструированные рассудком из фактов непосредственного опыта. Как мы видим, уже в этих определениях просматривается определенная корреляция техники «потока сознания» и интроспекции.

Философия А. Бергсона оказала значительное влияние на интеллектуальную атмосферу Европы, в том числе на литературу. У многих писателей первой половины XX века «поток сознания» из философского метода познания превратился в эффектный художественный прием.

Философские идеи А. Бергсона легли в основу знаменитого романа французского писателя Марселя Пруста (1871—1922) «В поисках утраченного времени» (в 14 томах). Работа, представляющая собой цикл романов, служит выражением детских воспоминаний писа-

---

<sup>1</sup> Матвеева Н.И. Нарративная структура англоязычного художественного дискурса (на материале романов «потока сознания» начала XX века) : дис. ... канд. филол. наук. М., 1984.

теля, выплывающих из подсознания. Воссоздавая ушедшее время людей, тончайшие переливы чувств и настроений, вещный мир, писатель насыщает повествовательную ткань произведения причудливыми ассоциациями и явлениями непровольной памяти. Опыт М. Пруста — изображение внутренней жизни человека как «потока сознания» — имел большое значение для многих писателей XX века.

Ирландский писатель, представитель модернистской и постмодернистской прозы Джеймс Джойс (1882—1941), опираясь на бергсоновский прием, совершенствовал этот способ письма, в котором художественная форма занимает место содержания, кодируя в себе идейные, психологические и другие измерения.

Исследователи отмечают, что «поток сознания» представляет собой предельную степень, крайнюю форму «внутреннего монолога», в нем объективные связи с реальной средой нередко трудно восстановимы. Объектом прозы «потока сознания» является непосредственно человеческая мысль и работа сознания. В прозе «потока сознания» до предела обострено внимание к субъективному, потайному в психике человека; нарушение традиционной повествовательной структуры, смещение временных планов.

Н.И. Матвеева рассматривает «поток сознания» как особый тип нарративного дискурса, опирающийся в словесном воспроизведении а) на аспект длительности внутреннего времени сознания, в котором прошлое накладывается на настоящее, и б) на бесконечный поток чувственных умственных образов плана внутренней речи, активизирующих систему ассоциаций персонажа, его память, скрытые травмы сознания<sup>1</sup>.

Основные определения «потока сознания» акцентируют тот факт, что, обращаясь к этой технике, писатель стремится воссоздать движение мысли и представить мир мыслей и чувств повествователя. Поток сознания определяется как «фиксация работы сознания, получающего миллиарды впечатлений, отбирающего наиболее для себя важные, устанавливающего ассоциативные связи, является основной задачей приема «потока сознания». Попытка передать работу сознания, сведя к минимуму традиционные описания и диалоги, заменив их потоком мыслей, впечатлений, эмоций, воспоминаний персонажа, часто нелогичных и синтаксически не оформленных, явилась революционным обновлением в романной форме»<sup>2</sup>.

Новый энциклопедический словарь определяет поток сознания следующим образом: «творческий принцип в западноевропейской литературе в начале XX века... Как изобразительный литературный

---

<sup>1</sup> Матвеева Н.И. Нарративная структура англоязычного художественного дискурса. С. 99.

<sup>2</sup> Современный словарь-справочник по литературе. М. : 1999. С. 369.

прием — прямое воспроизведение процессов душевной жизни, предельная форма внутреннего монолога, как бы самоотчет ощущений. В литературе модернизма становится самодовлеющим методом изображения жизни, претендуя на универсальность и на особую полноту иллюзии «присутствия» и сопереживания при передаче психических состояний»<sup>1</sup>.

Упоминание о том, что «поток сознания» является предельной формой внутреннего монолога, и о том, что «поток сознания» представляет собой своеобразный *самоотчет* человека (персонажа) о своих ощущениях, напрямую связывает данное явление с интроспекцией, которая в одном из своих определений соотносится с самонаблюдением. Однако имеются и явные отличия.

Прежде всего интроспекция — это намеренное отвлечение человека (персонажа) от непосредственных реакций на внешние стимулы и переход к анализу своих действий, оснований своих поступков и ощущений. В отличие от «чистой» интроспекции, по мнению Н.И. Матвеевой, «поток сознания» в первую очередь дублирует спонтанность и подвижность мышления. Его целью является не только выражение мыслей героев, но, что гораздо важнее, создание и развертывание образа, который воспроизводит определенную внутреннюю реакцию на внешний раздражитель.

По мнению Н.И. Матвеевой, дискурс «потока сознания» стремится воссоздать не внутренний монолог человека, обращенный к самому себе и характеризующийся традиционной повествовательной организацией текста, а внутреннюю речь, имитируя вербальными средствами быструю смену образов несловесного ряда, имеющую место в естественной работе сознания<sup>2</sup>. Интроспекция же — это своеобразный диалог человека (персонажа) с самим собой, причем этот диалог имеет своей целью прояснить для самого себя, каковы его ощущения и мотивы. В этом заключается основное отличие «потока сознания» от интроспекции, во время которой происходит целенаправленная фиксация персонажа на своем душевном состоянии.

Совершенно очевидно, что понятие «поток сознания» намного шире интроспекции. Воспоминания о фактических событиях (например, *он мне тогда сказал, что уходит*) составляют часть потока сознания, но вряд ли относятся к интроспекции, поскольку человек (персонаж) восстанавливает цепочку прошлых событий, но не анализирует ни их, ни свою реакцию на них.

Соотношение «потока сознания» и интроспекции представлено на схеме 3.

---

<sup>1</sup> Новый энциклопедический словарь. М. : Наука, 2000. С. 956.

<sup>2</sup> Матвеева Н.И. Нарративная структура англоязычного художественного дискурса. С. 125.



### Схема 3. Соотношение «потока сознания и интроспекции»



Перейдем к рассмотрению соотношения интроспекции и «точки зрения».

Само явление «точки зрения» очень неоднозначно трактуется в лингвистической литературе и понимается по-разному, несмотря на то, что оно постоянно привлекает внимание исследователей не только в области лингвистики текста, но и в области семантики и когнитивной лингвистики.

«Точка зрения (point of view) — это термин, используемый в теории и критике художественной литературы для того, чтобы указать на позицию, с которой рассказывается история. Несмотря на то, что разными критиками было выделено большое число различных видов точек зрения, существует два основных типа точки зрения: повествование от первого лица и повествование от третьего лица» [A Dictionary of Modern Critical Terms: 149 / пер. О.О. Рогинской].

Б.А. Успенский предполагает, что структуру художественного текста можно описать, если вычленишь различные точки зрения, то есть авторские позиции, с которых ведется повествование (описание), и исследовать отношение между ними (определить их совместимость или несовместимость, возможные переходы от одной точки зрения к другой), что в свою очередь связано с рассмотрением функции использования той или иной точки зрения в тексте.

В плане общей системы идейного мировосприятия Б.А. Успенский выделяет внутреннюю и внешнюю «точку зрения». Это может быть, по мнению автора, «точка зрения» самого автора, явно или неявно представленная в произведении, «точка зрения» рассказчика, не совпадающая с авторской, «точка зрения» кого-либо из действующих лиц и т.п.

Б.А. Успенский считает, что основным маркером изменения точки зрения является изменение языковых средств, когда меняется язык разных героев, описывающих события. При этом автор может описывать одно действующее лицо с точки зрения другого действующего лица, использовать свою собственную точку зрения или же при-

бегать к точке зрения третьего наблюдателя (не являющегося ни автором, ни непосредственным участником события) <sup>1</sup>.

Б.О. Корман выделяет «прямооценочную» и «косвенно-оценочную», временную и пространственную точки зрения и, в отличие от Б.А. Успенского, не выделяет «план психологии». Это различие обусловлено тем, что Б.О. Корман рассматривает сознание персонажа в качестве формы «авторского сознания» <sup>2</sup>.

Н.Д. Тамарченко определяет точку зрения в литературном произведении как положение «наблюдателя» (повествователя, рассказчика, персонажа) в изображенном мире (во времени, в пространстве,

в социально-идеологической и языковой среде), которое, с одной стороны, определяет его кругозор — как в отношении «объема» (поле зрения, степень осведомленности, уровень понимания), так и в плане оценки воспринимаемого; с другой — выражает авторскую оценку этого субъекта и его кругозора. По мнению Н.Д. Тамарченко, дифференциация точек зрения позволяет выделить в тексте субъектные «слои» или «сферы» повествователя и персонажей, а также учесть формы адресованности текста в целом или отдельных его фрагментов <sup>3</sup>.

Ю.М. Лотман указывает, что понятие «точки зрения» аналогично понятию ракурса в живописи и в кино и определяет его как «отношение системы к своему субъекту». Под субъектом системы автор подразумевает «сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста». По Ю.М. Лотману, можно приравнять произведение в целом и сознание автора-творца, с одной стороны, и часть произведения и сознание того или иного наблюдателя внутри художественного мира — с другой <sup>4</sup>.

Для английского термина «point of view» немецкоязычное литературоведение не располагает точным соответствием, оно применяет поэтому термины «позиция» (Standpunkt), «направление взгляда» (Blickpunkt), «перспектива» или «повествовательный угол зрения» (Erzählwinkel). Ф.К. Штанцель предлагает различать общее значение «установка» (Einstellung), «постановка вопроса» (Haltung zu einer Frage) и специальное значение «позиция, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования». Автор определяет «точку зрения» как позицию, с которой рассказывается история или с которой воспринимается событие истории героем повествования.

---

<sup>1</sup> Успенский Б.А. Семиотика искусства. М. : Школа «Языки русской культуры», 1995.

<sup>2</sup> Корман Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов. М., 1989.

<sup>3</sup> Тамарченко Н.Д. Точка зрения // Введение в литературоведение. М., 1999. С. 430—431.

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М. : Искусство, 1970. С. 320.

Проблема соотношения явления «точки зрения» и интроспекции персонажа выходит за рамки нашего исследования главным образом потому, что явление «точки зрения» недостаточно изучено и недостаточно точно определено в современной лингвистике текста. Совершенно очевидно, что когда интроспективный контекст вплетается в ткань художественного произведения, имеет место переход на точку зрения персонажа. Однако в качестве отправной точки для изучения интроспекции персонажа может использоваться факт перехода этого персонажа к анализу своего внутреннего состояния, к определению мотивов своих поступков и т.д. Иными словами, для рассмотрения интроспекции важно установить, что в том или ином контексте фиксируется информация о внутреннем мире персонажа, которая, по логике вещей, может быть известна только ему самому. С точкой зрения дело обстоит намного сложнее, поскольку для ее изучения необходимо параллельно рассматривать по крайней мере две точки зрения, например, точки зрения автора и персонажа, точки зрения двух персонажей, и при этом анализировать их совпадения или несовпадения. Поскольку, по меткому замечанию Ю.М. Лотмана, точка зрения в художественном произведении подобна ракурсу видения объекта в живописи, то точка зрения по большей части является категорией оценочной. Интроспекция, по нашему мнению, также обычно оценочна, и этот аспект указывает на сходство интроспекции и явления «точки зрения».

Таким образом, изучение точки зрения по определению имеет смысл только тогда, когда сопоставляются разные точки зрения, а нас, в рамках нашего исследования, интересуют принципы выделения интроспективных контекстов и их функции. Представляется, что изучение интроспекции персонажа можно рассматривать как начальный этап изучения «точки зрения» как текстовой категории.

## **5. Соотношение интроспекции и несобственно-прямой речи**

Как мы видели, рассматривая соотношение интроспекции и дискурсивной техники «потока сознания», интроспекция как обращение персонажа к своему внутреннему миру и своему внутреннему эмоциональному состоянию непосредственно связана с внутренним монологом персонажа, то есть с его внутренней речью. Таким образом, возникает вопрос о том, как интроспекция соотносится с явлением, которое в стилистике и лингвистике текста известно как несобственно-прямая речь персонажа.

«Несобственно-прямая речь» — прием изложения, когда речь персонажа внешне передается в виде авторской речи, не отличаясь от нее ни синтаксически, ни пунктуационно. Но несобственно-прямая

речь сохраняет все стилистические особенности, свойственные прямой речи персонажа, что и отличает ее от авторской речи. Как стилистический прием несобственно-прямая речь широко используется в художественной прозе, позволяя создать впечатление соприсутствия автора и читателя при поступках и словах героя, незаметного проникновения в его мысли»<sup>1</sup>.

Проблема несобственно-прямой речи имеет давнюю традицию изучения в западноевропейской и отечественной лингвистике. Впервые в научной литературе явление несобственно-прямой речи отмечается А. Тоблером в 1887 году и определяется как своеобразное смешение прямой и косвенной речи. Позднее, в начале XX века, проблема несобственно-прямой речи начинает активно разрабатываться филологами разных школ и направлений. В западноевропейской науке исследование несобственно-прямой речи проходит в порядке дискуссии. Принципиальные разногласия в подходе к данному явлению возникают между лингвистами, связанными в той или иной степени с психологической школой К. Фосслера, с одной стороны, и лингвистами, принадлежащими к Женевской школе, с другой стороны. В исследованиях лингвистов, относящихся к школе К. Фосслера, несобственно-прямая речь рассматривается как стилистический прием художественной речи и описывается со стороны ее психологической природы и эстетической эффективности. В дискуссионном порядке ими вводится ряд терминов: «завуалированная речь», «пережитая речь» (L. Spitzer); «речь как факт» (E. Lerch) и др. Решающее влияние на изучение несобственно-прямой речи во французской лингвистике оказывает теория представителя Женевской школы Ш. Балли. Для обозначения интересующего нас явления ученый вводит термин *discours indirect libre* («свободная косвенная речь»), нашедший признание во французской лингвистической литературе. Ш. Балли рассматривает несобственно-прямую речь исходя из сосюровского деления языковой деятельности на язык (*langue*) и речь (*parole*), полагая, что прямая и косвенная речь относятся к области языка и представляют собой неизменные грамматические конструкции, «оживающие» в речи. В отличие от прямой и косвенной речи несобственно-прямая речь не имеет своего места в языковой системе, так как она возникает в сфере речи как результат одного из возможных употреблений косвенной речи.

В русской науке на несобственно-прямую речь впервые обращает внимание П. Козловский, называющий этот «стилистический оборот» «утонченным эпическим приемом новейшего времени». Ученый применяет к изучаемому явлению термин «фигуральная речь», что

---

<sup>1</sup> Литературный энциклопедический словарь. М. : Советская энциклопедия, 1987. С. 245.

в некоторой степени сближает его исследования в области несобственно-прямой речи с идеями Ш. Балли (ср. «фигуры мысли»).

М.М. Бахтин понимает данное явление как результат взаимодействия и взаимопроникновения речи автора и речи персонажа («чужой речи»). В несобственно-прямой речи автор пытается представить чужую речь, исходящую непосредственно от персонажа, без авторского посредничества. При этом автор не может быть полностью отстранен, и в результате получается наложение одного голоса на другой, «скрепление» в одном речевом акте двух голосов, двух планов — автора и персонажа. М.М. Бахтин называет эту особенность несобственно-прямой речи «двуголосостью»<sup>1</sup>.

Итак, согласно определению М.М. Бахтина, несобственно-прямая речь — это такие высказывания (сегменты текста), которые по своим грамматическим и композиционным свойствам принадлежат одному говорящему (автору), но в действительности совмещают в себе два высказывания, две речевые манеры, два стиля<sup>2</sup>. Подобное совмещение субъектных планов автора и персонажа (речевая контаминация голосов автора и персонажа) и составляет, по мнению М.М. Бахтина, сущность несобственно-прямой речи. Это изложение мыслей или переживаний персонажа, грамматически полностью имитирующее речь автора, но по интонациям, оценкам, смысловым акцентам следующее ходу мысли самого персонажа. Вычленить ее в тексте не всегда легко; иногда она маркируется определенными грамматическими формами, но в любом случае трудно определить, в какой точке она начинается или кончается. В несобственно-прямой речи мы опознаем чужое слово «по акцентуации и интонированию героя, по ценностному направлению речи» его оценки «перебивают авторские оценки и интонации».

В.В. Виноградов, в чьих трудах значительное место занимает научный анализ художественной речи, характеризует несобственно-прямую речь как «сложную комбинацию повествовательного языка с формами внутреннего мышления самих персонажей», утверждая тем самым принцип субъектной многоплановости повествования.

А.А. Андриевская несобственно-прямую речь рассматривает как особый вид повествования, при котором наблюдается взаимодействие и взаимопроникновение речевых планов, каждый из которых при этом теряет отчасти свою специфику, в результате чего создается новое явление, несущее в себе разноплановые характеристики. В этом, собственно, и состоит специфика несобственно-прямой речи — «...уловить и воспроизвести, в соответствии с создаваемым образом человека, его внутреннюю речь, аналитически вскрывая ее и воспол-

---

<sup>1</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. С. 117.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. С. 118.

няя свойственные ей элизии, «короткие замыкания» и другие специфические особенности процессов этого первичного «речевого уровня», адекватно представить этот внутренне-речевой поток в контексте соответственно организованного, словесно оформленного для восприятия читателем внутреннего мира персонажа...».

Весь спектр явлений, изображаемых несобственно-прямой речью, находит отражение в классификации различных типов несобственно-прямой речи, предложенной А.А. Андриевской при анализе современной французской художественной прозы. Согласно природе изображаемых явлений, несобственно-прямая речь дифференцируется на три разновидности.

1. Несобственно-прямая речь в узком, традиционном значении этого слова, то есть как форма передачи чужого высказывания.

2. Несобственно-прямая речь, именуемая «внутренним монологом», как единственная состоятельная форма передачи внутренней речи персонажа, его «потока сознания».

3. Несобственно-прямая речь как манера изображения словесно неоформленных отрезков бытия, явлений природы и человеческих отношений с позиции переживающего их лица.

Как мы видим, внутренний монолог человека может трактоваться по-разному. Многие ученые рассматривают презентацию устной речи в художественных произведениях и выделяют разные случаи, которые относятся к несобственно-прямой речи и отражают различную глубину погружения героев в свой внутренний мир (Т. Hutchinson, М. Short, Д. Герман, В. МакХейл, Г. Лиш).

Т. Хатчинсон и М. Шорт выделяют следующие категории презентации речи персонажей: воспроизведение речевых актов персонажей — Narrator's Representation of Speech Acts (NRSA), прямую речь — Direct Speech (DS), косвенную речь — Indirect Speech (IS), свободную косвенную речь — Free Indirect Speech (FIS). М. Шорт указывает на существование таких категорий, как воспроизведение действий персонажей — Narrator's Representation of Action (NRA), указание автором на то, что речевое взаимодействие состоялось — Narrator's Representation of Speech (NRS). Т. Хатчинсон считает возможным также выделить свободную прямую речь — Free Direct Speech.

Категория воспроизведения действий персонажей (NRA) не подразумевает наличие речи, а отражает действия персонажей («They embraced one another passionately»; «Agatha dived into the pond»), определенные события («It began to rain»; «The picture fell off the wall»), описание состояний («The road was wet», «Clarence was wearing a bow tie», «She felt furious»), а также фиксацию персонажами действий, со-

бытий и состояний («She saw Agatha dive into the pond»; «She saw Clarence was wearing a bow tie»).

Категория, которую М. Шорт называет NRS, показывает, что общение состоялось, но о чем именно шла речь, не говорится. Например:

(16) Gabriel went to the stairs and listened over the banisters. He could hear two persons talking in the pantry. Then he recognized Freddy Malin's laugh (James Joyce. *The Dead*).

При воспроизведении автором речевых актов персонажей (NRSA) читателю становится доступной тема разговора. Подобная презентация речи придает повествованию различные оттенки, например, комический:

(17) Mr D'Arcy came from the pantry, fully swathed and buttoned, and in a repentant tone told them the history of his cold. Everyone gave him advice... (James Joyce. *The Dead*).

Прямая речь (DS) в художественном произведении может быть представлена по-разному: без комментариев автора; без кавычек; без кавычек и комментариев (FDS). Прямая речь раскрывает личность персонажа и его видение окружающей действительности наиболее ярко.

Косвенная речь (IS) используется для отражения точки зрения автора (Ermintrude demanded that Oliver should clear up the mess he had just made).

Свободная косвенная речь (FIS) актуальна для романов конца XIX — XX веков и сочетает в себе черты прямой и косвенной речи. Свободная косвенная речь представляет собой категорию, в которой совмещаются голоса автора и персонажа:

(18) «So that was the first part of the story. Czech troops out, Russian troops in. Got it?».

Smiley said yes, he thought he had his mind round it so far (John Le Carré. *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*. Ch. 28).

Свободная косвенная речь может быть замаскирована под прямую для достижения различных стилистических оттенков, например иронического:

(19) ...«The child was going on so well — and he wished so much to be introduced to Captain Wentworth, that, perhaps, he might join them in the evening; he would not dine from home, but he might walk in for half an hour» (Jane Austen. *Persuasion*).

Презентация мысли происходит, по мнению М. Шорта, такими же категориями, как и презентация речи: презентация автором мыслей персонажа — Narrator's Representation of Thought (NRT) (He spent the day thinking); презентация автором актов мышления — Narrator's Representation of Thought Acts (NRTA) (She considered his unpunctuality);

косвенная мысль — Indirect Thought (IT) (She thought that he would be late); свободная косвенная мысль — Free Indirect Thought (FIT) (He was bound to be late!); прямая мысль — Direct Thought (DT) ('He will be late', she thought). Презентация мысли отличается от презентации речи тем, что в первом случае присутствуют глаголы и наречия, указывающие на мыслительную деятельность. Первые три указанные выше категории (NRT, NRTA, IT) аналогичны соответствующим им категориям презентации речи.

Прямая мысль (DT) часто используется авторами для отражения внутренней мыслительной деятельности персонажей. Прямая мысль имеет форму, аналогичную драматическому монологу, когда неясно, являются ли слова актера мыслью вслух или обращением к зрителям. Прямая мысль (DT) довольно часто используется для воспроизведения воображаемых бесед персонажей с окружающими и поэтому часто выступает в форме потока сознания:

(20) Her worship, her dinner parties, her life with Pym, had all been conducted on this same sturdy principle [of supporting her husband unquestioningly].

Until last July. Until our holiday in Lesbos. Magnus, come home. I'm sorry I raised a stink at the airport when you didn't show up. I'm sorry I bellowed at the British airways clerk in what you call my six-acre voice and I'm sorry I waved my diplomatic pass around And I'm sorry — terribly sorry — I phoned Jack to say where's the hell my husband? So please — just come home and tell me what to do (John Le Carré. Tinker, Tailor, Soldier, Spy. Ch. 1).

Свободная косвенная мысль (FIT) показывает наиболее полное погружение персонажа в свое сознание. Эта категория отражает внутренний мир персонажа, который является недоступным для окружающих. Автор художественного произведения в этом случае не вмешивается в работу сознания персонажа и как бы уходит в сторону. Например:

(21) His hands were weary. He brooded over his long, white body, marking the ribs stick through the sides. The hands had held other hands and thrown a ball high into the air. Now they were dead hands. He could wind them about his hair and let them rest untangling on his belly or lose them in the valley between Rhianon's breasts. It did not matter what he did with them. They were as dead as the hands of the clock, and moved to clockwork (Dylan Thomas. The Visitor).

Далеко не все приведенные выше контексты могут считаться интроспекцией. В контекстах (16), (17), (19) фиксируется последовательность действий и событий и фактически они представляют собой разные формы авторского повествования о происходящем. В контексте



(18) персонаж (Smiley) фиксирует тот факт, что он уже некоторое время обдумывал ситуацию (he thought he had his mind round it so far), что указывает на интеллектуальные процессы, происходящие в голове персонажа, и может рассматриваться как интроспекция. Контекст (20) описывает движение мысли героини, быструю смену «картин» в ее сознании. Эти картины воспроизводят фактуальную информацию и интроспекция здесь практически отсутствует. Как косвенное указание на интроспекцию может рассматриваться только цепочка параллельных конструкций с постоянно повторяющимся I'm sorry. Однако это не диалог персонажа с самой собой, это ее мысленный диалог с Магнусом, что позволяет заключить, что контекст (20) вряд ли следует относить к интроспекции.

Наиболее близко соприкасается с интроспекцией разновидность, называемая свободной косвенной речью. Т. Хатчинсон для иллюстрации свободной косвенной речи приводит следующий пример:

(22) Then at last came a day when he was obliged to tell her that his squadron was moving. He couldn't tell her where, of course, but only that he had just one more day.

In a long night of passionate farewell he again spoke a great deal of boats and apple blossom. She wouldn't let him down? God, he knew he kept on saying it — but it was all a miracle.

'More like a dream.'

No, no, he insisted, a miracle. His mind went back to the first meeting with her, *his impression of an innocuous, moth-like quietness*, and then the second, his *almost suicidal bitterness about Maxie* and then *his final discovery that the moth, if it were moth at all, was at least, in its flaming affections, a tiger moth* (H.E. Bates. *The Tiger Moth*).

Последний абзац, начиная со второго предложения, может рассматриваться как интроспективный контекст, так как здесь имеется указание не только на мыслительную деятельность персонажа (His mind went back to...), но и указание на то, что он фиксирует свое внутреннее эмоциональное состояние и определенную оценку атмосферы, своей возлюбленной и ее поведения (*innocuous, moth-like quietness; suicidal bitterness*).

Интроспекция, таким образом, является более узким понятием, чем несобственно-прямая речь. Презентация речи персонажей далеко не всегда отражает ощущения, переживания персонажей, их внутреннюю оценку, то есть далеко не всегда может отождествляться с интроспекцией. Основным критерием разграничения, как и в описанных выше случаях, является то, на чем сосредоточено внимание персонажа: если имеет место простая мысленная фиксация событий, без их эмотивной оценки, и если отсутствует осознание персонажем своего

интеллектуального эмоционального состояния, то подобные контексты не следует относить к интроспекции.

Как мы показали, реализация интроспекции в англоязычной художественной прозе коррелирует с такими явлениями, как несобственно-прямая речь, поток сознания и точка зрения. Следует также отметить, что и интроспекция, и указанные смежные с ней явления могут совмещаться в одном контексте. Рассмотрим следующий пример:

(23) As he stared up at Camerlengo Ventresca, *Mortati felt the paralyzing collision of his heart and mind. The vision seemed real, tangible. And yet... how could it be? Everyone had seen the camerlengo get in the helicopter. They had all witnessed the ball of light in the sky. And now, somehow, the camerlengo stood high above them on the rooftop terrace. Transported by angels? Reincarnated by the hand of God?*

*It is impossible...*

*Mortati's heart wanted nothing more than to believe, but his mind cried out for reason. And yet all around him, the cardinals stared up, obviously seeing what he was seeing, paralyzed with wonder* (Dan Brown. Angels and Demons).

Первые два предложения контекста (23) (они выделены курсивом) представляют собой интроспекцию персонажа, так как здесь имеет место внутренний анализ ситуации, указание на несовпадение в голове персонажа мыслей и ощущений, столкновение разума и чувств. Далее следует несобственно-прямая речь, отражающая процесс обдумывания персонажем прошлых событий (ретроспекция). Здесь Мортати не пытается дать внутреннюю оценку происходящим событиям, он просто старается зафиксировать быстро сменявшие друг друга события как образы внешнего мира. Три вопроса, завершающие первый абзац, и фраза второго абзаца также представляют собой несобственно-прямую речь. Читатель следует за мыслями персонажа, но концентрируется не на состоянии персонажа, а на событиях. В третьем абзаце автор ведет повествование с позиций персонажа (то есть Мортати). Первое предложение третьего абзаца представляет собой персонажную интроспекцию, фиксацию им своего внутреннего состояния. В последнем предложении голос автора сливается с голосом персонажа и их трудно разделить: происходящее описывается так, как его видит персонаж. И все-таки последние слова — *paralyzed with wonder* опять можно считать интроспекцией, так как оцепенение испытывает Мортати, как и окружающие его кардиналы, и здесь можно говорить о переносе своих ощущений на окружающих, которые видят то, что видит описываемый персонаж, и чувствуют то, что чувствует он.

Рассмотрим еще один контекст:

(24) *God, she's thin, I thought. She's nothing but a bag of —*  
*A shudder twisted through me at that. It was a strong one, as if*  
*someone were spinning a wire in my flesh. I didn't want her to notice it —*  
*what a way to start a summer day, by revolting a guy so badly that he*  
*stood there shaking and grimacing in front of you — so I raised my hand*  
*and waved. I tried to smile, as well.* Hello there, lady standing out by the  
floating bar. Hello there, you old bag of bones, you scared the living shit  
out of me but it doesn't take much these days and I forgive you... *I*  
*wondered if my smile looked as much like a grimace to her as it felt to me*  
(Stephen King. Bag of Bones).

Повествование в контексте (24) ведется от лица персонажа. Начинается контекст (24) с несобственно-прямой речи, с мысли персонажа. Худоба мисс Уитмор наводит Майкла на страшную мысль, что женщина похожа на мешок с костями. Это сравнение ассоциируется у него с неприятными воспоминаниями из предыдущего жизненного опыта. Сила чувства описывается посредством сравнения с проволокой, которую как бы вонзили в тело Майкла и поворачивают в нем. П посредством этого сравнения резкая душевная боль, которую испытывает персонаж, становится доступна читателю. Попытка анализа внутреннего состояния и уход в глубину сознания является проявлением интроспекции (предложения 1, 2 второго абзаца), которая позволяет эксплицитно действия персонажа — *so I raised my hand and waved*. Следующее затем повествование и мысленно обращенная к мисс Уитмор речь персонажа представляют собой не интроспекцию, а внутренний монолог — реакцию персонажа на то, что происходит вокруг него. В последнем предложении контекста (24) персонаж опять углубляется во внутренний мир, чтобы проанализировать свои действия. Его улыбка, по его внутреннему ощущению, больше похожа на гримасу (интроспекция) и Майкл не знает, насколько это очевидно для мисс Уитмор.

## **6. Тематическая классификация интроспективных контекстов**

Как показало проведенное исследование, интроспективные контексты, реализованные в текстах англоязычной художественной прозы, могут быть классифицированы по тому, какой аспект внутренней реальности персонажа избирается в нем для репрезентации. Было выделено четыре основных группы интроспективных контекстов:

- контексты, описывающие умственную деятельность, эмоциональное или физическое состояние персонажа в момент говорения;
- контексты-воспоминания;
- контексты, обращенные в будущее;

— контексты, описывающие сны и видения персонажа.

**Умственная деятельность** является неотъемлемой частью внутренней реальности персонажа художественного произведения. Именно мыслительные процессы указывают на то, что персонаж отключился от окружающей его действительности и погрузился в свой внутренний мир. Размышления героев, попытка что-либо осознать, проанализировать, являются невидимыми для их окружения и только читатель может увидеть все это благодаря интроспекции. В мыслях персонажей возникает то, в чем они бы никогда никому не признались. Кроме того, тщательный анализ окружающей действительности важен для персонажа, потому что это дает ему возможность продумать свои действия, проанализировать ошибки и принять важные решения.

В примере (25) героиня осознает смысл своих поступков и то, к каким последствиям могло привести ее безразличное отношение к жизни. Это своего рода рефлексия о тех мотивах, которые привели ее к попытке самоубийства:

(25) The nurse hurried out of the room. Jennifer lay there, *her mind blank, willing herself not to think. But the memories began to return, unbidden, and there was nowhere to hide from them, nowhere to escape to. Jennifer realized that she had been trying to commit suicide without actually having the courage to do it. She simply had wanted to die and was willing it to happen* (Sidney Sheldon. *Rage of Angels*).

В контексте (26) в голове героя быстро проносятся мысли, которые он не успевает уловить и проанализировать. В сознании остается лишь обрывок мысли (*the tail of the thought*), который оставляет яркий отпечаток:

(26) «They lie», Danny said again. *Something had gone through his mind, flashing like a meteor, too quick, too bright to catch and hold. Only the tail of the thought remained* (Stephen King. *The Shining*).

**Эмоциональность и постоянный анализ своих чувств, эмоций и ощущений** являются важными составляющими интроспекции. Мысли персонажа отличаются повышенной эмоциональностью, однонаправленной оценочностью, стремлением понять причины своих переживаний. Героям художественных произведений свойственно постоянно в чем-то сомневаться, переживать из-за каких-то событий, они испытывают угрызения совести, их преследует чувство тоски и одиночества. Их часто одолевает чувство ужаса и страха. Чтобы преодолеть душевный дискомфорт, для них важно найти причину своих переживаний, проанализировать ее и таким образом обрести душевное равновесие.

Внутренняя реальность — это прежде всего мир эмоций и переживаний персонажа, которые могут полностью поглотить его и лишить здравого смысла. Он перестает обращать внимание на то, что творится вокруг.

В примере (27) мы наблюдаем персонажа, охваченного злобой и яростью:

(27) *And the slow sulk anger Soames had felt all the afternoon burned the brighter within him* (Galsworthy. The Man of Property).

В контексте (28) герой смакует и наслаждается чувством удовлетворения:

(28) *He felt a strange, slow satisfaction, as though he had scored a victory over James and the man of property* (Galsworthy. The Man of Property).

Важное место занимает также анализ физического состояния персонажа, фиксация ощущения боли, головокружения, усталости и т.д.:

(29) *Langdon felt his muscles tighten, the last shreds of doubt withering away. For an instant he felt the familiar collision of thrill, privilege, and dead fear that he had experienced when he first saw the ambigram this morning* (Dan Brown. Angels and Demons).

Следующая группа интроспективных контекстов соотносится с мысленным движением (перемещением) персонажа по времени.

**Воспоминания и обращения к прошлому опыту** занимают значительную часть внутреннего мира персонажа художественного произведения. Анализ прошлого помогает лучше разобраться в настоящем, найти оптимальное решение той или иной проблемы. События прошлой жизни могут как успокаивать, так и выводить из душевного равновесия, создавать чувство дискомфорта, приносить ощущение тревожности и неопределенности. Только самому персонажу под силу разобраться в своем прошлом, навести порядок в своей душе. Именно поэтому они снова и снова возвращаются к тому, что уже давно прошло, и изо всех сил стараются обрести гармонию в настоящем.

В примере (30) старое воспоминание врывается в настоящее и наводит на героя чувство ужаса:

(30) *He had been dumping a change of clothes into an overnight bag when the thought came to him, freezing him with the power of the memory as it always did when he thought of it. He tried to think of it as seldom as possible* (Stephen King. The Shining).

Герои художественных произведений, как и люди в реальной жизни, довольно часто пытаются **предугадать дальнейшее развитие событий**. Очень часто принятие решения опирается на представления о том, какие последствия оно вызовет в будущем, как отнесутся к со-

вершенным действиям окружающие. При этом планы на будущее очень часто носят размытый, неопределенный характер.

В примере (31) описывается желание героя отомстить, хотя он должен реально оценивать свои силы и возможности и привлекать к себе как можно меньше внимания, иначе он только погубит себя:

(31) *And if I ever made the mistake of confusing reality with a movie, of thinking that a balding third-grade teacher with myopia could ever be Dirty Harry anywhere outside of his own daydreams, there would never be any revenge, ever* (Stephen King. Dolan's Cadillac).

**Сновидения** занимают значительную часть внутреннего мира персонажей. Именно во сне сознание полностью отключается от реальности и существует как бы само по себе. Во сне происходит осознание окружающей действительности, мысли вырываются на волю и ничто не сдерживает свободный поток фантазии. Сны могут пугать персонажей, наводить на них чувство страха и ужаса, и в то же время некоторые сны могут напомнить о приятных моментах из жизни, зарядить положительными эмоциями и впечатлениями.

В контексте (32) герой в своих снах отключается от некомфортной для него обстановки и погружается в сладкую и прохладную атмосферу. В постоянно повторяющемся сне он обретает недостающие ему в реальной жизни эмоции и впечатления:

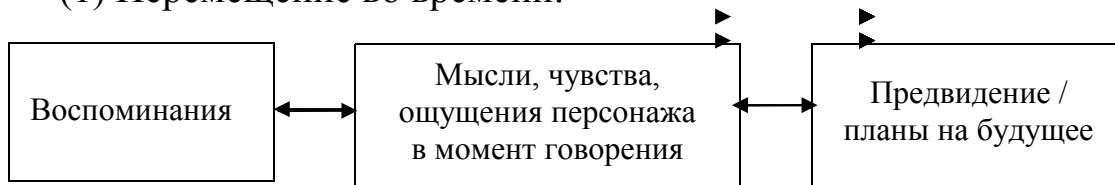
(32) *Sometimes — most times, actually — I would find myself thinking of Manderley, I have dreamt again of Manderley. There was something creepy about this (there's something creepy about any repeating dream, I think, about knowing your subconscious is digging obsessively at some object that won't be dislodged), but I would be lying if I didn't add that some part of me enjoyed the breathless summer calm in which the dream always wrapped me, and that part also enjoyed the sadness and the foreboding I felt when I awoke. There was an exotic strangeness to the dream that was missing from my waking life, now that the road leading out of my imagination was so effectively blocked* (Stephen King. Bag of Bones).

В контексте (33) наблюдается отрицательное влияние сновидений на душевное спокойствие персонажа. В его повседневную жизнь врываются обрывки сна, значение которого он никак не может понять, и это наводит на него чувство ужаса:

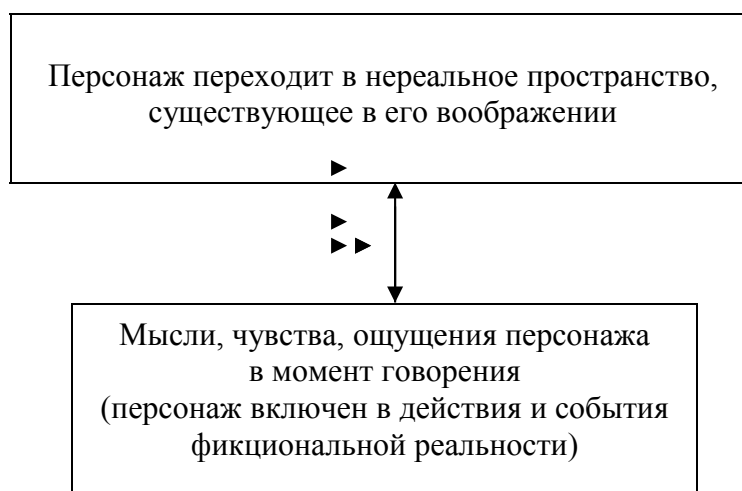
(33) *Kyra opened the box, poked around, then smiled. It lit up her whole face. She brought out something that I at first thought was a big dust-ball. For one horrible second I was back in my dream, the one of Jo under the bed with the book over her face. Give me that, she had snarled. It's my dust-catcher. And something else, too — some other association, perhaps from some other dream. I couldn't get hold of it* (Stephen King. Bag of Bones).

Как мы видим, основой для тематической классификации интроспективных контекстов является перемещение персонажа во времени (переход из настоящего в будущее или переход из настоящего в прошлое) или противопоставление реальности художественного произведения нереальному, придуманному персонажем пространству. Схематически это может быть представлено следующим образом:

(1) Перемещение во времени:



(2) Переход от реального к нереальному пространству:



Как показывает проведенное исследование, наиболее часто встречаются интроспективные контексты, фиксирующие внутреннее состояние персонажа в момент говорения. Далее по частотности реализации идут воспоминания, затем — контексты, в которых персонаж обращается к будущему. Выход персонажа в нереальное пространство снов и видений представлен наименьшим количеством примеров.

## II. МАРКЕРЫ ИНТРОСПЕКЦИИ ПЕРСОНАЖА В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

Как было показано в главе I, интроспекция персонажа представляет собой переход к внутренней реальности персонажа. Подобный переход должен определенным образом манифестироваться в тексте, и глава II посвящена изучению тех лингвостилистических и концептуально-метафорических средств, которые используются для маркировки интроспективных контекстов англоязычной художественной прозы.

### 1. Указания на мыслительную деятельность как маркеры интроспекции

Очень важным показателем интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы являются глаголы, указывающие на мыслительную деятельность. Но хотелось бы отметить, что не всегда реализация глагола *to think* или какого-либо другого глагола мыслительной деятельности является маркером интроспективного контекста. Рассмотрим следующий пример:

(1) *I thought about Mattie Devore's baggy shorts and Kmart smock, then about her father-in-law paying four and a quarter million dollars for Warringtons. ...I thought about Bill Dean saying that one way or another, that little girl was going to grow up in California (Stephen King. Bag of Bones).*

Несмотря на то, что в контексте (1) присутствует глагол *to think*, мы не можем сказать, что имеем дело с интроспекцией. Происходящие события относятся к событийному плану, а не к плану переживания персонажа. В контексте (1) персонаж мысленно переходит от одного факта к другому, не анализируя их и не оценивая свою реакцию на них.

Напротив, в следующем контексте глагол *think* является маркером интроспекции:

(2) *I thought she might be offended (Stephen King. Bag of Bones).*

В контексте (2) персонаж анализирует состояние других людей, старается понять, что чувствует другой человек и как он может отреагировать на его поступок. Иными словами, персонаж фиксирует свою внутреннюю оценку, находясь в пределах своего ментального пространства.



В контексте (3) Вэнди дает внутреннюю оценку душевного состояния своего сына. Так же, как и в контексте (2), это внутренняя оценка, внутренняя догадка:

(3) *Wendy thought he looked drawn and tired, as if he hadn't been sleeping enough and was going on nervous energy alone* (Stephen King. *The Shining*).

В контексте (4) фиксируется восприятие персонажем окружающей действительности. Персонаж отмечает факт — *gleaming water* и делает для самого себя заключение об источнике света, которое впоследствии оказывается неверным:

(4) *At first glance he thought the gleaming water was simply reflecting the glow of the spotlights from across the dome* (Dan Brown. *Deception Point*).

В качестве маркеров, фиксирующих отношение персонажа к другим людям и к окружающей действительности, могут выступать и другие глаголы мыслительной деятельности, например, глагол *to realize*:

(5) *I realized that this was a man I could grow attached to, at least in my present angry mood* (Stephen King. *Bag of Bones*).

Мысль о том, что адвокат является тем человеком, к которому он может привязаться, по крайней мере в том состоянии, в котором он сейчас пребывает, принадлежит миру рефлексии персонажа. Таким образом, в контексте (5) персонаж фиксирует свое отношение к другому человеку, а также собственное эмоциональное состояние, фиксируя чувство гнева, которое он испытывает.

В контексте (6) глагол *to realize* вводит интроспективный контекст, где персонаж фиксируется на внутренней оценке поведения других людей:

(6) *It wasn't the attitude of someone hiding an affair, and I realized now that all her behaviour suggested a woman keeping a short-term secret* (Stephen King. *Bag of Bones*).

Глагол *to suggest* указывает на догадку персонажа — он начинает подозревать, что у его жены не было любовной интрижки, она скрывала что-то другое, недавно произошедшее (*short-term secret*).

В контексте (7) героиня приходит к осознанию того, какие последствия могут иметь компрометирующие фотографии для ее шефа:

(7) *The photos, Gabrielle realized, could backfire just like the initial drudge. As vivid as the pictures seemed, they were totally inconclusive* (Dan Brown. *Deception Point*).

Совершенно очевидно, что мы имеем дело с внутренними рассуждениями и оценками Габриэль. Модальный глагол *could* указывает на вероятность будущих событий. Персонаж фиксирует и внутрен-

ную оценку фотографий — они только кажутся явным компрометирующим материалом (*seem vivid*), но на самом деле они не дают реальных оснований для компрометирующих выводов. Это заключение Габриэль подчеркивается интенсификатором *totally* (*totally inconclusive*).

Глагол *to think* является наиболее часто встречающимся маркером интроспекции. Переход персонажа к анализу своего внутреннего состояния может сопровождаться и такими глаголами, как *wonder*, *realize*, *remember*, *believe*, *decide*, *expect*, *know* и др. Одни глаголы, указывающие на мыслительную деятельность, встречаются в текстах художественной прозы чаще, другие — реже.

Практически четверть маркеров-указаний на мыслительную деятельность представлена глаголом *think*, далее следуют глаголы *wonder* и *realize*, каждый из которых встречается в 13 % контекстов, на глаголы *believe*, *hear*, *see* приходится по 8 %. Наименее частотными глаголами являются *know*, *expect*, *decide*, *imagine*. На все остальные глаголы мыслительной деятельности приходится не более 15 %.

Рассмотрим еще несколько примеров.

Как следует из контекста (8), глагол *to think* может вводить интроспективные контексты, указывающие на готовность персонажа к действию. Об этом свидетельствует следующий пример, где в репрезентации мыслей персонажа используется фразеологизм *on one's toes* — *ready for action*:

(8) During the studied banality of the ceremony and the reception afterward, Nordstrom *thought that a whole world was occurring behind your back and it was best to be on your toes* (Jim Harrison. *Legends of the Fall*).

В этом контексте также присутствует оценка желательности будущих действий (*it was best to be on your toes*).

Маркеры-указания на мыслительную деятельность персонажа вводят интроспективные контексты, в которых персонаж оценивает реальность/нереальность происходящего, например:

(9) *Jennifer could not believe the sudden horrifying publicity that was being showered on her. They were hammering at her from all sides: television reporters, radio reporters and newspaper people. She wanted desperately to flee from them, but her pride would not let her* (Sidney Sheldon. *Rage of Angels*).

Глагол *believe* указывает на неожиданность ситуации, на непривычность героини к тому, что она находится в центре всеобщего внимания, ее узнают на улицах и репортеры засыпают ее вопросами. Дженнифер старается мысленно осознать и принять перемены в своей жизни и в первую очередь поверить в то, что все происходящее с ней вполне реально.

В контексте (10) героиня старается проанализировать свое отношение к близкому человеку:

(10) When she looked at him now *she wondered what there was in him that had ever aroused in her such a frenzy of passion* (Maugham W.S. Theatre).

Использование сочетания *frenzy of passion* акцентирует силу чувств героини. Спустя много лет Джулия пытается ответить для себя на вопрос, что же именно вызвало в ней такую бурю эмоций. Глагол *wonder* содержит в себе некоторый оттенок незаконченности, и можно предположить, что героиня так и не сможет найти ответ на этот вопрос.

Как можно видеть в приведенных выше примерах, предметом мысли персонажей могут быть самые разные события, явления и люди, однако во всех случаях *оценивается* душевное состояние окружающих, или их поведение, или вероятность/желательность/возможность того или иного развития событий. Таким образом, интроспективные контексты всегда оценочны по своей сути.

Кроме глаголов, обозначающих мыслительную деятельность, на ментальный процесс могут указывать выражения типа *find oneself thinking, wondering etc.* или *to get thinking about, to keep thinking about*, обозначающие фазы мыслительного процесса (обычно начало или продолжение), например:

(11) He *found himself wondering if she was awake, too, on her side of the emptiness that lay between them* (Stephen King. *Cujo*. P. 100).

(12) He *got thinking about how ridiculous the whole concept of human communication was — what monstrous, absurd overkill was necessary to achieve even a little* (Stephen King. *Cujo*).

В контексте (11) персонаж неожиданно обнаруживает, что уже некоторое время думает о своей жене. Это можно было бы рассматривать как обдумывание фактуальной информации, но выражение *to be awake* (бодрствовать) приобретает здесь двойной смысл: персонаж начинает думать о том, что его жена так же, как и он, осознает, что их разделяет огромное пустое пространство, причем представление о пустом пространстве, разделяющем людей, является в данном случае метафорой отчуждения. В контексте (12) персонаж *начинает* размышлять над трудностями человеческого общения, что для того чтобы добиться хотя бы малого, надо приложить невероятные усилия.

Маркерами интроспекции, указывающими на умственную деятельность, могут быть глаголы, указывающие на физическое восприятие, например, *see, hear*.

(13) As the man drew nearer, though, *Langdon saw in his eyes a profound exhaustion — like a soul who had been through the toughest fifteen days of his life* (Dan Brown. *Angels and Demons*).

В контексте (13) Лэнгдон видит перед собой человека, однако это не просто информация о том, что персонаж видит, это мысленный анализ состояния другого человека, в котором присутствует сравнение и гипербола (*the toughest fifteen days of his life*).

В контексте (14) персонаж старается уловить движение мыслей своего собеседника, наблюдая за изменением выражения его лица:

(14) *Not to show that she was watching she searched his face, saw it waver and hesitate, saw a troubled line come between his brows, the blood rush into his face* (John Galsworthy. *The Man of Property*).

Интересно отметить, что из трех указаний на зрительное восприятие (*she was watching, searched his face, saw*) только глагол *to see* указывает на следующий за ним интроспективный контекст. Остальные указания направлены на описание действий персонажа: Джун старается не обнаружить свой интерес, но пристально смотрит на своего собеседника.

Как мы видим из приведенных выше примеров, вводя интроспективные контексты, глаголы мыслительной деятельности в большинстве случаев действуют совместно с другими языковыми средствами. Это могут быть эпитеты (*monstrous, absurd overkill*), метонимия (*face wavered and hesitated*), гипербола (*the toughest fifteen days of his life*).

Рассмотренные выше контексты — скорее типовые употребления глаголов мыслительной деятельности. В тексте художественной прозы автор обычно стремится создать более яркую картину внутреннего мира персонажа и сформировать у читателя более яркие ощущения и понимание того, что именно чувствует персонаж. Поэтому когда автор обращается к интроспекции персонажа, глаголы мыслительной деятельности как маркеры интроспекции персонажа часто используются вместе с другими интроспективными маркерами, например, с концептуальной метафорой контейнера.

Кроме глаголов и выражений, отражающих мыслительную деятельность, в качестве маркеров, указывающих на целенаправленную фиксацию персонажем своего внутреннего мира и окружающей действительности, могут выступать такие существительные, как *head, mind*. Эти элементы указывают на пространство, где совершается мыслительная деятельность персонажа. Кроме того, в тех контекстах, где они реализуются, посредством концептуальной метафоры контейнера фиксируются характеристики внутреннего пространства человека.

Например, в контексте (15) мысли и ощущения персонажа описываются как поток воды, протекающий сквозь (через) его ментальное пространство.

(15) *Thoughts, sensations and pictures passed through his mind but he let them float away* (Jim Harrison. Legends of the Fall).

В следующем контексте (16) странное имя метафорически описывается как нечто застрявшее и вызывающее раздражение (*absurd name that nagged*). Эта метафора поддерживается концептуальной метафорой контейнера *at the back of his mind* и *endless loop in his head*. В голове-контейнере мысль застревает, а воспоминания совершают бесконечное круговое движение, как бы описывая бесконечную петлю.

(16) Dewdrop.

*There was something about that absurd name that nagged at the back of his mind. Dewdrop. The slick voice of Senor Roldan at Escortes Belen was on endless loop in his head* (Dan Brown. Digital Fortress).

В контексте (17) сознание персонажа предстает в качестве контейнера, заполненного злым, запугивающим голосом:

(17) *For a moment his entire mind seemed filled with an angry, weakly hectoring voice:*

(Do it! Do it... Kill them both!) (Stephen King. The Shining).

Подобное состояние длится лишь короткое мгновение, но ощущения настолько сильные и пугающие, что персонаж успевает зафиксировать их.

В контексте (18) проводится образная параллель между открывающимися дверями вагона поезда и новой идеей, родившейся в сознании героини:

(18) *As the train sat idling and the doors slid open, another distant door seemed to open in Gabrielle's mind, revealing an abrupt and heartening possibility* (Dan Brown. Deception Point).

Мозг Габриэль предстает в качестве закрытого контейнера, в котором невозможно, на первый взгляд, отыскать правильное решение, но неожиданно для героини где-то в глубине сознания открывается дверца, которая может быть путем к решению проблемы.

Ментальное пространство персонажа весьма обширно, на что указывает наречие *far* в контексте (19):

(19) *Far back in his mind, hardly even acknowledged, was a sudden urge to rip the letter into halves, fourths, eighths, and then toss the pieces into the wastebasket* (Stephen King. Cujo).

При рассмотрении контекста (19) возникает ощущение, что сознание функционирует отдельно от персонажа, оно выступает в качестве отдельного человека — советчика, подсказывающего, как поступить в определенной ситуации.

В контексте (20) мозг персонажа предстает в качестве контейнера, в котором собирается и обобщается вся информация:

(20) *It all came together and became a single thing in his mind* (Ray Bradbury. Fahrenheit 451).

В контексте (21) сознание героини предстает в образе контейнера, внутри которого находятся беспокойные образы:

(21) *Disquieting images swirled in her mind — the meteorite, the phosphorescent plankton, the implications if Norah Mangor had made a mistake with the ice cores* (Dan Brown. Deception Point).

Образ сознания в контексте (21) наполнен динамизмом. На это указывает глагол *swirled* и перечисление во второй части предложения. Беспокойные мысли мечутся в голове Рэйчел, она пытается связать воедино обрывки фактов, но это оказывается очень непростой задачей.

В контексте (22) мы сталкиваемся с двумя метафорами, концептуальной и стилистической, описывающими работу сознания персонажа:

(22) *And suddenly it sprang into James' mind that he ought to go and see for himself. In the midst of that fog of uneasiness in which his mind was enveloped the notion that he could go and look at the house afforded him inexplicable satisfaction* (Galsworthy J. The Man of Property).

В первом предложении образно подчеркивается неожиданность пришедшей к персонажу мысли. Очевидно, Джеймс находился в долгих раздумьях над определенной проблемой и неожиданно для себя самого ему в голову приходит правильное, на его взгляд, решение. Во втором предложении контекста (22) отражается состояние, в котором пребывает персонаж. Неопределенность и неясность передаются через метафорическое изображение сознания, окутанного туманом.

В контексте (23) голова персонажа предстает в качестве закрытого контейнера, о стенки которого бьются острые слова, стремящиеся вырваться наружу:

(23) *He didn't dare say more. His head was throbbing with the hot, acid-etched words that wanted to get out* (Stephen King. The Shining).

В контексте (24) персонаж (Сьюзан) не может забыть неприятный утренний разговор с Дэвидом, и ее переживания по этому поводу передаются при помощи концептуальной метафоры контейнера, в котором происходят события, не дающие покоя персонажу:

(24) *Susan checked the clock. She had been waiting almost an hour. American Remailers Anonymous was apparently taking their time forwarding North Dakota's mail. She sighed heavily. Despite her efforts to forget her morning conversation with David, the words played over and over in her head. She knew she'd been hard on him. She prayed he was okay in Spain* (Dan Brown. Digital Fortress).

Как мы видим, указания на мыслительную деятельность персонажа и указания на внутреннее ментальное пространство персонажа, где осуществляется его мыслительная деятельность, часто совмещаются в одном контексте.

## 2. Указания на эмоции и чувства персонажа как маркеры интроспекции

Указания на эмоции и чувства персонажа являются очень распространенным маркером интроспекции. Эти наблюдения согласуются с исследованием вербализации эмоциональных состояний человека, которой в рамках когнитивного подхода к исследованию языка отводится особая роль в связи с тем, что эти состояния наряду с познанием пронизывают человеческую жизнь и потому привлекают к себе особое внимание исследователей языка<sup>1</sup>.

Хотелось бы отметить, что глаголы, указывающие на эмоции, встречаются в нашем исследовательском материале чаще, чем глаголы мыслительной деятельности. Возможно, это связано с тем, что впечатления и переживания особенно важны для характеристики внутреннего состояния персонажей, а зачастую и более информативны с точки зрения мотивации их действий.

Далеко не все указания на эмоции и чувства предполагают появление интроспекции. В контексте (25) реализуются указания на эмоции персонажа: *stunned*; *in utter bewilderment*, однако они не связаны с целенаправленной фиксацией персонажа на своем внутреннем мире. Это скорее повествование от лица автора, который описывает сильное удивление своего персонажа. Происходит динамичное перечисление действий, которые быстро сменяют друг друга. Автор со стороны наблюдает Лэнгдоном, фиксируя его эмоциональное состояние по внешним проявлениям: Лэнгдон обессиленно падает в кресло, не может сразу сфокусировать свой взгляд, дрожит. Отсюда внешний наблюдатель может сделать вывод о том, что персонаж потрясен (*stunned*), что он не знает, как поступить (*in utter bewilderment*):

(25) He rotated the fax again, reading the brand right-side up and then upside down.

«Illuminati», he whispered.

Stunned, Langdon collapsed in a chair. He sat a moment in utter bewilderment. Gradually, his eyes went drawn to the blinking red light on his fax machine. Whoever had sent this fax was still on the line... waiting to talk. Langdon gazed at the blinking light a long time.

---

<sup>1</sup> Обаревиц Е.В. Когнитивный аспект английских предложений-высказываний, передающих ситуации эмоционального состояния : автореф. ... дис. канд. филол. наук. Тамбов, 2004.

Then, trembling, he picked up the receiver (Dan Brown. Angels and Demons).

Глаголы чувственного восприятия и указания на эмоции могут выступать в качестве маркеров интроспекции только тогда, когда происходит целенаправленная фиксация персонажа на своем внутреннем состоянии.

Основным глаголом, указывающим на чувства и эмоции, является глагол *to feel*, появление которого в контексте обычно подразумевает концентрацию персонажа на своих эмоциях, чувствах и ощущениях, например:

(26) *Well, he felt sorry for the boys who lived in California where they wore tennis shoes all year and never knew what it was to get winter off your feet, peel off the iron leather shoes all full of snow and rain and run barefoot for a day and then lace on the first new tennis shoes of the season, which was better than barefoot* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Персонаж погружается в воспоминания о том, как после долгой зимы наступает весна и лето и можно снять тяжелые зимние ботинки и бегать босиком или купить новые теннисные туфли. Слова, обозначающие такие эмоции, как радость и счастье, в данном контексте хотя и не реализуются, но метафоры *to get winter off your feet*, *to peel off the iron leather shoes*, формирующие ассоциации с зимой как тяжестью и пыткой (*iron shoes*), позволяют понять, каковы эмоции персонажа, когда это состояние заканчивается. Понятным и логичным поэтому оказывается упоминание о жалости, которую испытывает персонаж к тем, кто никогда не знал, что чувствуешь, когда заканчивается зима.

Интересно отметить, что персонажи художественных произведений гораздо чаще концентрируются на отрицательных эмоциях, чем на положительных. Когда все идет хорошо и персонаж находится в гармонии с самим собой, он воспринимает это как должное, у него редко возникает необходимость анализировать причины своего хорошего настроения. Такие отрицательные эмоции, как страх, ревность, зависть, гнев, приносят дискомфорт и нестабильность в жизнь персонажей. Чтобы обрести душевное равновесие, им необходимо зафиксировать и проанализировать источник беспокойства.

Чувство ужаса и страха является наиболее часто встречающимся состоянием персонажа, причем страх может иметь различные оттенки и проявляться с различной степенью интенсивности. Так, в контексте (27) чувство удовольствия постепенно вытесняется быстро возникшим и быстро ушедшим чувством страха и беспокойства:

(27) *Danny, as always, felt a warm burst of pleasure at seeing his old friend, but this time he seemed to feel a prick of fear, too, as if Tony had come with some darkness hidden behind his back* (Stephen King. The Shining).



Глаголы *feel* и *seemed to feel* указывают в данном контексте на персонажную интроспекцию. Эти маркеры действуют совместно с метафорами *a warm burst of pleasure* и *a prick of fear*, где прямо фиксируются эмоции, испытываемые персонажем, а также физические ощущения персонажа: *a warm burst* и *a prick*. Слова *burst* и *prick* указывают на внезапность возникших эмоций и их быстротечность.

В контексте (28) Вэнди охватывает ужас, напоминающий мучительный ночной кошмар:

(28) *The water ran ceaselessly in the basin, and Wendy felt that she had suddenly stepped into some grinding nightmare where time ran backward...* (Stephen King. *The Shining*).

Вэнди отдает себе отчет в том, что ей так страшно, как не может быть страшно наяву. Она отмечает, что это не просто кошмар, а нечто разрушительное, превращающее все в пыль (*grinding*) и обращающее время вспять.

В контексте (29) при входе в огромный собор персонаж предчувствует, что там должно произойти что-то страшное:

(29) *The springtime sun was setting behind St Peter's Basilica, and a massive shadow spread, engulfing the piazza. Langdon felt an ominous chill as he and Vittoria moved into the cool, black umbra. Snaking through the crowd, Langdon found himself searching every face they passed, wondering if the killer was among them. Vittoria's hand felt warm* (Dan Brown. *Angels and Demons*).

О том, что персонаж пытается на короткое время зафиксировать свои ощущения, говорит фраза *felt an ominous chill*. Предчувствие носит чисто субъективный характер. Темная прохлада храма также оставляет отпечаток на ощущениях и настроении персонажа.

В рассмотренных нами выше примерах эмоциональное состояние фиксируется при помощи глагола *to feel*. Это не единственное возможное указание на то, что персонаж переходит к анализу своего эмоционального состояния. Довольно часто в текстах художественной прозы встречаются упоминания об эмоциях, которые не сопровождаются глаголами чувственного восприятия, как, например, в контексте (30):

(30) *Langdon looked again at the fax — an ancient myth confirmed in black and white. The implications were frightening. He gazed absently through the bay window. The first hint of dawn was sifting through the birch trees in his backyard, but the view looked somehow different this morning. As an odd combination of fear and exhilaration settled over him, Langdon knew he had no choice* (Dan Brown. *Angels and Demons*).

Страх и возбуждение Лэнгдона передаются при помощи выражения *an odd combination of fear and exhilaration settled over him*. Несмотря на отсутствие глагола, указывающего на чувства и эмоции, мы

можем определить, что персонаж зафиксировал свои ощущения, и таким образом здесь можно говорить о наличии интроспекции. Лэнгдон понимает, что страх и приятное возбуждение представляют собой довольно странное сочетание, ему, с одной стороны, страшно столкнуться с неизвестностью, а с другой стороны, он находится в предвкушении интересного поворота событий.

Кроме чувства страха, для героев художественного произведения характерны и многие другие эмоции. Так, например, в контексте (31) персонаж оказывается охваченным чувством ревности и подозрения:

(31) *The smouldering jealousy and suspicion of months blazed up within him.* He would put an end to that sort of thing once and for all; he would not have her drag his name in the dirt! (Galsworthy J. *The Man of Property*).

В контексте (31) мы также имеем дело с указанием на эмоции, не сопровождающимся глаголом чувственного восприятия. Тем не менее, мы понимаем, что речь идет о внутренних, не высказанных окружающим ощущениях, поскольку внезапный приступ ревности сравнивается с огнем (*smouldering, blazed up within him*), а почувствовать, что чувство ревности вспыхивает и сжигает его, может только сам персонаж. Уже на протяжении многих месяцев Сомс терзается удушающей ревностью. Сложившаяся ситуация становится невыносимой для него, и это подогревает его решимость сделать что-либо, чтобы покончить с тем, что вызывает у него боль. Обращенный к себе эмоциональный внутренний монолог отражает твердость намерений персонажа.

В исследованных нами контекстах довольно часто персонажей посещает чувство одиночества:

(32) *Rachel felt a distant pang of loneliness. Like the howling wind outside the plane, the memories came tearing back, pulling at her the way they always did.* Their final conversation had been by phone. Thanksgiving morning (Dan Brown. *Deception point*).

На интроспекцию в контексте (32) указывает глагол *feel*, который используется в сочетании с названием эмоций: *felt loneliness*. Интроспективный контекст охватывает не только первое, но и второе предложение, где образное сравнение с завывающим порывом ветра (*Like the howling wind*) описывает реакцию персонажа на неприятные воспоминания, которые, персонифицируясь, предстают как разрывающие (*come tearing back*) и тянущие (*pulling at her*) сущности.

Довольно часто персонажам трудно точно определить то, что они чувствуют в данный момент времени. Они анализируют отрывочные ощущения, которые не сливаются в одно целое. Например,

в контексте (33) описываются ощущения героини, которая на какое-то время теряет связь с реальностью:

(33) Time seemed to have lost all meaning inside the four walls of the chapel. *Vittoria felt herself slowly breaking free of the paralysis that seemed to have gripped them all.* She let go of Langdon's hand and began moving through the crowd of cardinals. *The chapel door seemed miles away and she felt like she was moving underwater... slow motion* (Dan Brown. Angels and Demons).

Виттория пытается понять и зафиксировать свое внутреннее состояние. Сначала она чувствует, что освобождается от охватившего ее оцепенения: *slowly breaking free of the paralysis*. Когда она начинает двигаться по направлению к выходу из собора, у нее возникает чувство, что перед ней непреодолимое расстояние: *door seemed miles away*. На абсолютную субъективность восприятия расстояния указывает глагол *seemed*. Героиня ощущает замедленность своих движений, даже определенную трудность перемещения, как если бы она двигалась под водой: *felt like she was moving underwater*.

В контексте (34) мы также видим персонажа, которому трудно разобраться в своих ощущениях и в том, что происходит вокруг него:

(34) *He felt as if he had left a stage behind and many actors. He felt as if he had left the great séance and all the murmuring ghosts. He was moving from an unreality that was frightening into a reality that was unreal because it was new* (Ray Bradbury. Fahrenheit 451).

Чувство пугающей неопределенности, испытываемой персонажем, передается при помощи необычного сочетания характеристик окружающего мира в сознании персонажа. Реализуемая антитеза *unreality — reality* и оксюморон *reality that was unreal* усиливают ощущение неопределенности. Образные сравнения с человеком, уходящим из театра, и человеком, покидающим спиритический сеанс, образующими параллельные конструкции, усиливают антитезу — противопоставление реальности и нереальности.

Как мы уже упоминали выше, положительные эмоции персонажей реже становятся объектом интроспекции. Исключением является резкая смена настроения с отрицательного на положительное, как, например, в следующем контексте:

(35) Jack sat looking down at him (Danny) for a moment, and *a rush of love pushed through him like tidal water. Why had he yelled at the boy like that? It was perfectly normal for him to stutter a little. He had been coming out of a daze or some weird kind of trance, and stuttering was perfectly normal under those circumstances* (Stephen King. The Shining).

Здесь воспоминания о резкой вспышке гнева (*Why had he yelled at the boy like that?*) сменяются волной любви к сыну. Не случайно по-

средством образного сравнения проводится параллель между эмоциями Джека и морским приливом, когда вода лишь временно нахлынет, а потом опять уйдет.

Однако в целом в рассмотренном нами текстовом материале преобладают отрицательные эмоциональные состояния, являющиеся объектом интроспекции. Положительные эмоциональные состояния представлены незначительным числом примеров.

### 3. Маркеры внутреннего физического состояния персонажа

В качестве маркеров интроспекции персонажа могут выступать соматизмы, а также слова, обозначающие внутренние органы человека (*heart, blood rushing*). Эти маркеры являются указаниями на внутреннее физическое состояние персонажа, о чем, естественно, может знать только он сам. Здесь возникает важный для нас вопрос о проявлениях эмоций, которые, как и сами имена эмоций, могут служить маркерами интроспекции. Хотелось бы заметить, что эмоции имеют как внешние, так и внутренние проявления. Если человек размахивает руками, громко кричит или выглядит испуганным и внезапно начинает убежать, то совершенно очевидно, что это внешние проявления эмоций, доступные наблюдению окружающих. Поэтому их нельзя отнести к маркерам интроспекции. Другое дело, когда упоминание об эмоции сопровождается описанием внутреннего состояния персонажа. То, что «сердце его упало», что «его душа ушла в пятки», что он «почувствовал мучительную боль», что «мышцы его напряглись», «мурашки поползли по спине», — может фиксировать только сам человек. Такие случаи явно носят интроспективный характер. Многие из приведенных нами выше примеров являются общими для английского и русского языков и относятся к идиоматике, то есть к образным средствам языка. Иначе говоря, язык имеет в своем арсенале уже готовые образные средства, позволяющие описать внутреннее эмоциональное состояние человека через внутреннее же проявление чувств и эмоций, которые фиксируются интроспективно.

Рассмотрим данное явление на примерах.

(36) *He could hear the sound of his own heart* (Dan Brown. *Digital Fortress*).

Появление глагола *hear* в контексте (36) указывает на то, что персонаж мысленно фиксирует поступающую ему информацию. Персонаж испытывает настолько сильное волнение, что может слышать биение своего сердца. Таким образом, становится очевидным, что сильные переживания накладывают отпечаток на его физические ощущения.

В контексте (37) героиню охватывает настолько сильное чувство стыда, что она может ощутить его физически:

(37) For several seconds, although Sexton was still talking, *all Gabrielle could hear was the blood rushing in shame to her face* (Dan Brown. Deception Point).

В контексте (38) персонаж переживает столкновение различных чувств и эмоций:

(38) *Langdon felt his muscles tighten, the last shreds of doubt withering away. For an instant he felt the familiar collision of thrill, privilege, and dead fear that he had experienced when he first saw the ambigram this morning* (Dan Brown. Angels and Demons).

Лэнгдон одновременно чувствует трепет, ощущает привилегированность своего положения, а также оказывается охваченным смертельным страхом: *felt the collision of thrill, privilege, and dead fear*. Подобные чувства уже посещали персонажа, и он в состоянии их полностью зафиксировать и проанализировать. В данном контексте указания на эмоции еще до того, как они называются напрямую, передаются через физические внутренние проявления эмоций (*he felt his muscles tighten*).

В контексте (39) чувство страха меняет физические ощущения персонажа:

(39) A sudden horrible thought occurred to her, *freezing her jaws on the last bite of the cucumber*. She tried to thrust it away, but it came back. It wouldn't go away because it had its own gargoyle-like logic (Stephen King. Cujo).

Донну неожиданно посетила ужасная мысль, и у нее возникло ощущение, что челюсть ее оледенела (*freezing her jaws*), что она не в состоянии произнести ни слова. Репрезентация душевного состояния через физическое подчеркивает, насколько сильные эмоции охватили героиню. Они не просто нарушают ее душевное спокойствие, а оказывают влияние на физическое состояние.

В контексте (40) персонаж анализирует ссору со своим знакомым, во время которой почувствовал такой дискомфорт ощущений, какого давно уже не испытывал:

(40) «I want you out of here...», she said tonelessly, and went through into the kitchen. She put the grocery bag down on the counter and started putting things away. *She could not remember when she had last been so angry, so furious that her stomach had tied itself in a gripping, groaning knot. One of the endless arguments with her mother, maybe. One of the real horrorshows before she had gone away to school* (Stephen King. Cujo).

Физические ощущения здесь напрямую связаны с эмоциональным состоянием персонажа. Героиня испытывает настолько неистовую ярость, что это переходит на внутренние ощущения и состояния организма (*her stomach had tied itself in a gripping, groaning knot*).

Физическое состояние персонажа может также передаваться через концептуальную метафору контейнера. Наиболее часто реализуется концептуальная метафора человек—контейнер, эмоции—субстанция, заполняющая контейнер. Рассмотрим несколько примеров.

(41) Horror crept softly into his veins and into his brain as he began to walk toward the short hall (Stephen King. *The Shining*. P. 416).

(42) ...a dreamy terror floated into the dark hollows of his body like light brown spores that would die in sunlight (Stephen King. *The Shining*).

В контексте (42) ужас отождествляется с жидкостью, а тело предстает в образе контейнера, содержащего темные углубления, которые заполняются этой жидкостью. Метафорический концепт, представленный мертвой метафорой «*in the body*» благодаря особому развитию в данном контексте оживает, что создает образ «темных провалов» внутри персонажа и подчеркивает трудность положения, в котором оказался персонаж.

В контексте (41) ужас также отождествляется с некой субстанцией, а сосуды и мозг персонажа — с контейнером, постепенно заполняемым этой субстанцией (*horror crept softly into his veins and into his brain*). Таким образом, персонаж оказывается целиком «заполненным» тем кошмаром, который происходит вокруг него.

Наиболее часто эмоции отождествляются с жидкостью, которая захлестывает человека, и с огнем, который сжигает изнутри. Возможно также сравнение с жидкостью разной температуры (человека захлестывает холодная волна или горячая волна).

#### 4. Стилистические приемы в интроспективных контекстах

Основным маркером интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы являются стилистические приемы, позволяющие в образной форме представить внутреннее состояние персонажа. Рассмотрим несколько примеров.

В контексте (43) персонаж дает внутреннюю оценку помещению, в котором работает. Оно передается при помощи сравнения с клеткой, содержащей внутри огромное чудовище из будущего:

(43) Susan never liked being in Crypto during off hours. *It was like being trapped alone in a cage with some grand, futuristic beast*. She quickly made her way toward the commander's office (Dan Brown. *Digital fortress*).

У Сьюзан возникает ощущение, что в выходные дни в помещении пусто, безлюдно и страшно и окружает такая атмосфера, как будто человек оказывается запертым (trapped) в одной клетке с огромным чудовищем. Эпитеты grand, futuristic способствуют передаче дискомфорта, испытываемого персонажем.

В контексте (44) персонаж фиксирует обстановку, в которой он оказался:

(44) *Suddenly he knew that he was nearly frozen with terror; if he did not make his feet go now, they would become locked to the carpet and he would stay here, staring at the black hole in the center of the brass nozzle like a bird staring at a snake, he would stay here until his Daddy found him and then what would happen?* (Stephen King. The shining).

Здесь на интроспекцию указывает глагол мыслительной деятельности to know, а также сравнение like a bird staring at a snake, которое способствует образной репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа. Дэнни настолько испугался, что у него возникло ощущение, что его заморозили и он не может сдвинуться с места (frozen with terror). Он должен приложить всю силу воли, чтобы растопить лед, сковавший его движения, и покинуть опасное для него место.

В контексте (45) внутреннее состояние персонажа сравнивается с пламенем свечи, причем проводится параллель между нестабильностью пламени огня и изменчивостью душевного состояния персонажа:

(45) *He felt his smile slide away, melt, fold over, and down on itself like a tallow skin, like the stuff of a fantastic candle burning too long and now collapsing and now blown out* (Ray Bradbury. Fahrenheit 451).

Монтаж ощущает, как улыбка «соскальзывает» с его лица, тает и «сворачивается». Его настроение также нестабильно и непредсказуемо, как огонь свечи, которая сначала долго горит, а потом резко потухает.

Наиболее часто (около 30 % проанализированных нами контекстов) употребляются сравнения: *Like the howling wind outside the plane, the memories came tearing back* (Dan Brown); *a rush of love pushed through him like tidal water* (Stephen King); *the panic was like a rat behind his forehead, twisting and gnawing* (Stephen King); *the problems thundered in like freight trains* (Dan Brown).

Далее по частотности употребления следуют эпитеты (20 %) (*smouldering jealousy and suspicion of months blazed up within him* (Galsworthy); *the slow sulk anger* (Galsworthy); *inexplicable terror* (Galsworthy); *the creeping, lassitudinous sense of terror* (Stephen King); *the poignant, suffering, passionate, wonderful past* (Galsworthy) и метафоры (20 %) (*she stepped into some grinding nightmare where time ran*

*backward...* (Stephen King); *a swarm of jealous suspicions* (Galsworthy); *torments of uncertainty* (Galsworthy).

Относительно редко встречаются такие стилистические приемы, как олицетворение: *the march of events came crowding upon him* (Galsworthy); повтор: *and now this rumour had come upon him, this rumour about his son's wife* (Galsworthy); гиперболо: *The chapel door seemed miles away and she felt like she was moving underwater... slow motion* (Dan Brown); зевгма: *He fought the panic and he fought the snowshoes* (Stephen King); оксюморон: *fierce, sweet aching; delicious agony* (Galsworthy).

На остальные стилистические приемы приходится не более 15 % проанализированных контекстов.

## 5. Роль метафорических концептов в репрезентации интроспекции персонажа

Представленные в исследовательском материале стилистические приемы основываются на ограниченном наборе метафорических концептов.

Первая группа метафорических концептов способствует **уточнению характеристик внутреннего эмоционального и ментального пространства персонажа.**

Внутреннее пространство персонажа репрезентируется как **переполненное пространство.**

В контексте (46) метафора *The words kept circling in her head* указывает на то, что сознание персонажа переполнено навязчивой идеей. В голове Сюзан крутится латинский афоризм, который вызывает у нее неприятные мысли и ассоциации и ей приходится применить определенные усилия, чтобы выкинуть источник беспокойства из головы:

(46) «Who will guard the guards?» she said to herself. *Quis custodiet ipsos custodes. The words kept circling in her head. Susan forced them from her mind* (Dan Brown. Digital Fortress).

В контексте (47) внутреннее состояние персонажа передается при помощи концептуальной метафоры контейнера. В голове-контейнере мечутся резкие, грубые слова, которые стремятся вырваться наружу:

(47) He didn't dare say more. *His head was throbbing with the hot, acid-etched words that wanted to get out* (Stephen King. The shining).

Читатель может заметить, что персонаж еле сдерживает себя, а из последующего контекста становится ясно, что он старается не сорвать злость на близких людях.



В контексте (48) при помощи метафоры контейнера создается ощущение полного погружения героини в состояние грусти и печали:

(48) *And then a thundering wave of misery seemed to course through her veins* (Dan Brown. Digital Fortress).

Несчастье Сьюзан сравнивается с оглушающей волной, которая передвигалась по венам.

В Контексте (49) сердце Чарити предстает в образе контейнера, наполняемого радостью:

(49) *There was a moment then. Some space of time. In it, Charity felt her heart fill with a joy so fierce and complete that she knew there could never be any real question about what this trip had or had not cost her* (Stephen King. Суjo).

Концептуальная метафора *felt her heart fill with a joy* используется в сочетании с эпитетами *fierce* и *complete*, что подчеркивает, что Чарити пришлось бороться за свое счастье, именно поэтому оно описывается как неудержимое (то есть с трудом удерживаемое внутри контейнера) и полное (то есть переполняющее контейнер).

В контексте (50) поток мыслей сравнивается с ускоренной съемкой фильма, где объекты мелькают настолько быстро, что перестают быть различимыми:

(50) *Her thoughts tumbled wildly. Scenes out of her past zipped through the foreground of her mind like a film of a parade which had been speeded up until the marching bands and horseback riders and baton twirlers seem to be fleeing the scene of some weird crime* (Stephen King. Суjo).

Сознание персонажа репрезентируется при помощи контейнера, наполненного беспокойными мыслями и идеями (*tumbled wildly; zipped through*). Метафора контейнера поддерживается сравнением *like a film of a parade which...* Подобное сочетание говорит о том, что героиня не до конца осознает, что происходит в ее внутреннем мире, прошлое «крутится» в сознании, подобно странной кавалькаде, которая убегает с места жуткого преступления.

Внутреннее пространство персонажа может репрезентироваться как **замкнутое пространство**.

Когда персонаж оказывается в замкнутом пространстве, его охватывает беспокойство и чувство дискомфорта. Например:

(51) *His make-believe game collapsed around him and he was suddenly aware that he felt closed and extremely nervous in this tight ring of cement* (Stephen King. The shining).

На интроспекцию в контексте (51) указывают глагол *to feel* и выражение *he was suddenly aware*, которые показывают, что персонаж фиксирует свое отношение к окружающей обстановке. Концеп-

туальная метафора *in this tight ring of cement* репрезентирует замкнутое пространство, в котором оказывается персонаж. Он почувствовал себя закрытым от мира и от свободы, что вызывает в нем чрезвычайное волнение (*felt closed and extremely nervous*).

Оказавшись один на один со своими мыслями, персонаж чувствует, как жестокая реальность окружает его и давит на него:

(52) *Across the room, Vittoria was immersed in her own search. Standing all alone for the first time since she had heard the news of her father, she felt the stark reality of the last eight hours closing in around her* (Dan Brown. *Angels and Demons*).

Метафора контейнера *reality closing in around her* передает безвыходность и безысходность положения, в котором оказалась героиня. Глагол чувственного восприятия *to feel* указывает на интроспекцию, на то, что персонаж старается осознать, что происходит вокруг. Эпитет *stark (reality)* подчеркивает остроту происходящих событий.

Внутреннее пространство персонажа может репрезентироваться как **нереальное пространство**.

Репрезентация эмоционального состояния персонажа через нереальное пространство позволяет передать оторванность персонажа от окружающей действительности, неспособность понять и принять то, что происходит вокруг него.

В контексте (53) персонажа охватывает чувство, что он находится под действием наркотического вещества, которое искажает восприятие действительности:

(53) *Now, in the dim, shifting light of the train, Gabrielle felt like she was enduring some kind of hallucinogenic drug trip. Muted lights whipped by overhead like slow motion discotheque strobes. The ponderous tunnel rose on all sides like a deepening canyon* (Dan Brown. *Deception Point*).

Габриэль испытывает состояние заторможенности и замедленности, у нее возникает ощущение, что она погружается в глубокий воображаемый каньон. Подобное восприятие действительности говорит о том, что Габриэль находится на грани эмоционального срыва, что она теряет связь с реальной действительностью.

Ощущение дискомфорта движения в объемном костюме сравниваются в контексте (54) с передвижениями космонавта в состоянии невесомости. Подобное сравнение позволяет понять, насколько сложно персонажу контролировать свои движения и управлять ими.

(54) *As they moved farther away from the habisphere, Tolland felt a growing uneasiness. In his inflated suit, although warm, he felt like some kind of uncoordinated space traveler trekking across a distant planet. The moon had disappeared behind thick, billowing storm clouds, plunging the ice sheet into an impenetrable blackness* (Dan Brown. *Deception Point*).

Внутреннее пространство персонажа может репрезентироваться как *внешнее пространство*.

Внутреннее эмоциональное состояние персонажей в ряде контекстов репрезентируется при помощи метафорического концепта жизнь—театр, люди—актеры, когда происходящее с ними или вокруг них кажется оторванным от реальности и происходящим в каком-то другом месте:

(55) Standing there atop the magnificent stairs that spilled down the piazza below, Langdon *felt like a reluctant player on the world's biggest stage*. Somewhere beyond the glaring lights, Langdon heard an idling helicopter and the roar of a hundred thousand voices (Dan Brown. *Angels and Demons*).

В контексте (55) все происходящее вокруг кажется Лэнгдону нереальным, фантастическим, и он ощущает себя случайным актером на большой сцене (*like a reluctant player on the world's biggest stage*), который не в силах что-либо изменить, на что-либо повлиять. Он чувствует себя неуютно (*reluctant player*).

В контексте (56) внутреннее эмоциональное состояние персонажа репрезентируется через образ воображаемого театра и через нереальное пространство:

(56) He *felt as if he had left a stage behind and many actors. He felt as if he had left the great séance and all the murmuring ghosts. He was moving from an unreality that was frightening into a reality that was unreal because it was new* (Ray Bradbury. *Fahrenheit 451*).

У Майкла возникает ощущение, что он покинул сцену, на которой разворачиваются пугающие и угрожающие события. Но это не приносит ему облегчения, так как он перемещается в другую, неизвестную ему реальность, которую еще надо исследовать и к которой нужно приспособиться.

Довольно часто эмоциональное состояние персонажа передается через метафору корабля, терпящего бедствие, когда персонаж выходит из душевного равновесия и его охватывают страдания и переживания:

(57) Celia died on a crystal clear Sunday morning in June. Michael Tolland *felt like a ship torn from its moorings and thrown adrift in a raging sea, his compass smashed*. For weeks he spun out of control. Friends tried to help, but his pride could not bear their pity (Dan Brown. *Deception Point*).

После трагической гибели близкого человека состояние Майкла передается через концептуальную метафору корабля, оставшегося без якоря, без компаса и выброшенного в бушующее море (*ship torn from its moorings and thrown adrift in a raging sea*). Читателю становится

ясно, что точно так же, как невозможно взять под контроль движение корабля без компаса (compass smashed), Майкл не мог справиться с захлестнувшими его эмоциями, он утратил контроль над собой и лишился цели в жизни.

В контексте (58) разводящийся человек репрезентируется как капитан корабля, вынужденный выбросить за борт самый ценный груз ради спасения своего судна:

(58) A divorce! Thus close, *the word was paralyzing, so utterly at variance with all the principles that had hitherto guided his life. Its lack of compromise appalled him; he felt like the captain of a ship, going to the side of his vessel, and with his own hands throwing over the most precious of his bales. The jettisoning of his property with his own hand seemed uncanny to Soames* (John Galsworthy. The Man of Property).

Здесь внутреннее состояние персонажа репрезентируется посредством сравнения с состоянием капитана корабля, терпящего серьезное бедствие (felt like the captain of a ship). Единственный способом спасти корабль — это выбросить за борт дорогой груз (throwing over the most precious of his bales). Подобно капитану корабля, Сомсу придется отказаться от самого ценного «груза» в своей жизни.

Состояние персонажей художественного произведения может репрезентироваться через представление человека как некоторого неодушевленного объекта. Например:

(59) Poised at the end of the runway, engines throbbing beneath her, Rachel felt like a bullet in a gun waiting for someone to pull the trigger (Dan Brown. Deception Point).

В контексте (59) показано, что Рэйчел охватило настолько сильное эмоциональное напряжение, что ей с трудом удавалось себя сдерживать. Ее ощущение, что она вот-вот взорвется, передается через образ пули, которая готова полететь к цели, как только нажмут на курок.

Вторая группа метафорических концептов используется для **характеризации происходящего во внутреннем пространстве персонажа.**

Внутреннее состояние персонажа репрезентируется как **изменение температурных показателей**, когда отрицательные эмоции репрезентируются через холод, а состояние душевного комфорта — через тепло.

Чувство ужаса, испытываемое персонажем в контексте (60), репрезентируется через холодную темноту, в которую он погружается:

(60) And he didn't know the right words to express *the creeping, lacerating sense of terror he had felt when he heard the dead aspen leaves begin to crackle furtively down there in the cold darkness* (Stephen King. The Shining).

У Дэнни не хватает слов, чтобы описать подкрадывающееся к нему чувство страха. Он интуитивно переходит на чувственное восприятие действительности: он ощущает слабое потрескивание листьев под ногами и чувствует окутывающий его холод. Таким образом, физические ощущения помогают раскрыть и объяснить эмоциональное состояние персонажа.

Состояние душевного комфорта, испытываемое персонажами художественного произведения, репрезентируется через тепло.

В контексте (61) встреча со старым другом вызывает у персонажа теплый прилив удовольствия:

(61) *Danny, as always, felt a warm burst of pleasure at seeing his old friend (Stephen King. The shining).*

Довольно часто в одном и том же контексте встречается контрастное противопоставление холода и тепла и соответственно отражаемых этими образами состояний и ощущений.

В контексте (62) при помощи контрастного противопоставления холода и тепла отражается сущность взаимоотношений между персонажами:

(62) *She had looked forward to this evening with keen delight... She had expected reward for her subterfuge, planned for her lover's sake; she had expected it to break up the thick chilly cloud, and make the relations between them... sunny and simple again as they had been before the winter (John Galsworthy. The Man of Property).*

До прихода зимы отношения между двумя молодыми людьми были простыми и приятными, что репрезентируется через упоминание солнца (*sunny and simple*), которое несет в себе тепло и комфорт. Но потом в их взаимоотношениях наметилась трещина, и это передается через идею толстого прохладного облака, несущего с собой холод и дискомфорт (*thick chilly cloud*). Чтобы вернуть гармонию взаимоотношений, Джун считает необходимым разбить это облако, несущее тень и холод, и позволить выглянуть солнцу.

Внутреннее состояние персонажа может репрезентироваться **как природное явление**, например, **огонь**.

Метафорический концепт огня, возникающий в художественных произведениях, довольно часто используется для того, чтобы подчеркнуть остроту чувств и эмоций, чтобы показать, что персонаж находится на пределе своих эмоций и ему стоит больших усилий держать себя в руках. Например:

(63) *And the slow sulk anger Soames had felt all the afternoon burned the brighter within him (John Galsworthy. The Man of Property).*

В контексте (63) изображен персонаж, буквально сжигаемый чувством ярости (*anger burned within him*). Огонь негодования все сильнее разгорается в его душе.

В контексте (64) через огонь репрезентируется чувство ревности:

(64) *Her silver-mounted brushes smelt faintly of the perfumed lotion she used for her hair; and at this scent the burning sickness of his jealousy seized him again* (John Galsworthy. *The Man of Property*).

Внутреннее состояние персонажа может репрезентироваться как *река*:

(65) *Jack sat looking down at him (Danny) for a moment, and a rush of love pushed through him like tidal water* (Stephen King. *The Shining*).

В контексте (65) прилив любви Джека к сыну сравнивается с приливом океана (*like tidal water*). При помощи подобной репрезентации отношение отца к сыну становится более близким и понятным читателю, который на основании своего эмпирического опыта (или общего фонда знаний) хорошо представляет себе морской прилив.

В контексте (66) проводится параллель между жизненной позицией персонажа и рекой:

(66) *He had never, till those last few weeks, had this curious feeling of being with one half of him eagerly borne along in the stream of life, and with the other half left on the bank, watching that helpless progress* (John Galsworthy. *The Man of Property*).

С одной стороны, Джолион чувствует, что одна его половина «плывет по течению», а другая сидит на берегу и наблюдает этот необратимый процесс. Жизнь, таким образом, раскалывается на две половины: динамичную и статичную. Как невозможно остановить течение реки, также нельзя приостановить и изменить движение жизни.

Еще одним метафорическим концептом, который используется для репрезентации внутреннего состояния персонажа, является концепт *тумана*, что всегда связано с неопределенностью и неясностью в душевном состоянии персонажа:

(67) *Onboard the Goya, Rachel felt lightheaded. The mystification that had settled around her like a heavy fog was lifting now. The stark reality that came into focus left her feeling naked and disgusted* (Dan Brown. *Deception Point*).

Ощущение нереальности происходящего репрезентируется как густой туман (*heavy fog*), который рассеивается, когда ситуация проясняется.

В контексте (68) при помощи метафорического концепта тумана передается состояние дискомфорта персонажа:

(68) Now, however, that such a thing or rather a rumour, the breath of it — had come near him personally, *he felt as in a fog, which filled his mouth full of a bad, thick flavour, and made it difficult to draw breath* (John Galsworthy. The Man of Property).

Ощущение безысходности, которое ощущает персонаж, сравнивается здесь с удушающим туманом, который дезориентирует и от которого перехватывает дыхание.

Внутреннее состояние персонажа может репрезентироваться как погружение в *темноту*.

Темнота всегда ассоциируется с безвыходностью, с невозможностью принять решение или продвигаться вперед. Например:

(69) As the elevator climbed, *Vittoria's world swirled into darkness. Papa! In her mind she reached for him.* For just a moment, in the oasis of her memory, Vittoria was with him. She was nine years old, rolling down hills of edelweiss flowers, the Swiss sky spinning overhead (Dan Brown. Angels and Demons).

Виттория отстраняется от окружающей ее реальности и ее сознание вихрем погружается в темноту (*swirled into darkness*), которая в данном случае помогает героине переместиться в мир воспоминаний, в котором она снова находится рядом с отцом. Тьма — этого своего рода переход из одной реальности в другую: от мира реальных событий во внутренний, никому не видимый мир воспоминаний и впечатлений.

В контексте (70) метафорический концепт темноты позволяет воссоздать состояние забвения персонажа и потерю им связи с реальным миром:

(70) Like that fateful night weeks ago, the camerlengo now *felt himself reeling madly through darkness* (Dan Brown. Angels and Demons).

Внутреннее состояние персонажа может репрезентироваться метафорическим концептом *тени*, которая так же, как и туман, содержит в себе оттенок неясности и неопределенности:

(71) Now, as always, Rachel *felt the problems of the outside world fading behind her. She was entering the shadow world. A world where the problems thundered in like freight trains, and the solutions were meted out with barely a whisper* (Dan Brown. Deception point).

Проблемы, окружившие Рэйчел, настолько захватили ее, что у нее возникло ощущение, как будто она погружается в мир теней, в котором все кажется нереальным, преувеличенным и из которого трудно найти выход.

В контексте (72) внутреннее состояние персонажа репрезентировается через образ тени, которая, как привидение, прокрадывается к сознанию персонажа и подрывает его душевное спокойствие и эмоциональное равновесие:

(72) *And now this rumour had come upon him, this rumour about his son's wife; very vague, a shadow dodging among the palpable, straightforward appearances of things, unreal, unintelligible as a ghost, but carrying with it, like a ghost, inexplicable terror* (John Galsworthy. *The Man of Property*).

До Джеймса доходят слухи об аморальном поведении жены его сына. Это еще не установленный факт, но мысль об этом незаметно кружит в воздухе, она почти не ощущаемая и едва уловимая, как призрак, и ее незримое присутствие внушает чувство ужаса.

Как показало проведенное исследование, ограниченный набор перечисленных выше метафорических концептов продуцирует большое количество разнообразных конкретных образов, формируемых при помощи стилистических приемов.

## 6. Совместная реализация маркеров разных типов

Маркеры интроспекции персонажа в произведениях современной англоязычной художественной прозы обычно реализуются не по отдельности, а совместно. Например:

(73) *I was both amused and a little uneasy to realize that the birch down there by the street looked like a woman from the land side as well as from the lake* (Stephen King. *Bag of Bones*).

В контексте (73) слова, обозначающие эмоции *amused* и *a little uneasy*, сочетаются с глаголом, указывающим на мыслительную деятельность *to realize*, и сравнением *looked like a woman from the land side as well as from the lake*. Таким образом, передается целенаправленная фиксация персонажем своего эмоционального состояния, своей мыслительной деятельности и своего видения окружающей действительности.

В контексте (74) совместно выступают глагол, указывающий на умственную деятельность персонажа (*to realize*), и проявления чувств и эмоций персонажа (*feeling jealous; felt ashamed*):

(74) *She suddenly realized she was feeling jealous of the closeness between her husband and her son, and felt ashamed* (Stephen King. *The shining*).

Вэнди осознает, что испытывает чувство зависти при виде того, как близки ее сын и муж, и ее охватывает чувство стыда. Персонаж не просто погружается в свои чувства и эмоции, а целенаправленно фиксирует и анализирует их. Читатель понимает, что героиня пребывает не в размышлениях и догадках, а ставит четкий диагноз своему внутреннему состоянию.



В контексте (75) мы наблюдаем совместную реализацию маркеров мыслительной деятельности, эмоционального состояния и стилистических приемов:

(75) His make-believe game collapsed around him and *he was suddenly aware that he felt closed in and extremely nervous in this tight ring of cement* (Stephen King. The shining).

Ощущение замкнутого пространства и чувство беспокойства, испытываемое персонажем в контексте (75) (*felt closed in and extremely nervous*), фиксируются и оцениваются персонажем (*was suddenly aware*), его прежние ощущения предстают в виде здания (метафора), которое обрушивается и заваливает человека обломками.

В контексте (76) на интроспекцию указывает глагол мыслительной деятельности *to imagine*, который показывает, как персонаж представляет себе дальнейшее разворачивание событий. При помощи метафоры передается, как потерпит поражение предвыборная кампания: *the presidential steamroller that was about to blindside him, crushing his campaign in a single blow*. Всесокрушающая сила президента, как паровой каток, налетит, ослепит его и одним ударом разрушит всю кампанию. Реализацию существительного *steamroller* можно было бы трактовать как стертую метафору, поскольку словари фиксируют у этого слова прямое значение (паровой каток) и переносное значение (неудержимая, всесокрушающая сила). Однако появление в контексте таких элементов, как *blindside* (ослепить), *crush in a single blow* (разрушить одним ударом), оживляют стертый образ и активизируют первоначальную картину тяжелой машины, которую невозможно остановить и которой человеку невозможно противостоять:

(76) As Rachel approached the dramatic press area, *she imagined the impending announcement and couldn't help but wonder if her father really deserved the presidential steamroller that was about to blindside him, crushing his campaign in a single blow* (Dan Brown. Deception Point).

В контексте (77) на интроспекцию указывает название эмоций, испытываемых персонажем *panic*, которые реализуются совместно со стилистическими приемами — сравнением (*like a rat behind his forehead*) и зевгмы (*he fought the snowshoes*):

(77) *His breath was racing now, and the panic was like a rat behind his forehead, twisting and gnawing. He fought the panic and he fought the snowshoes* (Stephen King. The Shining).

В контексте (78) маркер интроспекции — глагол чувственного восприятия *to feel* реализуется совместно с олицетворением (*march of events came crowding upon him*):

(78) *Uneasy doubts and suspicions, the more poignant that he felt himself powerless to check or control the march of events, came crowding upon him* (John Galsworthy. The Forsyte Saga).

Как мы видим, фиксация эмоционального состояния и указание на мыслительную деятельность могут реализоваться совместно, а также довольно часто сопровождаются стилистическими приемами.

## **7. Маркеры проспекции и маркеры ретроспекции. VS маркеры интроспекции**

Для персонажей произведений художественной прозы характерны частые обращения к событиям прошлого. Однако, как мы отмечали в главе I, далеко не все случаи ретроспекции могут считаться интроспекцией. Имеются многочисленные случаи, когда интроспекция и ретроспекция совмещаются в одном контексте, как в примере (79):

(79) *At this precise instant, he thought he had never felt quite so miserable in his entire life. His mind and body together made up a large-writ scripture of pain. His head ached terribly, the sick throb of a hangover* (Stephen King. The Shining).

В первом предложении данного контекста персонаж вспоминает о своих прошлых эмоциональных состояниях и приходит к выводу о том, что так плохо ему никогда не было. В этом случае маркер ретроспекции — формы Past Perfect, одновременно является и маркером интроспекции.

Рассмотрим основные маркеры, указывающие на то, что персонаж в своих мыслях переносится в прошлое с целью проанализировать, осознать определенные события, свое поведение, поступки других людей.

Самым главным показателем отнесения действия к прошлому является использование временных форм Past Perfect и указаний на прошлое время:

(80) *It was not a new thought, not by now, because the last three hours had been the longest three of her whole life. She had heard the knowledge in his voice when he called to say he would be home late* (Stephen King. Cujo).

Указания на предшествование *had been the longest, had heard* и *the last three hours* в данном контексте одновременно являются и маркерами интроспекции, поскольку воспоминания о прошлом всегда реализуются только в сознании персонажа. Однако о том, что это не воспоминания о прошлых действиях, а воспоминания о прошлом эмоциональном состоянии, свидетельствуют маркеры собственно ин-

троспекции — *thought, heard the knowledge in his voice, гипербола the longest three (years) of her whole life.*

Past Perfect как маркер ретроспекции может сочетаться с глаголами, указывающими на мыслительную деятельность персонажа.

(81) *And all along she had thought that things would begin to smooth out* (Stephen King. *Cujo*).

Рассмотрим еще один контекст, в котором глагол, указывающий на мыслительную деятельность, проявление эмоций и образные средства как маркеры интроспекции сочетаются с Past Perfect как маркером ретроспекции и одновременно интроспекции:

(82) *She had looked forward to this evening with keen delight... She had expected reward for her subterfuge, planned for her lover's sake; she had expected it to break up the thick chilly cloud, and make the relations between them... sunny and simple again as they had been before the winter* (Galsworthy J. *The Man of Property*).

Как мы видим, на интроспекцию здесь указывает глагол *to expect*, семантический повтор *to look forward, to plan*, лексический повтор *to expect*, обозначение эмоций, сопровождающееся эпитетом *keen delight*, а также метафорой *to break up the thick chilly cloud and make relations... sunny*, которая в образной форме представляет то, как Джун оценивала и воспринимала свои отношения с Боссини. Эти маркеры интроспекции сочетаются с маркерами ретроспекции — формами Past Perfect и указаниями на прошлое время — *before the winter*.

Совмещение интроспекции и ретроспекции часто маркируется одновременно формами Past Perfect и реализацией указаний на эмоции персонажа:

(83) *And he didn't know the right words to express the creeping, lassitudinous sense of terror he had felt when he heard the dead aspen leaves begin to crackle furtively down there in the cold darkness* (Stephen King. *The shining*).

Реализация маркера *terror* здесь поддерживается эпитетами *creeping, lassitudinous*. Читателю, таким образом, предоставляется возможность наиболее полно представить себе страх персонажа перед окружающей действительностью. Все ощущения, описанные в контексте (83), носят субъективный характер, персонаж оказывается полностью охваченным своими чувствами и эмоциями, и через призму своего восприятия анализирует свои прошлые ощущения.

Глагол *to remember* указывает не только на мыслительную деятельность персонажа художественного произведения, но и является показателем перемещения по оси времени:

(84) *She looked out the window and saw that the sun was getting ready to go down. A superstitious dread settled into her at the thought. She*

*remembered the childhood games of hide-and-seek that had always ended when the shadows joined each other and grew into purple lagoons, that mystic call drifting through the suburban streets of her childhood, talismanic and distant, the high voice of a child announcing suppers that were ready, doors ready to be shut against the night...* (Stephen King. *Cujo*).

Маркер *remember* вводит в контексте (84) описание воспоминаний персонажа, но это не воспоминания о действиях, а воспоминание о тьме, которая покрывала по вечерам землю и заставляла детей прерывать свои игры. Таким образом, данный маркер одновременно указывает на ретроспекцию и интроспекцию.

На мысленное погружение персонажа в прошлое могут дополнительно указывать слова, словосочетания, заключающие в своем значении указания на прошлые события, такие как *past, then* и т.д.:

(85) *The old past — the poignant, suffering, passionate, wonderful past, that no money could buy, that nothing could restore in all its burning sweetness — had come back before him* (John Galsworthy. *The Man of Property*).

В контексте (85) кроме временной формы *Past Perfect* на мысленное обращение персонажа к прошлому указывает словосочетание *the old past* и предлог *back*. Джолион с горьким наслаждением вспоминает страсть, страдания, наслаждения, испытываемые им в прошлом, и понимает, что ни за какие деньги нельзя купить или вновь пережить то, что уже прошло и закончилось.

Довольно часто в одном контексте встречается несколько разных маркеров, указывающих на ретроспекцию и одновременно на интроспекцию. Например:

(86) *I was thinking back to the conversation I'd had with him, remembering the underhum on the phone line, the characteristic underhum I remembered from all my previous summers at Sarah Laughs* (Stephen King. *Bag of Bones*).

На то, что в контексте (86) мы имеем дело с анализом персонажем прошлых событий, указывает предлог *back* в сочетании с глаголом *think*, а также глагол *remember*, дважды встречающийся в этом контексте. Упоминание о шуме *underhum*, сопровождающееся лексическим повтором — *characteristic underhum*, указывает на чувственное восприятие персонажа, маркирует наличие интроспекции. В контексте (86) присутствует, таким образом, целенаправленная фиксация персонажа на определенных ощущениях и информации, которую человек получил через органы чувств и одновременно отнесенность интроспекции к прошлому.

В контексте (87) изображается героиня, которая испытывает душевную боль от своих воспоминаний:

(87) The nurse hurried out of the room. Jennifer lay there, *her mind blank, willing herself not to think. But the memories began to return, unbidden, and there was nowhere to hide from them, nowhere to escape to. Jennifer realized that she had been trying to commit suicide without actually having the courage to do it. She simply had wanted to die and was willing it to happen* (Sidney Sheldon. *Rage of Angels*).

На отнесение действия к прошлому указывает выражение *the memories began to return* и использование формы *Past Perfect Continuous had been trying*. На интроспекцию указывают маркеры *her mind blank, willing, think, realize, have the courage, want*. Одновременно воспоминания персонифицируются и заполняют мыслительное пространство персонажа — *nowhere to hide from them, nowhere to escape to*. Эта идея усиливается благодаря использованию параллельной конструкции.

Образные средства обычно поддерживают маркеры интроспекции в тех случаях, когда она совмещается с ретроспекцией, как, например, в следующем контексте:

(88) He stayed a long time without moving, *living over again those days* when he, too had sat long hours watching the clock, waiting for the minutes to pass — *long hours full of the torments of uncertainty, and of a fierce, sweet aching; and the slow, delicious agony of that season came back to him with its old poignancy* (Galsworthy J. *The Man of Property*).

На то, что мысленно персонаж обращается к прошлому, указывает фраза *living over again those days*. Джолион не просто вспоминает, а переживает заново впечатления своей молодости. Использование оксюморонов *sweet aching, delicious agony* отражает противоречивость чувств, охватывавших персонажа. Отрицательные на первый взгляд эмоции (боль, агония), выраженные метафорой *torments of uncertainty*, приобретают положительную коннотацию и приносят Джолиону приятные ощущения.

Когда персонажи художественного произведения мысленно обращаются в будущее, планируют какие-либо события, мы почти всегда имеем дело с интроспекцией, так как будущее обладает оттенком вероятности, неясности и проблематичности. Никто не может однозначно предсказать, как будут разворачиваться те или иные события. Персонаж при этом целенаправленно фиксирует свое внимание на анализе того, что ждет его впереди. Это означает, что маркеры проспекции могут одновременно выступать в качестве маркеров интроспекции.

Основным показателем того, что персонаж мысленно переносится в будущее, является использование форм будущего времени:

(89) *Faber's would be the place where he might refuel his fast draining belief in his own ability to survive* (Ray Bradbury. *Fahrenheit 451*).

В контексте (89) на проспекцию указывает форма будущего времени *would be* и модальный маркер *might* (*refuel*). Интроспекция маркируется указанием на мыслительную деятельность — *belief* и метафорой, представляющей веру в свои силы как жидкость — *draining belief* (метафорический эпитет), как топливо, которое можно вновь залить — *to refuel his belief*, чтобы снова запустить механизм в действие.

(90) *She thought of all the reasons why she should not see Adam. Nothing good could possibly come out of it, and it could lead to a tremendous amount of harm* (Sidney Sheldon. *Rage of Angels*).

В контексте (90) Дженнифер анализирует, почему ей не стоит больше встречаться с Адамом. На отнесенность к будущему указывают модальные маркеры *should*, *could possibly*, *could*, а также лексические средства — глагол *to lead to*. На интроспекцию указывает оценка вероятности, содержащаяся в маркерах *could possibly*, *could*, обозначение умозаключения — *reason why*, а также гипербола *tremendous amount of harm*, фиксирующая эмоциональную оценку возможных последствий.

Таким образом, представляется возможным сделать общий вывод о том, что маркеры проспекции могут одновременно выступать в качестве маркеров интроспекции, но в этом случае они обычно поддерживаются другими маркерами интроспекции — указаниями на мыслительную деятельность персонажа, его эмоции и т.д.

## **8. Маркеры виртуальной реальности и маркеры интроспекции**

Интересно сопоставить маркеры виртуальной реальности и маркеры персонажной интроспекции, представленные в тексте художественного произведения. Целью такого сопоставления является верификация точности выделения маркеров интроспекции. Мы исходим из предположения о том, что поскольку понятие виртуальной реальности шире, чем понятие интроспекции, то и наборы маркеров должны пересекаться, но не совпадать полностью.

Маркеры виртуальной реальности в тексте англоязычной художественной прозы специальному исследованию не подвергались. Однако мы считаем возможным воспользоваться результатами, полученными А.В. Челиковой на материале немецкого языка, поскольку сопоставление может проводиться на уровне классов маркеров, которые должны в значительной степени совпадать в родственных языках, близких по географическому положению и культуре.

Представление о виртуальной реальности, репрезентированной в художественной прозе, как было показано выше, определенным образом коррелирует с представлением об интроспекции персонажей, поскольку, по мнению А.В. Челиковой, фрагменты, описывающие виртуальную реальность, в большей степени связаны с сознанием персонажей, а не с сознанием повествователя<sup>1</sup>. А.В. Челикова считает, что контексты, репрезентирующие виртуальную реальность, относительно обособлены и обозначает их как В-фрагменты, подчеркивая, что появление В-фрагментов в тексте неизбежно должно повлечь за собой смену перспективы повествования с внешней на внутреннюю.

При доминирующей внутренней перспективе повествования все происходящее видится как бы глазами протагониста или одного из персонажей, находящегося в данный момент в центре повествования. Внутренняя перспектива преобладает в автобиографической форме повествования от первого лица, в романе в письмах, в автономном внутреннем монологе или в случаях персональной нарративной ситуации (термин Ф.К. Штанцеля), когда рассказчик как посредник между автором и читателем практически исчезает.

Таким образом, изменение перспективы с внешней на внутреннюю влечет за собой, по мнению А.В. Челиковой, изменение субъекта оценки (рассказчик как носитель внешней перспективы повествования и в рамках ее выступающий как субъект оценки уступает место персонажу или протагонисту). А.В. Челикова связывает появление В-фрагментов с переориентацией модальной системы художественного текста и указывает на значительное скопление единиц с модальным значением, а также единиц, сигнализирующих смену перспективы повествования на границах и внутри В-фрагментов<sup>2</sup>.

А.В. Челикова условно выделяет три функции маркеров перехода от фикциональной к виртуальной реальности, отмечая, что закрепление за определенным маркером только одной из данных трех функций является нецелесообразным, так как большинство В-фрагментов обозначается и оформляется не одним, а несколькими маркерами одновременно. Основными функциями маркеров В-фрагментов являются следующие: предваряющая функция, пограничная функция, функция сопровождения В-фрагмента на всем его протяжении и функция дублирования предваряющих и пограничных маркеров.

Появление В-фрагментов в тексте, как правило, предваряется сигналами, не находящимися непосредственно на границе фрагмента, но предупреждающими о его возможном появлении. Довольно часто уже само название текста сигнализирует предстоящий переход к вир-

---

<sup>1</sup> Челикова А.В. Стилистические средства ... С. 55.

<sup>2</sup> Челикова А.В. Стилистические средства ... С. 66.

туальной реальности, являясь таким образом семиотическим индикатором виртуальности. О важной роли названия художественного произведения говорит также С.Г. Тикунова, которая рассматривает заглавие как категориальное образование, структурирующее смысловое пространство дискурса и указывающее на базовые концепты, выделенные автором произведения.

Кроме того, дополнительно о возможном появлении В-фрагмента предупреждают лексемы со значением сна, болезни, фантазии

и т.д., встречающиеся как в самом тексте В-фрагмента, так и в базовом повествовании.

Выделяется ряд объектов, которые при последовательном упоминании в базовом повествовании могут указывать на возможную неоднородность и многослойность внутреннего мира текста. Сюда в первую очередь относятся отражающие поверхности, такие как зеркало, вода, стекло, окно, создающие свой иллюзорный мир и зачастую являющиеся «дверью» в фантазийный, ирреальный мир <sup>1</sup>. Использование данных объектов в подобной функции является приемом, широко распространенным в мировой литературе. Так, в сказках Л. Кэрролла Алиса попадает в фантастический мир в первом случае через колодезь — «Алиса в стране чудес», а во втором — «Алиса в зазеркалье» — через зеркало.

К предваряющим сигналам А.В. Челикова также относит контрастное сопоставление внешней перспективы окружающих и внутренней перспективы протагониста или одного из персонажей.

Выделяются разные виды пограничных и сопровождающих маркеров.

Наиболее простым случаем пограничного сигнала являются лексемы, обладающие «миропорождающей» возможностью. В данную группу автор прежде всего включает «миропорождающие предикаты» (термин Дж. Л. Моргана). Сюда относятся лексические единицы, объединенные темой сна: *dream*, *fall asleep* и т.д.; единицы с общим значением повествования, вводящие такую разновидность фрагментов, как «рассказ в рассказе»: *say*, *explain*; глаголы со значением воспоминания, например *recollect*, а также широкий спектр единиц, обозначающих внутренние процессы и эмоциональные состояния — *think*, *hope*, *to be fascinated*. Соответственно антонимичные по отношению к «миропорождающим предикатам» единицы маркируют выход из виртуальной реальности.

Из перечисленных выше групп маркеров для интроспекции характерны указания на воспоминания, внутренние процессы и эмоциональные состояния. Указания на мыслительную деятельность являют-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 77—78.



ся одновременно и маркерами виртуальной реальности, и маркерами интроспекции, однако только в том случае, когда персонаж целенаправленно концентрируется на анализе своего состояния и оценивает то, что происходит вокруг него.

«Миропорождающей» возможностью обладает также ряд существительных, прежде всего абстрактные понятия: *thought, friendship, impression* и т.п., и, кроме того, другие лексические единицы, эксплицитно сигнализирующие о нереальности, например: *imaginative, fictional*. Аналогичными возможностями обладают и существительные *door, entrance, window*, которые могут маркировать перемещение в иное, виртуальное пространство.

Маркерами концовки В-фрагмента могут быть лексемы с общим значением производимого движения, шума, спонтанного действия: *to go out, to open the window, to close*.

В настоящем исследовательском материале данные маркеры указывают на интроспекцию персонажа, только если они реализуются в составе репрезентантов концептуальной метафоры или стилистических приемов.

Часто отмечаемым маркером пересечения границы фикциональной и виртуальной реальности является, по мнению А.В. Челиковой, новая система номинации. Так, одни и те же персонажи могут быть обозначены в В-фрагменте и фикциональной реальности по-разному. Активность данного маркера связана с тем, что номинация является одним из важнейших средств выражения субъективной модальности. Так как ввод В-фрагмента практически всегда сопровождается сменой перспективы, с переходом на внутреннюю перспективу протагониста или другого персонажа, то обозначение объектов и других персонажей приобретает оттенок субъективности и передает отношение носителя внутренней перспективы к окружающим моделям и объектам.

Изменение номинации и смена повествователя являются характерными как в В-фрагментах, выделяемых А.В. Челиковой, так и в рассматриваемой нами интроспекции персонажа. Это очевидные маркеры, которые мы не выделяли в отдельную группу, считая, что они всегда реализуются совместно с другими, более важными маркерами интроспекции.

Изменение перспективы повествования А.В. Челикова связывает с функционированием дейктических маркеров<sup>1</sup>. Их активность, по мнению автора, связана с субъективностью В-фрагментов и объясняется тем, что при смене перспективы повествования меняется центр ориентации «здесь-сейчас-я» в указательном поле текста. Рассказчик замещается протагонистом или другим персонажем, что ведет к трансформации дейктической системы текста.

---

<sup>1</sup> Челикова А.В. Стилистические средства ... С. 85.

При переходе к таким типам В-фрагментов, как воспоминания, «рассказ в рассказе», сны или фантазия, меняются видовременные формы.

В своем исследовании А.В. Челикова выявила группу текстов, в которых выделение В-фрагментов затруднено в силу того, что отличная от базовой реальности текста виртуальная реальность — обычно самообман, фантазии, размышления протагонистов — заключена не в замкнутом и относительно автономном фрагменте текста, а дается параллельно с основным повествованием, иногда будучи оформленной как внутренний монолог, несобственно-прямая речь, которая часто формально ничем не отличается от речи рассказчика<sup>1</sup>. Это замечание подтверждает сделанный нами вывод о том, что персонажная интроспекция может не иметь в тексте англоязычной художественной прозы таких четких границ, как фрагменты, репрезентирующие виртуальную реальность.

Особую группу маркеров В-фрагмента составляют различные единицы с оценочным значением, в первую очередь эпитеты в качестве определения или субстантивированного прилагательного. Маркеры, указывающие на модальность, являются одновременно и маркерами интроспекции. Модальность является важной частью как В-фрагментов, так и интроспективных контекстов, так как выражает отношение персонажа к происходящим событиям и к окружающим людям. Оценочность, сопровождающаяся образностью, является важным показателем интроспекции. Изменение стилевой окраски лексических единиц также может указывать на границы В-фрагментов. Так, единицы, относящиеся к «высокому» стилю или же диалектизмы, профессионализмы и т.д., появляясь на фоне основного текста, выдержанного в ином стилевом ключе, маркируют появление реальности, отличной от реальности базового повествования.

Модальность В-фрагмента может передаваться и при помощи таких средств, как аллюзии и цитаты, так как их включение в ткань В-фрагмента определяется их значимостью для данного персонажа — носителя внутренней перспективы.

По наблюдению А.В. Челиковой, предложения с неясной синтаксической структурой, содержащие в том числе рекуррентные формулы, необычный ритмический рисунок и другие структуры, характерные для передачи внутренней рассуждающей речи, также могут сигнализировать о переходе к виртуальной реальности. В данном случае они являются индикатором переключения в систему коммуникации «Я—Я» (записи для себя, поток сознания). Наличие сигналов интертекста можно рассматривать как один из маркеров виртуальной ре-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 92.

альности. Примером подобного интертекста являются вплетенные в канву основного текста пословицы, фрагменты народных песен и т.п. Граница В-фрагмента может быть обозначена также графостилистическими средствами, такими как пробел, красная строка, знаки пунктуации, иной вид шрифта и т.п.<sup>1</sup>

Перечисленные группы маркеров мало применимы к персонажной интроспекции, они, по нашему мнению, характеризуют в основном внутреннюю речь персонажа, которая, как было показано выше, коррелирует, но полностью не совпадает с персонажной интроспекцией.

Как показало исследование А.В. Челиковой, для В-фрагментов характерен собственный хронотоп, отличный от хронотопа базового повествования. Категория пространства также играет большую роль при выстраивании В-фрагмента. А.В. Челикова выделяет три типа взаимодействия пространств виртуальной и фикциональной реальности:

— пространство В-фрагмента является принципиально новым, фантазийным, нереальным по отношению к пространству фикциональной реальности;

— пространство В-фрагмента является новым по отношению к пространству базового повествования, но представляет собой его реальную возможную часть, не включенную в базовое повествование;

— пространство В-фрагмента совпадает с пространством базового повествования, но является иным взглядом на это пространство, его переосмыслением.

Пространственные параметры интроспекции персонажа, как показало наше исследование, связаны в основном не с фикциональной или виртуальной реальностью, а с концептуально-метафорической репрезентацией пространства, главным образом посредством метафорического концепта «контейнер» и его текстовых модификаций.

Существенное различие нашего исследования и работы А.В. Челиковой заключается также в рассмотрении эмоционального состояния персонажа. По А.В. Челиковой, различные эмоциональные проявления относятся к фикциональной, а не виртуальной реальности. С нашей точки зрения, именно тогда, когда видны чувства и эмоции персонажа, мы можем говорить о наличии интроспекции.

А.В. Челикова упоминает, что во многих случаях виртуальное пространство описывается при помощи образных средств, однако в качестве особого маркера В-фрагмента этот аспект не играет существенной роли, что абсолютно очевидно, поскольку в тексте художественной прозы и фикциональная реальность, и виртуальная реаль-

---

<sup>1</sup> Челикова А.В. Стилистические средства ... С. 104—106.

ность могут описываться посредством образов. Однако, как показало наше исследование, при переходе к интроспекции, то есть миру внутренних состояний и переживаний персонажа, образные средства играют ключевую роль. Как мы показали выше, именно образное представление мыслей и ощущений персонажа является важнейшим показателем интроспекции.

Для уточнения соотношения понятия интроспекции и понятия виртуальной реальности, представленной в тексте художественной прозы, можно обратиться к той классификации В-фрагментов, которая разработана в диссертации А.В. Челиковой.

Выделяются событийные В-фрагменты. Они обладают законченностью и оформленностью. В более крупных повествовательных формах, таких как повесть, В-фрагменты, следуя один за другим, могут выстраивать цепочки событий, образуя параллельное повествование.

К событийным В-фрагментам А.В. Челикова относит группу ретроспективных В-фрагментов, куда входят такие виды текстов, как воспоминания и рассказ в рассказе. От собственно событийных В-фрагментов их отличает особый способ обозначения границы:

— наличие особой группы глаголов и семантически связанных с ними лексических единиц: to recollect, to tell, a story etc;

— изменение временной формы глагола с настоящего на прошедшее.

Эти фрагменты повествуют о событиях, не вошедших в сюжетную канву базового повествования и создают свой пространственно-временной континуум, отличный от континуума базового повествования, а также вводят свои персонажи.

В группе событийных В-фрагментов А.В. Челикова выделяет в качестве отдельной группы символические В-фрагменты, основу которых составляют сны и видения, в которых происходит обращение к интертексту, чаще всего к мифу или библейскому тексту, или же задействованы объекты, имеющие символическое значение <sup>1</sup>.

В качестве следующей самостоятельной группы В-фрагментов А.В. Челикова выделяет рефлексивные В-фрагменты. Это, по мнению автора, — размышления, поток сознания, воображаемые диалоги и ситуации, а также проспективные В-фрагменты, рисующие воображаемое будущее. Они не событийны, используют пространственно-временной континуум и фиктивные фигуры базового повествования, но в рамках таких фрагментов видятся под иным углом зрения. Они снабжены рядом пограничных маркеров: глаголы внутренних состоя-

---

<sup>1</sup> Челикова А.В. Стилистические средства ... С. 151.

ний, ритмизация в случае потока сознания, а также изменение наклона и времени глагола.

Конструктивные В-фрагменты — это В-фрагменты, в которых виртуальная реальность конструируется «здесь и сейчас» в процессе диалога, через отдельные реплики. В таких фрагментах нет четко очерченного пространственно-временного континуума. Они полностью включены в систему времени базового повествования, что подчеркивается и большим количеством наречий времени, входящих в базовую темпоральную сетку.

С конструктивными В-фрагментами сопоставимы, по мнению А.В. Челиковой, стереотипные В-фрагменты, так как они также вызываются к жизни ситуацией. Параллельно с ситуацией, данной в базовом повествовании, подобные В-фрагменты актуализируют другую ситуацию, сопоставимую с описываемой, или ей противопоставленную.

А.В. Челикова выделяет также обширную группу медиафрагментов, построенных на вводе в текст базового повествования информации иного вербального или невербального ряда. Примерами подобных медиафрагментов могут служить вводы в художественный текст текстов области предметной коммуникации (сочетание двух вербальных рядов), вербальное описание вторжения информации невербального ряда, например, визуальной — описание картины в художественном тексте, прямое сочетание вербального и невербального рядов информации — художественного текста и картины, текста и фотографии. Медиафрагмент — это диалог с другими областями культуры и другими вербальными сферами, а также один из приемов симуляции реальности.

А.В. Челикова выделяет также потенциальные В-фрагменты. Они вводятся абстрактными существительными типа *friendship, vision*. Развернуть потенциальные фрагменты можно только в процессе интерпретации, так как в самом фикциональном тексте они не раскрываются.

Как видно из представленной выше классификации, разрабатываемое нами понятие интроспекции персонажа значительно уже понятия виртуальной реальности. К интроспекции, во-первых, не относятся все виды виртуальной реальности, связанные с вербализацией, например, «рассказ в рассказе», воображаемые диалоги и т.д. Не относятся к интроспекции персонажа медиафрагменты и все «внешние» по отношению к персонажу реализации виртуальной реальности.

Наиболее близки интроспекции ретроспективные, рефлексивные и символические В-фрагменты, однако совпадения будут иметь место только тогда, когда персонаж мысленно оценивает ситуацию, фиксирует свою эмоциональную реакцию на ситуации, а не просто вос-

производит в своем сознании фактуальную информацию, которая к этой ситуации относится. Например, сновидения являются показателем перехода к виртуальной реальности. Но на интроспекцию они могут указывать только в том случае, когда во сне появляется внутренняя оценка персонажем происходящих событий.

Категории сюжета и события, таким образом, отражаются в интроспективных контекстах через призму восприятия их персонажем художественного произведения. В нашем исследовании они охватывают, более узкую область: внутренний эмоциональный мир персонажа художественного произведения. Рассмотрим следующие контексты:

(91) Gandalf was thinking of a Spring, nearly eighty yeas before, when Bilbo had run out of Bag End without a handkerchief (J.R.R. Tolkien *The Fellowship of the Ring*).

(92) *The thought, like some stealing perfume, carried him back to those wonderful nights at Richmond* when after dinner he sat smoking on the terrace of the Crown and Sceptre with Nicholas Treffy and Traquair and Jack Herring and Anthony Thornworthy. *How good his cigars were then* (J. Galsworthy *The Forsyte Saga*).

По А.В. Челиковой, контексты (91) и (92) представляют собой репрезентацию виртуальной реальности, что маркируется перемещением в другое пространство. С нашей точки зрения, интроспекцией можно считать только часть контекста (92), потому что здесь мы имеем дело с внутренней оценкой персонажем прошлых событий. На это указывает слово *thought* как обозначение мыслительной деятельности персонажа, а также метафорическое сравнение «*like some stealing perfume*», которое помогает передать ностальгию героя. Мы ощущаем, как герой мысленно переносится в те далекие времена и вместе с ним переживаем его сладкую тоску. В контексте (91), напротив, мы видим описание действий, которые имели место в определенный момент в прошлом без оценки их со стороны персонажа.

Таким образом, можно констатировать, что виртуальная реальность и интроспекция персонажа, реализованные в тексте художественного прозаического произведения, — категории пересекающиеся, но полностью не совпадающие. Соответственно имеется пересечение, но не полное совпадение систем маркеров, которые выступают в тексте художественного произведения в качестве маркеров В-фрагментов и интроспективных контекстов.

### **III. ФУНКЦИИ ИНТРОСПЕКЦИИ ПЕРСОНАЖА В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ**

По самому своему определению интроспекция персонажа выступает в качестве основного средства характеристики действующих лиц произведения англоязычной художественной прозы. Действительно, именно через мысли персонажа, его анализ своего душевного состояния можно наиболее точно раскрыть характер человека, объяснить его действия и поступки.

Как показало проведенное исследование, можно выделить целый ряд функций интроспекции персонажа в англоязычном прозаическом тексте. Данная глава посвящена их рассмотрению.

Как показал проведенный анализ, интроспективные контексты выполняют в тексте англоязычной художественной прозы две основные функции — функцию характеристики персонажа художественного произведения и функцию фиксации персонажем впечатлений от окружающей действительности. Обобщенный характер каждой из этих двух функций позволяет выделить их более частные разновидности.

#### **1. Функция характеристики персонажа**

В рамках функции характеристики персонажа выделяется функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа, функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа и функция экспликации мотивации действий персонажа.

##### ***Функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа***

Функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа обеспечивает описание процесса мыслительной деятельности персонажа, что позволяет читателю следить за ходом его мыслей, оценивать правильность его умозаключений, а также прогнозировать важность того или иного воспоминания, мысли, устремления для дальнейшего развития сюжета.

Интроспекция связана с интеллектуальным состоянием персонажа, то есть с его мыслительной деятельностью. Посредством интроспекции движение мысли предстает в образной форме, что во многих случаях отражает неординарность восприятия персонажем происходящих событий. Образ сознания в произведениях современной художественной прозы довольно часто выступает как самостоятельное дей-

ствующее лицо, которое навязывает персонажу определенное мировосприятие и мироощущение.

В контексте (1) герою не дают покоя некоторые мрачные мысли:

(1) He had been dumping a change of clothes into an overnight bag when the *thought came to him, freezing him with the power of the memory as it always did when he thought of it. He tried to think of it as seldom as possible* (Stephen King. The Shining).

При помощи олицетворения (the thought came to him, freezing him with the power of the memory) мысль персонифицируется и предстает в виде самостоятельно функционирующей сущности, которая неожиданно врывается в жизнь персонажа и как бы замораживает его, лишает подвижности.

Чтобы показать пролетевшую в голове персонажа, почти неуловимую мысль, может проводиться сравнение с быстро движущимися предметами или явлениями. Например:

(2) «They lie», Danny said again. *Something had gone through his mind, flashing like a meteor, too quick, too bright to catch and hold. Only the tail of the thought remained* (Stephen King. The Shining).

В контексте (2) проводится сравнение движения мысли с полетом кометы, которую почти невозможно зафиксировать. Она очень быстро проносится по небу и исчезает (flashing like a meteor, too quick, too bright to catch and hold). Сравнение с метеором, на секунду озаряющим небо, подчеркивает так хорошо знакомую любому человеку быстротечность и неуловимость мысли, которую трудно «поймать и зафиксировать». Данное сравнение показывает читателю, что Дэнни не удалось осознать того, что на мгновение пришло ему в голову. Остались только короткие, неясные отрывки.

В контексте (3) внезапно всплывшая в голове персонажа и тут же исчезнувшая мысль сравнивается с потоком воздуха, подувшем герою в лицо:

(3) The object was covered with a grey plastic hood. I reached out to touch it, and my hand faltered an inch or two short as *a memory of an old dream slipped across my mind much as that queer draft had slipped across my face. Then it was gone*, and I pulled the plastic cover off. Underneath it was my old green IBM Selectric, which I hadn't seen or thought of in years (Stephen King. Bag of Bones).

Быстрота и неуловимость создаваемых сознанием образов помогают отразить богатство и красочность внутреннего мира персонажа художественного произведения. Образы, хорошо известные любому человеку по собственному опыту, создают живые, легко декодируемые картины.



В контексте (4) легкое возбуждение охватывает сознание персонажа:

(4) Ludlow lay under the comforter looking at the scrapbooks of his life, *his mind enlivened by a mild fever* (Jim Harrison. Legends of the Fall).

Мы можем видеть, что человек полностью погружен в свои мысли. Олицетворение (*his mind enlivened by a mild fever*), использованное в абсолютной конструкции, создает образ сознания, живущего отдельно от персонажа. При этом сознание предстает в виде больного человека, то впадающего в оцепенение, то оживающего, что позволяет читателю лучше представить себе внутреннее состояние персонажа.

Персонажа порой охватывают настолько разнообразные и многочисленные мысли и идеи, что он может потеряться в них:

(5) *He was lost in his thoughts* when the telephone rang (Ian Fleming. Casino Royal).

В контексте (6) мысли персонажа предстают в образе рассыпчатого вещества, которое постепенно падает в определенную емкость:

(6) His lips were heavy and would not move. *His thoughts were heavy and barely ticked like seed pellets falling in an hourglass slow one by falling one* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Персонаж в контексте (6) находится в заторможенном состоянии, ему трудно сообразить, что происходит вокруг него, его мысли настолько «тяжелые», что их движение еле различимо.

В контексте (7) сознание персонажа предстает в образе пространства, заполненного разнообразными предметами, среди которых нужно найти один, способный подсказать правильное решение проблемы:

(7) *He searched his mind in vain for a clue* (Ian Fleming. Casino Royal).

Но как мы можем видеть, проблема, с которой столкнулся персонаж, слишком велика, и своими силами с ней справиться почти невозможно.

В контексте (8) персонаж испытывает настолько сильный испуг, что на какое-то время теряет способность к мышлению:

(8) The shock of a simple rap on a door was such that *part of him was still in another city, far removed. He waited for his mind to rush home — it must be here to answer questions, act sane, be polite* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Чтобы показать неспособность персонажа адекватно реагировать на происходящее, его сознание разделяется на части, одна из которых «оказывается в отдаленном городе», то есть уходит в другое, чужое пространство. Персонаж ждет, пока его сознание вернется

обратно, в привычное мыслительное пространство, чтобы он мог найти ответы на возникающие вопросы.

Как показывает проведенное исследование, мыслительный процесс персонажа обычно репрезентируется в образной форме. Это практически единственный способ описать мыслительную деятельность человека, абсолютно невидимую сферу, которая во многом остается непонятной и самому человеку, и современной науке. То, что образность является основным способом репрезентации мыслительной деятельности, косвенным образом подтверждается существованием большого количества идиом, описывающих процесс мышления, «движение мысли» и локализацию мысли, например, *at the back of someone's mind; have a mind like a steel trap; to take load off one's mind; to see smth in one's mind's eye; food for thought etc.* Все эти идиомы представляют разум или сознание человека как пространство, имеющее скрытые глубоко уголки, как ограниченное, наглухо закрытое пространство или же как человека, который обладает собственным зрением, требующим питания, и т.д.

Интроспективные контексты могут описывать то, как человек ищет решение. В контексте (9) мы можем наблюдать попытку героини разрешить сложную, но очень важную для нее проблему:

(9) *Now, which of five thousand answers should she give to that one? The way she had felt yesterday or last night or this morning? They were all different, they crossed the spectrum from rosy pink to dead black* (Stephen King. *The Shining*).

При помощи различных стилистических приемов автор создает легко декодируемый образ женщины, пытающейся решить практически неразрешимую загадку. Гипербола, совмещенная с вопросом в повествовании (*which of five thousand answers should she give to that one?*), а также метафора (*they crossed the spectrum from rosy pink to dead black*) показывают разброс мыслей героини, ее метание от одного ответа к другому, которые представляют собой совершенно различные полюса. Перечисление (*The way she had felt yesterday or last night or this morning*) создает эффект протяженности во времени. Мы можем видеть, что героиня пребывает в состоянии сомнения уже не первый день, тяжелые мысли мучают ее с утра до вечера.

### ***Функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа***

Функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа направлена на воссоздание эмоций, которые испытывает персонаж. Подобная реконструкция эмоционального состояния необходима потому, что эта информация позволяет читателю лучше понять происходящее, сформировать его полную картину.

Обращение к интроспекции помогает понять истинные чувства и ощущения персонажа, которые скрыты в глубине сознания и доступны лишь самому человеку, во внутренний мир которого заглядывает читатель.

В контексте (10) персонажа охватывают давно забытые им чувства и ощущения:

(10) At long last Vic saw that scared, vague expression go out of his partner's eyes. A sudden sharpening happened in Roger's face, and the scared expression was replaced by a slightly mad one. Roger began to grin. *Vic was so relieved to see that grin that he forgot about Donna and what had happened with her for the first time since he had gotten Kemp's note. The job took over completely, and it was only later that he would wonder, slightly dumbfounded, how long it had been since he had felt that pure, trippy, wonderful feeling of being fully involved with something he was good at* (Stephen King. Суjo).

Работа настолько поглотила Вика, что он забыл обо всех мучающих его в последнее время проблемах. Эпитеты *pure, trippy, wonderful* очень точно отражают эмоциональное состояние, помогают создать образ счастливого человека, увлеченного своим любимым делом.

В следующем примере читателю открывается поток сознания впавшего в отчаяние персонажа:

(11) We got through it — the afternoon and evening viewings on Tuesday, the funeral service on Wednesday morning, then the little pray-over at Fairlawn Cemetery. *What I remember most was thinking how hot it was, how lost I felt without having Jo to talk to, and that I wished I had bought a new pair of shoes. Jo would have pestered me to death about the ones I was wearing, if she had been there* (Stephen King. Bag of Bones).

Перечисления различных, мало связанных между собой событий (*What I remember most was thinking how hot it was, how lost I felt without having Jo to talk to, and that I wished I had bought a new pair of shoes*) создают образ погруженного в себя, отрешенного от мира человека. Он все еще не может забыть свою преждевременно погибшую жену. Ее образ стоит перед его глазами, он мысленно представляет, как бы она отреагировала на тот или иной поступок. Не случайно автор использует здесь гиперболу: *Jo would have pestered me to death about the ones I was wearing*.

В контексте (12) герой, отдыхающий в своем загородном доме, пытается понять ощущения, захватившие его во время разговора с местным жителем:

(12) *I was faintly aware of some tourist walking from his Volvo to the store and looking at us curiously, and when I replayed the scene in my mind later on, I realized we must have looked like guys on the verge of*

*a fistfight. I remember that I felt like crying out of sadness and bewilderment and incompletely defined sense of betrayal, but I also remember being furious with this lanky old man — him in his shining-clean cotton undershirt and his mouthful of false teeth. So maybe we were close to fighting, and I just didn't know it at the time* (Stephen King. Bag of Bones).

Между двумя мужчинами произошел довольно неприятный разговор, в котором была затронута щекотливая для персонажа тема. Майкла охватывают противоречивые чувства: с одной стороны, он готов был заплакать от охватившей его грусти, но в то же время он испытывал чувство ярости к обидевшему и предавшему его человеку. В данном контексте эмоции, описываемые персонажем в образной форме, не только дают читателю возможность представить себе его состояние, но и эксплицируют поведение персонажа, который был готов ринуться в драку.

В контексте (13) персонаж дает волю долго сдерживаемым эмоциям, которые хорошо объясняют его последующие действия:

(13) *The long-suppressed irritation and antagonism towards this young fellow, whose affairs were beginning to intrude upon his own, burst from him* (John Galsworthy. The Man of Property).

Раздражение и неприязнь, которые Сомс долгое время подавлял в себе, выплеснулись наружу. Он больше не может сдерживать свой гнев по отношению к человеку, который встал у него на пути.

В контексте (14) героиня испытывает сильный испуг:

(14) *She stopped, she froze, she clung to the wooden banister. Her heart exploded in her. The sound of the terrified beating filled the universe* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Чувство страха героини настолько велико, что у нее возникает ощущение, что сердце «взорвалось» внутри, оно бьется так сильно, что его звук наполняет всю вселенную. Данная гипербола указывает на силу чувства, которую трудно объяснить, не прибегая к образам.

В контексте (15) внутреннее состояние персонажа описывается как движение по тонкой путеводной линии (a long thread), которая позволяет человеку, держась за нее, уходить в прошлое и снова возвращаться в настоящее:

(15) *He had been beaten far past any thought of vengeance. He saw his beating as a long thread that led back from the immediate present, from this room almost to his birth. Rather than the obvious balm of the amnesia, his mind owned a new strangeness in which he could remember pointillistically everything along the thread up to the unbearable present* (Jim Harrison. Legends of the Fall).

Персонаж анализирует свое невыносимое состояние. Потеря памяти, если бы она была возможна, воспринимается им как бальзам,

залечивающий рану (balm of the amnesia). Эта метафора подчеркивает страдания персонажа. Образ «нити», по-видимому, очень тонкой, указывает на почти неощутимую связь между настоящим и прошлым.

В контексте (16) персонаж ощущает беспомощность своих рук и ног и всего своего существования в целом. Здесь эмоциональное состояние эксплицируется через физическое состояние — персонажу кажется, что его разрубили на части. Это сразу вызывает ассоциации с идиомой *to go to pieces*, описывающей эмоциональное состояние человека.

(16) He slipped his brittle ivory legs down from the bed, marveling at their desiccation. *They seemed to be things which had been fastened to his body while he slept one night, while his younger legs were taken off and burned in the cellar furnace. Over the years they had destroyed all of him, removing hands, arms and legs and leaving him with substitutes as delicate and useless as chess pieces. And now they were tampering with something more intangible — the memory; they were trying to cut the wires which led back into another year* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Персонаж видит свои «высохшие» ноги, и у него возникает ощущение, что это не его ноги, что их однажды ночью «поставили» вместо молодых ног, которые забрали и сожгли в подвале. В течение жизни невидимые силы уничтожили все его тело, заменили руки, кисти и ноги на бесполезные конечности, которые абсолютно его не слушаются. Но гораздо страшнее для персонажа ощущение, что делаются попытки лишить его памяти, той связующей нити, которая соединяет его с окружающим миром.

Подобная репрезентация эмоционального состояния через физическое состояние встречается достаточно часто.

В контексте (17) эмоциональное состояние героини пересекается с физическим, чувство эмоционального дискомфорта и чувство холода сливаются воедино:

(17) *Lavinia felt her heart going loudly in her and she was cold, too, with a February cold; there were bits of sudden snow all over her flesh, and the moon washed her brittle fingers whiter, and she remembered doing all the talking while Francine just sobbed against her* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Сердце Лавинии готово выпрыгнуть наружу, и несмотря на то, что было лето, она почувствовала февральский холод, ее кожа «покрылась снежинками», а луна окрасила ее пальцы в белый цвет. Метафорический концепт холода репрезентирует чувство страха, как и холод, вызывающего оцепенение. Таким образом, при помощи физических ощущений раскрывается эмоциональное состояние героини.

В контексте (18) персонажа охватывает ощущение пустоты и безысходности:

(18) Douglas watched them (the fireflies) go. *They departed like the pale fragments of a final twilight in the history of a dying world. They went like the few remaining shreds of warm hope from his hand. They left his face and his body to darkness. They left him empty as the Mason jar...* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Дуглас отпускает светлячков на свободу, и у него возникает ощущение, что вместе с ними уходят последние блики света из погибающего мира. Светлячки олицетворяли для Дугласа надежду, тепло. Без их сияния вокруг воцаряется тьма и пустота.

Фиксация персонажем своего эмоционального состояния является основной функцией, которую выполняет интроспекция персонажа в тексте англоязычной художественной прозы. Именно эта функция обычно сочетается с функцией экспликации мотивов действий персонажа, которую мы рассмотрим ниже.

### ***Функция экспликации мотивации действий персонажа***

Функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа тесно связана с функцией экспликации мотивации действий персонажа. Эмоциональная реакция персонажа на окружающих его людей и происходящие события, представленная читателю через интроспективные контексты, позволяет прямым или косвенным образом объяснить его дальнейшие поступки.

Во многих случаях лучше всего понять мотивацию действий персонажа можно, только получив доступ к его интроспекции. Героям свойственно ошибаться, совершать глупые и непонятные поступки, о которых они впоследствии жалеют и которые вызывают у них угрызения совести. Чтобы как-то оправдать себя, персонажи начинают анализировать свои поступки и поведение, чтобы объяснить для себя причины своего, возможно, недостойного поведения.

В контексте (19) персонаж приоткрывает темную часть своей души, пытается найти оправдание своему ужасному поведению:

(19) *What had followed that interview in Crommert's office had been the darkest, most dreadful night of his life. The wanting, the needing to get drunk had never been so bad. His hands shook. He knocked things over. And he kept wanting to take it out on Wendy and Danny. His temper was like a vicious animal on a frayed leash. He had left the house in terror that he might strike them. Had ended up outside a bar, and the only thing that had kept him from going in was the knowledge that if he did, Wendy would leave him at last, and take Danny with her. He would be dead from the day they left* (Stephen King. The Shining).

Эпитеты, употребленные в превосходной степени (the darkest, most dreadful night of his life), показывают, что произошедшее не дает герою покоя, что ему неприятны подобные воспоминания. Отрицательное наречие never, использованное во втором предложении, усиливает эмоциональный эффект внутреннего монолога. Контекст (19) состоит из фраз, мало связанных между собой по смыслу. Каждая из них является законченным событием или самостоятельным образом. Короткие простые предложения (His hands shook. He knocked things over) создают ощущение динамики, показывают, что персонаж осознавал, что его физическое состояние было болезненным, и это частично могло объяснить все произошедшее с ним той ночью. Ему стоило больших усилий сдерживать переполнявшее его чувство ярости и гнева. Чтобы создать яркий образ, автор использует сравнение His temper was like a vicious animal on a frayed leash. Сравнение с разъяренным животным на поводке, который вот-вот порвется, показывает, что персонаж буквально находится «на пределе». При помощи этого образа автор точно передает степень гнева и неуправляемости персонажа. От расправы над окружающими чудовище сдерживает потерянный поводок, что является в этом контексте символическим. Герою мешает выплеснуть ярость на сыне и жене лишь сознание того, что в этом случае он потеряет их навсегда. В обоих случаях преграды очень непрочные.

В контексте (20) мы становимся свидетелями преступления, совершенного в порыве аффекта. Персонаж старается объяснить свои действия, определить мотивацию совершенного им поступка:

(20) He twitched the safety catch on the flame-thrower. Beatty glanced instantly at Montag's fingers and his eyes widened the faintest bit. *Montag saw the surprise there and himself glanced to his hands to see what new thing they have done. Thinking back later he could never decide whether the hand or Beatty's reaction to the hands gave him the final push toward murder. The last rolling thunder of the avalanche stoned him about his ears, not touching him* (Ray Bradbury. Fahrenheit 451).

При помощи олицетворения автор подчеркивает неменяемость героя в момент совершения преступления: glanced to his hands to see what new thing they have done. Его руки приобретают самостоятельность и действуют отдельно от тела. Герой не контролирует происходящее. Таким образом, создается виртуальный образ себя, отделенного от тела. Осознание неменяемости в момент преступления помогает Монтагу частично оправдать себя, снять с себя груз ответственности.

В контексте (21) персонаж анализирует причины ненависти к своему брату и его семье:

(21) June was abandoned, and for the sake of that fellow's son! *He felt it was true, and hardened himself to treat it as if it were not; but the pain he hid beneath his resolution began slowly, surely to vent itself in a blind resentment against James and his son* (John Galsworthy. *The Man of Property*).

Боль, ощущаемая Джолионом, постепенно перерастает в слепое негодование, когда он думает о том, сколько страданий принесли Джун Джеймс и его сын. Джолион позволяет негативным чувствам проникнуть в его сознание, так как он понимает, что они имеют веские основания.

В контексте (22) попытка анализа внутреннего состояния позволяет эксплицировать действия персонажа:

(22) *God, she's thin, I thought. She's nothing but a bag of —*

*A shudder twisted through me at that. It was a strong one, as if someone were spinning a wire in my flesh. I didn't want her to notice it — what a way to start a summer day, by revolting a guy so badly that he stood there shaking and grimacing in front of you — so I raised my hand and waved* (Stephen King. *Bag of Bones*).

Персонажа могут мучить угрызения совести за то, как он поступил с тем или иным человеком, как, например, в следующем контексте:

(23) *Why had he yelled at the boy like that? It was perfectly normal for him to stutter a little. He had been coming out of a daze or some weird kind of trance, and stuttering was perfectly normal under those circumstances. Perfectly, and he hadn't said timer at all. It had been something else, nonsense, gibberish* (Stephen King. *The Shining*).

Уволенный за грубое поведение преподаватель уже жалеет, что разозлился на своего ученика. Образ запутавшегося в своих мыслях подростка не выходит у него из головы: *He had been coming out of a daze or some weird kind of trance*. Использование эпитета (*weird*) является ярким тому подтверждением. Кроме того, герой осознает, что причиной его вспыльчивости является его собственное состояние, а не поведение мальчика.

Как мы видим, интроспекция персонажа является важным фактором, позволяющим прояснить мотивы его действий и поступков.

## 2. Функция фиксации впечатлений

Функция фиксации персонажем впечатлений от окружающей действительности также представлена несколькими более частными случаями в зависимости от того, какие именно впечатления фиксирует персонаж.



Персонажам художественного произведения и человеку вообще свойственно оценочное восприятие окружающих людей и окружающей действительности. У каждого героя художественного произведения существует свой взгляд на мир, свое видение действительности. Именно это наделяет каждого персонажа неповторимостью и индивидуальностью. Совокупность ценностей, которых придерживаются герои, влияют на их поступки, образ жизни, взаимоотношения с другими людьми.

Интроспективные контексты воссоздают самые разные впечатления.

### ***Воссоздание впечатлений персонажа от окружающих его людей***

Герои художественных произведений хранят в памяти образы других людей, а именно определенные моменты, которые особенно запоминаются, могут послужить уроком для героя в будущем. Читателю бывает интересно проследить, как влияют подобные образы на ощущения и восприятия персонажей, как отражаются их контакты в прошлом в жизни героя в настоящем. Очень часто образ другого человека может в корне изменить мировосприятия персонажа, что мы можем наблюдать в следующем внутреннем монологе:

(24) ...*What incredible power of identification the girl had, she was like the eager watcher of a marionette show, anticipating each flicker of an eyelid, each gesture of his hand, each flick of a finger, the moment before it began. How long had they walked together? Three minutes? Five? Yet how large that time seemed now. How immense a figure she was on the stage before him; what a shadow she threw on the wall with her slender body! He felt that if his eyes itched, she might blink. And if the muscles of his jaws stretched imperceptibly, she would yawn long before he would* (Ray Bradbury. Fahrenheit 451).

В контексте (24) автор обращается к образности для раскрытия уникальной натуры девушки: *she was like the eager watcher of a marionette show*. Подобное сравнение со зрителем шоу марионеток рисует легко декодируемую картину. На наш взгляд, автор пытается подчеркнуть, что героиня настолько тонко чувствует окружающих ее людей, что участвует в каждом их движении, предугадывает малейшие изменения: *anticipating each flicker of an eyelid, each gesture of his hand, each flick of a finger, the moment before it began*. Гипербола *Three minutes? Five? Yet how large that time seemed now. How immense a figure she was on the stage before him; what a shadow she threw on the wall with her slender body!* отражает, насколько важной была их встреча для персонажа. За несколько минут она перевернула весь его внутрен-

ний мир, заставила по-новому относиться к окружающей действительности и к людям. Он понял, что есть человек, который видит его насквозь и чувствует малейшие изменения в его сознании (He felt that if his eyes itched, she might blink. And if the muscles of his jaws stretched imperceptibly, she would yawn long before he would).

В контексте (25) персонаж старается понять, что стоит за окружающими его ликами святых:

(25) The faces of those enameled creatures meant nothing to him, though he talked to them and stood in that church for a long time, *trying to be of that religion, trying to know what that religion was, trying to get enough of the raw incense and special dust of the place into his lungs and thus into his blood to feel touched and concerned by the meaning of the colourful men and women with the porcelain eyes and the blood-ruby lips. But there was nothing, nothing; it was a stroll through another store, and his currency strange and unusable there, and his passion cold, even when he touched the wood and plaster and clay* (Ray Bradbury. Fahrenheit 451).

Монтаг сравнивает лица стоящих около него женщин с покрытыми эмалью лицами святых в церкви, которые оставляли его полностью равнодушным. Он пытался понять религию, постичь ее смысл, но все безрезультатно. Множество эпитетов показывают, что умом герой только фиксирует внешние характеристики окружающих его объектов: *trying to get enough of the raw incense and special dust of the place into his lungs and thus into his blood to feel touched and concerned by the meaning of the colourful men and women with the porcelain eyes and the blood-ruby lips*. Оксюморон *his passion cold* подчеркивает абсолютное равнодушие героя. Благодаря фиксации впечатлений персонажа читателю легко понять, что для персонажа мир религиозных образов — это мир неодушевленных предметов, мир кукол, которые не оказывают на него никакого влияния.

В контексте (26) встреча с загадочной девушкой, напротив, оказывает сильное воздействие на персонажа:

(26) *He saw himself in her eyes, suspended in two shining drops of bright water, himself dark and tiny, in fine detail, the lines about his mouth, everything there, as if her eyes were two miraculous bits of violet amber that might capture and hold him intact. Her face, turned to him now, was fragile milk crystal with a soft and constant light in it* (Ray Bradbury. Fahrenheit 451).

При встрече с девушкой в душе героя что-то перевернулось. Он увидел себя ее глазами, что передало ему ощущение, что эта девушка целиком и полностью понимает, что происходит в его душе. Кроме того, она способна полностью приковать его к себе. Ее хрупкое, светящееся лицо внушает Монтагу чувство комфорта.

В контексте (27) персонаж пытается проникнуть в тайну кулинарного волшебства своей бабушки:

(27) Eyes shut to let his nose wander, he snuffed deeply. He moved in the hell-fire steams and sudden baking-powder flurries of snow *in this miraculous climate where Grandma, with the look of the Indies in her eyes and the flesh of two firm, warm hens in her bodice, Grandma of the thousand arms, shook, basted, whipped, beat, minced, diced, peeled, wrapped, salted, stirred* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Персонажу невероятно интересно подглядеть за приготовлением блюд. С закрытыми глазами, чтобы усилить чувственное восприятие, Дуглас проник на кухню, где царила волшебная, с его точки зрения, атмосфера. Бабушкин взгляд кажется Дугласу загадочным, как сокровища Индии, у него возникает ощущение, что она что-то прячет ото всех. Гипербола *Grandma of the thousand arms* передает быстроту, подвижность и энергичность, с которой бабушка, согласно впечатлениям мальчика, передвигалась по пространству кухни.

### **Фиксация впечатлений персонажа от событий окружающей действительности (фикциональная реальность)**

Внутренний анализ окружающей действительности, в которой оказывается персонаж, помогает ему откорректировать свои действия, поведение, состояния.

В контексте (28) персонаж старается осознать, что происходит вокруг него:

(28) He looked at his wrist watch and *felt his heart beat slowly, saw the second hand of the watch moving with no speed at all, saw the calendar frozen there with its one day seeming for ever, the sun nailed to the sky with no motion towards sunset whatever* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Исходя из контекста (28) можно было бы подумать, что здесь автор-повествователь описывает действия персонажа, однако при ближайшем рассмотрении можно заметить, что это именно персонаж фиксирует для себя то, как происходят события в окружающей его действительности. Стрелка часов застывает, время замерзает (метафора), день растягивается до бесконечности, а солнце метафорически воспринимается как объект, прибитый гвоздями к небу.

В контексте (29) мы встречаем описание осени и опавших листьев через ощущения ребенка:

(29) He had told them everything except what had happened to him when the snow had blocked the end of the concrete ring. *He couldn't bring himself to repeat that. And he didn't know the right words to express the creeping, lassitudinous sense of terror he had felt when he heard the dead*

*aspen leaves begin to crackle furtively down there in the cold darkness* (Stephen King. The Shining).

Дэнни не смог заставить себя рассказать родителям о том чувстве ужаса, которое подкралось к нему, когда он услышал, что прошлогодние листья начали украдкой шуршать в холодной темноте.

В контексте (30) раскаленный летним солнцем город описывается через восприятие героини:

(30) *Lavinia heard the old women's door bang and lock, and she drifted on, feeling the warm breath of summer night shimmering off the oven-baked sidewalks. It was like walking on a hard crust of freshly warmed bread. The heat pulsed under your dress, along your legs, with a stealthy and not unpleasant sense of invasion* (Ray Bradbury. Dandelion Wine).

Ощущение жары передается в контексте (30) при помощи образа печи, которая раскалила тротуары. У героини возникает ощущение, как будто она идет не по дороге, а по корке только что вынутого из печи хлеба. Жара проникает под одежду, охватывает ноги и вызывает неясные, но приятные чувства.

### ***Фиксация впечатлений персонажа от воспоминаний, снов и других событий виртуальной реальности***

Очень часто объектом внутреннего анализа персонажа становятся не текущие события, а определенные факты, относящиеся к прошлому, а также сны и игра воображения, то есть то, что в литературоведении описывается как виртуальная реальность.

В контексте (31) мы можем проследить, как неприятные воспоминания захватывают героиню при виде определенного человека:

(31) *Jennifer was unable to enjoy the show. The sight of Michael Moretti had brought back a flood of fiercely humiliating memories. Jennifer asked Ken to take her home after the first act* (Sidney Sheldon. Rage of Angels).

Метафора *a flood of fiercely humiliating memories* показывает, что героиня переносится в иное, виртуальное пространство воспоминаний. В прошлом у Дженнифер была не самая приятная встреча с этим человеком, при виде которого ее охватывает чувство гнева и унижения одновременно. Пребывание в одном помещении с ним становится для нее невыносимым, и она вынуждена покинуть спектакль сразу после окончания первого акта.

В контексте (32) героиню охватывают детские воспоминания:

(32) *She looked out the window and saw that the sun was getting ready to go down. A superstitious dread settled into her at the thought. She remembered the childhood games of hide-and-seek that had always ended when the shadows joined each other and grew into purple lagoons, that*

*mystic call drifting through the suburban streets of her childhood, talismanic and distant, the high voice of a child announcing suppers that were ready, doors ready to be shut against the night...* (Stephen King. *Cujo*).

При виде заходящего солнца героиню охватил суеверный страх: *A superstitious dread settled into her at the thought.* Но она тут же погружается в детские воспоминания, пытаясь таким образом отгородиться от подкрадывающегося к ней чувства дискомфорта. Героиня внушает себе, что закат казался чем-то теплым и загадочным. Эпитеты придают красочность создаваемым ею образам: *purple lagoons, that mystic call, talismanic and distant.*

В контексте (33) к герою неожиданно приходит осознание, в какой невыносимой и опасной обстановке он долгое время находился:

(33) *I cried because I suddenly realized that I had been walking a white line ever since Jo died, walking straight down the middle of the road. By some miracle, I had been carried out of harm's way. I had no idea who had done the carrying, but that was all right — it was a question that could wait for another day* (Stephen King. *Bag of Bones*).

Персонаж сравнивает свою жизнь с движением посреди дорог по белой полосе, что представляет определенную долю риска, так как человек может в любой момент быть сбитым летящим на большой скорости автомобилем. Использование здесь абстрактного образа помогает наиболее точно передать ощущения персонажа. Майкл долгое время находился в плену своих переживаний и никак не мог оттуда выбраться. Тоска по погибшей жене лишила его вдохновения и возможности писать. Это приносило ему огромные страдания, он не мог найти себе места. Но вдруг произошло чудо, и какая-то невидимая сила унесла его с опасного пути, и в его душе все встало на свои места, его жизнь наладилась.

В контексте (34) персонаж проводит границу между собой и окружающими его людьми:

(34) *He had to get away from these other boys because they weren't thinking about death, they just laughed and yelled at the dead man as if he still lived. Douglas and the dead man were on a boat pulling away, with all the others left behind on the bright shore, running, jumping, hilarious with motion, not knowing that the boat, the dead man and Douglas were going, going and now gone into darkness* (Ray Bradbury. *Dandelion Wine*).

Дугласа глубоко потрясла смерть человека, и ему горько осознавать, что окружающие не испытывают того, что испытывает он. Таким образом, Дуглас образно представляет себя в лодке с умершим человеком, которая уплывает, оставляя всех веселящихся людей на берегу, которые не осознают, что лодка постепенно погружается в темноту. Использование подобного образа подчеркивает оторван-

ность персонажа от окружающих, невозможность обрести поддержку с их стороны.

В контексте (35) мы наблюдаем противостояние между здравым смыслом и неприятными воспоминаниями, реальным и виртуальным пространством:

(35) *It was this fear that had kept him silent. A year older, he was quite sure that his daddy and mommy wouldn't let him be taken away for thinking a fire hose was a snake, his rational mind was sure of that, but still, when he thought of telling them, that old memory rose up like a stone filling his mouth and blocking words* (Stephen King. *The Shining*).

Персонаж борется с одолевающими его страшными видениями и никак не может решить, рассказать о них родителям или нет. При помощи стилистических приемов, а именно олицетворения (*his rational mind was sure of that*) и метафорического сравнения (*that old memory rose up like a stone filling his mouth and blocking words*), создается образ самостоятельно функционирующего сознания. В первом случае идет речь о процессе, имеющем место в настоящий момент времени, а во втором — воспоминания из прошлого не дают ни одному слову вырваться на свободу.

В контексте (36) создается образ сознания, надолго запечатлевшего определенное событие:

(36) *(little Jacky now he was little Jacky now dozing and mumbling on a cobwebby camp chair while the furnace roared into hollow life behind him)*

*...knew exactly how many blows it had been because each soft whump against his mother's body had been engraved on his memory like the irrational swipe of a chisel on stone* (Stephen King. *The Shining*).

О том, насколько сильно поразила героя семейная ссора, говорит использование метафорического сравнения *had been engraved on his memory like the irrational swipe of a chisel on stone*. Чтобы подчеркнуть глубину и прочность рубца в сердце, его сравнивают с глубоким следом, оставленным на камне ударом зубила. Таким образом, подчеркивается неизлечимость полученной душевной раны, которая на протяжении всей жизни будет всплывать в сознании героя.

В контексте (37) создается образ воспоминания как принадлежности персонажа:

(37) *It was mid-September, most of the summer people were gone, and the crying of the loons on the lake sounded inexpressibly lovely. The sun was going down, and the lake itself had become a still and heatless plate of fire. This is one of the most vivid memories I have, so clear I sometimes feel I could step right into it and live it all again. What things, if any would I do differently? I sometimes wonder about that* (Stephen King. *Bag of Bones*).

Различные стилистические приемы погружают читателя во внутренний мир персонажа, а именно в мир его воспоминаний. Метафоры, например: *inexpressibly lovely, a still and heatless plate of fire*, описывают состояние счастья и покоя, которые царили вокруг. Это самые яркие воспоминания персонажа. Не случайно здесь используется эпитет в превосходной степени: *one of the most vivid memories*. Метафора *I could step right into it and live it all again* приоткрывает тайное, никому не высказанное желание опять почувствовать себя частью той безмятежной обстановки, прожить ее заново.

В контексте (38) персонаж вновь прокручивает в своем сознании событие, сильно поразившее его в детстве:

(38) One time, when he was a child, in a power-failure, his mother had found and lit a last candle and there had been *a brief hour of rediscovery, of such illumination that space lost its vast dimensions and drew comfortably around them, and they, mother and son, alone, transformed, hoping that the power might not come on again too soon...* (Ray Bradbury. *Fahrenheit 451*).

Когда-то давно в городе отключили свет, и мама зажгла последнюю свечу, чей свет вызвал у Монтага не испытанные до этого чувства и ощущения, как будто пространство поменяло свои границы и комфортно сконцентрировалось вокруг них (*space lost its vast dimensions and drew comfortably around them*).

В контексте (39) персонаж также погружается в мир воспоминаний:

(39) And looking at one single label on a jar, he *felt himself gone round the calendar to that private day this summer when he had looked at the circling world and found himself at its centre* (Ray Bradbury. *Dandelion Wine*).

Надпись на ярлыке бутылки заставляет персонажа вернуться мысленно в тот самый день, когда было сделано вино, и вновь испытать то, что он тогда чувствовал. В то время у него было ощущение, что он чувствует движение мира и, кроме того, находится в самом его центре.

Как видно из приведенных выше примеров, впечатления, навеянные виртуальной реальностью, фиксируются в интроспективных контекстах при помощи тех же лингвостилистических средств, что и впечатления от физической (фикциональной) реальности.

### **3. Интроспекция персонажа и эффект сопереживания**

Обращение к интроспекции играет важную роль в раскрытии основной идеи произведения художественной прозы. Как было пока-

зано выше, интроспекция персонажа выполняет разные функции, что позволяет читателю глубже проникнуть в авторский замысел.

Необходимо остановиться еще на одном аспекте реализации интроспекции персонажа в тексте англоязычного произведения художественной прозы. Речь идет об эффекте сопереживания, который обычно возникает, когда читатель вместе с автором проникает в мир мыслей, чувств и ощущений персонажа. С одной стороны, реализация персонажной интроспекции в художественной прозе делает читателя «соавтором» писателя, читатель становится таким же «могущественным», как автор текста, поскольку он получает возможность «увидеть» то, что в реальной жизни люди тщательно скрывают, — чувства персонажа, прямые оценки окружающих людей, мотивацию действий и т.д. С другой стороны, погружаясь в этот невидимый мир, читатель становится ближе персонажу, начинает лучше понимать его и в результате — определенным образом сочувствовать ему.

Сочувствие персонажу, возникающее благодаря персонажной интроспекции, может вступать в некоторое противоречие с тем, что хочет показать писатель.

Рассмотрим для примера первую часть «Саги о Форсайтах» «Собственник» Дж. Голсуорси. Как известно, образ Ирэн был навеян образом жены Дж. Голсуорси, горячо им любимой, и был задуман как воплощение всего прекрасного. Напротив, описывая Сомса, Дж. Голсуорси стремился изобразить бездушного человека, для которого материальные ценности важнее духовных, который даже свою жену считает собственностью (*Her power of attraction he regarded as part of her value as his property*). Но чем дальше мы продвигаемся по страницам романа, тем больше читатель начинает сочувствовать и симпатизировать Сомсу, который тщетно пытается завоевать уважение и любовь своей красавицы-жены. Ирэн же постепенно начинает восприниматься как бездушный и безучастный ко всему человек. На наш взгляд, подобную расстановку акцентов можно объяснить тем, что большинство событий передаются через интроспекцию Сомса. Читателю становятся доступны его мысли, чувства, переживания, душевные терзания, в то время как мысли Ирэн всегда остаются неизвестными читателю.

На протяжении всего романа читатель видит Ирэн «со стороны», автор описывает ее внешность, действия, но не ее внутренний мир:

(40) A tall woman with a beautiful figure, which some member of the family had once compared to a heathen goddess, stood looking at these two with a shadowy smile.



Her hands, gloved in French grey, were crossed one over the other, her grave, charming face held to one side, and the eyes of all men near were fastened on it. Her figure swayed, so balanced that the very air seemed to set it moving. There was warmth, but little colour, in her cheeks; her large dark eyes were soft. But it was her lips — asking a question, giving an answer, with that shadowy smile — that men looked; they were sensitive lips, sensuous and sweet, and through them seemed to come warmth and perfume like the warmth and perfume of a flower (John Galsworthy. *The Man of Property*).

Как мы можем видеть из контекста (40), Ирэн является женщиной необычайной красоты, что вызывает восхищение окружающих ее людей. Но мы не можем судить о ее внутреннем мире, ее отношении к тому, что происходит вокруг. Чувства и ощущения Ирэн скрыты от глаз окружающих, ее характер всегда раскрывается через восприятие других персонажей. Например:

(41) They had not gone four miles before Swithin received the impression that Irene liked driving with him. Her face was so soft behind that white veil, and her dark eyes shone so in the spring light, that whenever he spoke she raised them to him and smiled (John Galsworthy. *The Man of Property*).

В контексте (41), как мы видим, поездка за город описывается с точки зрения Суизина. Отношение самой Ирэн к путешествию так и остается невыраженным.

В большинстве случаев Ирэн описывается такой, какой видит ее Сомс, который прилагает огромные усилия, чтобы понять загадочную душу своей жены. Он старается всегда держать ее в поле зрения, наблюдать изменения ее настроения, стремится уловить ход ее мыслей:

(42) She had not looked at him once they sat down; and he wondered what on earth she had been thinking about all the time. It was hard, when a man worked as he did, making money for her — yes, and with an ache in his heart — that she should sit there, looking — looking as if she saw the walls of the room closing in. It was enough to make a man get up and leave the table (John Galsworthy. *The Man of Property*).

(43) Her eyes met his, and he looked away. He neither believed nor disbelieved her, but he knew that he had made a mistake in asking; he never had known, never would know, what she was thinking. The sight of her inscrutable face, the thought of all the hundreds of evenings he had seen her sitting there like that soft and passive, but so unreadable, unknown, enraged him beyond measure (John Galsworthy. *The Man of Property*).

Из контекста романа становится понятным, что Сомс противен Ирэн, она с трудом выносит его общество, предпочитает хранить молчание в его присутствии и вообще всячески избегает его общества. Но

причины подобной неприязни остаются скрытыми от читателя, так как интроспекция Ирэн в романе отсутствует, читатель не знает, что чувствует Ирэн и, соответственно, не всегда может ей сочувствовать. Эмоции отражаются в основном в интроспекции Сомса. В следующих контекстах наиболее ярко представлено отношение Сомса к поведению своей жены:

(44) ...the extraordinary unreasonableness of her disaffection struck him with increased force (John Galsworthy. The Man of Property).

(45) He had expected the cry of dismay; the silence with which his pronouncement was received alarmed him (John Galsworthy. The Man of Property).

(46) Irene looked at him, without reply, put the finishing touch to her dress and went downstairs.

He could not make her out about this house. She had said nothing against it, and, as far as Bosinney was concerned, seemed friendly enough (John Galsworthy. The Man of Property).

(47) Seizing that moving wrist, he pressed his lips to the flesh of her arm. And she had shuddered — to this day he had not forgotten that shudder — nor the look so passionately averse she had given him (John Galsworthy. The Man of Property).

Как мы можем видеть, действия Ирэн не содержат мотивации, чувство неприязни и равнодушия по отношению к Сомсу ничем не объясняется. Таким образом создается ощущение, что Ирэн не способна чувствовать, в то время как Сомс, мучимый ревностью, гневом, вызывает симпатию и сочувствие:

(48) The smouldering jealousy and suspicion of months blazed up within him. He would put an end to that sort of thing once and for all; he would not have her drag his name in the dirt! (Galsworthy J. The Man of Property).

(49) And the slow sulk anger Soames had felt all the afternoon burned the brighter within him (John Galsworthy. The Man of Property).

(50) Her silver-mounted brushes smelt faintly of the perfumed lotion she used for her hair; and at this scent the burning sickness of his jealousy seized him again (John Galsworthy. The Man of Property).

Подобные погружения во внутренний мир объясняют действия и поступки Сомса. Перед нами уже не циничный собственник, а глубоко ранимый и уязвленный человек, который не может понять, почему его так ненавидят, и который старается побороть в себе разрывающую душу обиду.

Можно было бы полагать, что ненависть к Сомсу настолько переполняет Ирэн, что по отношению к нему все остальные ее чув-

ства «умирают». Но интроспекция Ирэн отсутствует и тогда, когда речь может идти о положительных эмоциях и о любви Ирэн.

Даже отношения Ирэн с Босини описываются как бы со стороны, через призму восприятия других персонажей, в частности, самого Сомса:

(51) Presently, within a yard of the dark balcony, his wife and Bosinney passed. He caught the perfume of the gardenias that she wore, saw the rise and fall of her bosom, the languor in her eyes, her parted lips, and a look on her face that he did not know (John Galsworthy. *The Man of Property*).

(52) Then her charming face grew eager, and, glancing round, with almost a lover's jealousy, young Jolyon saw Bosinney striding across the grass.

Curiously he watched the meeting, the look in their eyes, the long clasp of their hands. They sat down close together, linked for all their outward discretion. He heard the rapid murmur of their talk; but what they said he could not touch (John Galsworthy. *The Man of Property*).

По контекстам (51) и (52) становится понятным, что мы можем наблюдать лишь внешние проявления взаимоотношений. Чувства Ирэн остаются скрытыми от окружающих. Ее реакция на смерть Босини также описывается через восприятие других персонажей:

(53) Then he caught sight of her face, so white and motionless that it seemed as though the blood must have stopped flowing in her veins; and her eyes, that looked enormous, like the great, wide, startled brown eyes of an owl (John Galsworthy. *The Man of Property*).

(54) There in the drawing-room doorway stood Irene, her eyes were wild and eager, her lips were parted, her hands outstretched. In the sight of both men that light vanished from her face; her hands dropped to her sides; she stood like stone (John Galsworthy. *The Man of Property*).

Душевное состояние Ирэн описывается через внешние физические проявления, фиксируемые другими персонажами. О ее истинных чувствах мы можем только догадываться. Читателю трудно симпатизировать персонажу, чьи чувства и эмоции остаются скрытыми от него. Сомс предстает гораздо более понятным — уязвленным и подавленным. Понимание рождает сочувствие и сопереживание. Читатель следит за чувствами Сомса, воспринимает его мысли и так же, как Сомс, начинает недоумевать, почему Сомс, несмотря на все свои старания, так и остался непонятым, непризнанным и брошенным.

Можно полагать, что если бы у читателя была возможность проникнуть во внутренний мир Ирэн, он начал бы сочувствовать ей, а не Сомсу, но такой возможности у читателя нет.

Эффект сочувствия и сопереживания, возникающий при реализации персонажной интроспекции в тексте англоязычной художественной прозы, нуждается в дальнейшем изучении. В рамках нашего исследования мы лишь стремились показать, что такой эффект существует и может оказывать значительное влияние на полноту декодирования информации, передаваемой текстом.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей работы являлось представить интроспекцию персонажа как новую текстовую категорию, а также рассмотрение принципов выделения интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы, анализ лингвостилистических средств репрезентации интроспекции персонажа, а также описание функций, которые выполняет интроспекция персонажа в художественном произведении.

Исследование проводилось в рамках изучения категорий текста и, в частности, категории персонажа художественного произведения, которая в настоящее время изучена недостаточно.

Категория персонажа связана с временными и пространственными характеристиками, описывающими художественную реальность, в которой живут и действуют персонажи. Как показывает изучение научной литературы, в настоящее время представление об относительной однородности художественного пространства и времени меняется, уступая место представлению о множественности форм художественной реальности.

Интроспекция персонажа как одна из форм художественной реальности до настоящего времени не подвергалась специальному исследованию. На материале немецкого языка рассматривалась виртуальная реальность, реализованная в художественной прозе. В качестве маркеров виртуальной реальности выделялись лексемы, обладающие «миропорождающей» возможностью, единицы с общим значением повествования, вводящие такую разновидность фрагментов, как «рассказ в рассказе», широкий спектр единиц, обозначающих внутренние процессы и эмоциональные состояния, новую систему номинации в виртуальной реальности по сравнению с фикциональной реальностью, появление глагола в иной по сравнению с базовым повествованием временной форме и в ином наклонении, а также смену перспективы повествования и наличие сигналов интертекста <sup>1</sup>.

Совершенно очевидно, что виртуальная реальность в художественном произведении в том виде, в каком ее понимают в современной лингвистике текста, намного шире интроспекции, вследствие чего результаты, полученные в ходе изучения виртуальной реальности, не могут быть прямо экстраполированы на интроспективные контексты, реализованные в тексте англоязычной художественной прозы.

В соответствии с поставленными задачами исследование проводилось в три этапа.

Для уточнения объекта настоящего исследования на первом этапе было рассмотрено соотношение персонажной интроспекции со

---

<sup>1</sup> Челикова А.В. Стилистические средства ...

смежными явлениями в тексте художественной прозы — с ретроспекцией, проспекцией, «точкой зрения», техникой «потока сознания», а также несобственно-прямой речью.

Интроспекция тесно пересекается с грамматическими категориями проспекции и ретроспекции. Основными критериями, позволяющими разграничить интроспекцию и ретроспекцию или интроспекцию и проспекцию, являются а) учет событийного плана и б) учет пространственного параметра, то есть фиксация того пространства, в котором происходит действие. Указания на реальное (физическое) художественное пространство, в котором происходят некоторые события, являются маркерами проспекции или ретроспекции, не осложненной интроспекцией. Совмещение маркеров ретроспекции и проспекции с оценкой возможности или желательности будущих событий, с оценкой прошлых событий и/или фиксацией эмоционального состояния персонажа в прошлом или будущем указывают не только на проспекцию и ретроспекцию, но также одновременно и на интроспекцию.

Аналогичные критерии были использованы для разграничения интроспекции и «потока сознания», а также для разграничения интроспекции и категории «точки зрения». Дискурс «потока сознания» стремится воссоздать внутреннюю речь человека, имитируя вербальными средствами быструю смену образов несловесного ряда, имеющую место в естественной работе сознания, и потому он намного шире персонажной интроспекции, так как в «потоке сознания» персонаж не только анализирует свое внутреннее состояние, но и фиксирует фактуальную информацию о происходящих (происходивших) событиях. Категория «точки зрения» также намного шире персонажной интроспекции, которая может быть определена как переход автора художественного произведения на точку зрения персонажа.

Интроспекция как обращение персонажа к своему внутреннему миру и своему внутреннему эмоциональному состоянию непосредственно связана с его внутренней речью, представленной в тексте англоязычной художественной прозы. Интроспекция, однако, является более узким понятием, чем несобственно-прямая речь. Презентация речи персонажей далеко не всегда отражает ощущения, переживания персонажей, их внутреннюю оценку, то есть далеко не всегда может отождествляться с интроспекцией. Основным критерием разграничения является то, на чем сосредоточено внимание персонажа: если имеет место простая мысленная фиксация событий, без их эмотивной оценки, и если отсутствует осознание персонажем своего интеллектуального эмоционального состояния, то подобные контексты не следует считать интроспекцией.

Изучение соотношения интроспекции персонажа со смежными категориями показывает, что это явление не совпадает (хотя и коррелирует) ни с одной из них. Таким образом, можно сделать общий вывод о том, что интроспекция персонажа англоязычного текста художественной прозы может выступать в качестве самостоятельного объекта лингвистического исследования.

Выделенные в ходе анализа интроспективные контексты, реализующиеся в англоязычной художественной прозе, классифицировались по их пространственно-временным параметрам. По параметру времени можно выделить воспоминания, предвидение/планирование будущего и интроспективные контексты, относящиеся к настоящему времени (моменту описания). В соответствии с пространственными характеристиками выделяются интроспективные контексты, в рамках которых персонаж находится в реальном (физическом) художественном пространстве, то есть в том пространстве (пространствах), где развивается сюжетная линия художественного произведения. Кроме того, можно выделить интроспективные контексты, где персонаж ощущает себя находящимся в нереальном пространстве (сны, мечты).

На втором этапе исследования анализировались маркеры интроспективных контекстов в англоязычной художественной прозе.

Выделяются следующие маркеры интроспекции персонажа англоязычного художественного произведения:

— Лексические и фразеологические языковые средства, обозначающие мыслительную деятельность: глаголы мыслительной деятельности (*think, realize*) и физического восприятия (*hear, see*), такие существительные, как *head, mind*, как обозначения пространства, где осуществляется мыслительная деятельность. Практически четверть маркероуказаний на мыслительную деятельность представлена глаголом *think*, далее следуют глаголы *wonder* и *realize*, каждый из которых встречается в 13 % контекстов, на глаголы *believe, hear, see* приходится по 8 %. Наименее частотными глаголами являются *know, expect, decide, imagine*. На остальные глаголы мыслительной деятельности приходится 15 %.

— Глаголы чувственного восприятия и указания на эмоции.

— Соматизмы и обозначения внутренних органов человека.

— Концептуальные метафоры «человек—контейнер», «эмоции—субстанция, заполняющая контейнер».

— Стилистические приемы, позволяющие в образной форме представить внутреннее состояние персонажа. Наиболее часто (около 30 % проанализированных нами контекстов) употребляются сравнения, далее по частотности употребления следуют эпитеты (20 %) и метафоры (20 %). Относительно редко встречаются такие стилисти-

ческие приемы, как олицетворение, повтор, гиперболы, зевгма, оксюморон.

Представленные в исследовательском материале стилистические приемы основываются на ограниченном наборе метафорических концептов.

**Первая группа метафорических концептов** способствует уточнению характеристик внутреннего эмоционального и ментального пространства персонажа. Внутреннее пространство персонажа репрезентируется как переполненное пространство, как замкнутое пространство, как нереальное пространство и как внешнее пространство.

**Вторая группа метафорических концептов** используется для характеристики происходящего во внутреннем пространстве персонажа.

Внутреннее состояние персонажа репрезентируется как изменение температурных показателей, когда отрицательные эмоции ассоциируются с холодом, а состояние душевного комфорта ассоциируется с образом тепла. Кроме того, внутреннее состояние персонажа англоязычного художественного произведения репрезентируется как природное явление, например, огонь, река, туман, темнота, тень.

Как показало проведенное исследование, выделенные маркеры интроспекции лишь частично совпадают с маркерами виртуальной реальности, которые были проанализированы А.В. Челиковой на материале немецкого языка.

На третьем этапе рассматривались функции интроспекции персонажа в тексте англоязычной художественной прозы.

Проведенный анализ показал, что интроспективные контексты выполняют в тексте англоязычной художественной прозы две основные функции — функцию характеристики персонажа художественного произведения и функцию фиксации персонажем впечатлений от окружающей действительности. Обобщенный характер каждой из этих двух функций позволяет выделить их более частные разновидности.

В рамках функции характеристики персонажа выделяется функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа, функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа и функция экспликации мотивации действий персонажа.

Функция репрезентации мыслительной деятельности персонажа обеспечивает описание процесса мыслительной деятельности персонажа, что позволяет читателю следить за ходом его мыслей, оценивать правильность его умозаключений, а также прогнозировать важность того или иного воспоминания, мысли, устремления для дальнейшего развития сюжета.



Функция репрезентации внутреннего эмоционального состояния персонажа направлена на воссоздание эмоций, которые испытывает персонаж. Эта функция тесно связана с функцией экспликации мотивации действий персонажа. Эмоциональная реакция персонажа на окружающих его людей и происходящие события, представленная читателю через интроспективные контексты, позволяет косвенным образом объяснить его дальнейшие поступки.

Функция фиксации персонажем впечатлений от окружающей действительности также представлена несколькими более частными случаями в зависимости от того, какие именно впечатления обдумывает персонаж. Интроспективные контексты воссоздают впечатление персонажа от окружающих его людей; впечатление персонажа от событий окружающей персонажа действительности (фикциональная реальность); впечатление персонажа от воспоминаний, снов и других событий виртуальной реальности.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что интроспекция персонажа в текстах англоязычной художественной прозы представляет собой явление, отличающееся от других текстовых категорий, явление, имеющее собственную систему маркеров и собственную функциональную нагрузку.

В нашем исследовании мы отмечаем возможность при помощи интроспекции воздействовать на восприятие читателем основной идеи произведения. Можно заметить, что сочувствие персонажу, возникающее благодаря персонажной интроспекции, может вступать в некоторое противоречие с тем, что хочет по своему собственному эксплицитному заявлению показать писатель.

В перспективе дальнейшего исследования можно более подробно исследовать соотношение интроспекции с близкими ей явлениями, такими как дискурс «потока сознания», внутренний монолог, «точка зрения», виртуальная реальность, проспекция и ретроспекция. Представляется интересным продолжить исследование роли интроспекции при декодировании основной идеи произведения.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Акишина, А.А. Структура целого текста [Текст] / А.А. Акишина — М. : Высшая школа проф. движения им. Н.М. Шверника, 1979. — Вып. 1. — 88 с.

Акишина, А.А. Структура целого текста [Текст] / А.А. Акишина — М. : Высшая школа проф. движения им. Н.М. Шверника, 1979. — Вып. 2. — 80 с.

Алганаева, Н.А. Сопутствующий текст и способы его связи с основным текстом (на материале сносок к научным и художественным произведениям) [Текст] / Н.А. Алганаева // Категории текста. — М. : Моск. пед. ин-т иностр. яз. им. М. Тореза, 1984. — С. 3 — 16.

Ананьев, Б.Г. Некоторые черты психологической структуры личности [Текст] / Б.Г. Ананьев // Психология индивидуальных различий. Тексты. — М., 1982. — С. 47—62.

Ананьева, Н.А. Информативность диалогического единства в тексте интервью [Текст] / Н.А. Ананьева // Информативность текста. — М. : Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М. Тореза, 1986. — С. 56—65.

Антипова, Д.Д. Категории ретроспекции и проспекции в научном тексте (на материале английской лингвистической литературы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Д.Д. Антипова. — М., 1988. — 247 с.

Апресян, Ю.Д. Метафора в семантическом представлении эмоций [Текст] / Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания. — 1993. — № 3. — С. 27—35.

Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования) [Текст] / И.В. Арнольд. — М. : Просвещение, 1990. — 300 с.

Арутюнова, Н.Д. Номинация и текст [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Языковая номинация. Виды наименований. — М., 1977. — С. 227—357.

Арутюнова, Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт [Текст] / Н.Д. Арутюнова. — М. : Наука, 1988. — 128 с.

Арутюнова, Н.Д. Метафора [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 296—297.

Арутюнова, Н.Д. Метафора и дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С. 5—32.

Арутюнова, Н.Д. Время: модели и метафоры [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Логический анализ языка. Язык и время. — М. : Индрик, 1997. — С. 51—62.

Баженова, И.С. Обозначение эмоций в художественном тексте (прагматический аспект) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.С. Баженова. — М., 2004. — 48 с.

Бархударов, Л.С. Грамматика английского языка [Текст] / Л.С. Бархударов, Д.А. Штелинг. — М. : Высшая школа, 1973. — 423 с.

Баталова, Т.М. Соотношения предикативных и релятивных отрезков текста (на материале английской поэзии и прозы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Т.М. Баталова. — М. : МГПИИЯ, 1977. — 179 с.

Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М.М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 500 с.

Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М.М. Бахтин. — М. : Искусство, 1979. — 421 с.

Беляевская, Е.Г. Семантическая структура слова в номинативном и коммуникативном аспектах (когнитивные основания формирования и функционирования семантической структуры слова) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Е.Г. Беляевская. — М., 1991. — 401 с.

Беляевская, Е.Г. Понятие «когнитивная модель» в современной лингвистике (научно-аналитический обзор) [Текст] / Е.Г. Беляевская // Реферативный журнал ИНИОН РАН. — Сер. 6. — Вып. 2. — М., 1996. — С. 10—28.

Беляевская, Е.Г. Интроспекция как категория текста [Текст] / Е.Г. Беляевская // Вестник МГЛУ. — Вып. 496. — М., 2004. — С. 23—32.

Белянин, В.П. Психолингвистическая типология художественных текстов по эмоционально-смысловой доминанте [Текст] : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В.П. Белянин. — М., 1992. — 40 с.

Березовская, О. Интроспекция как метод исследования ментальных процессов [Текст] / О. Березовская // АН СССР Сиб. отд-ие, ин-т истории, филологии и философии. — Новосибирск : Инфопринт, 1991. — 13 с.

Близнюк, М.И. Конструктивные признаки несобственно-прямой речи в современной англоязычной прозе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.И. Близнюк. — М., 1989. — 16 с.

Бобылева, Л.К. Очерки по языку английского романа XX века. Лингвостилистический анализ [Текст] / Л.К. Бобылева. — Владивосток, 1984. — 161 с.

Болгарева, Н.А. Функциональные особенности политического дискурса (на материале фр. яз) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Болгарева. — М., 1984. — 24 с.

Болдырева, С.И. Двухфокусный образный контекст в английской художественной прозе [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.И. Болдырева. — М., 1980. — 24 с.

Большая российская энциклопедия [Текст] / отв. ред. С.Л. Кравец. — М. : БРЭ, 2004. — 1008 с.

Большая Советская Энциклопедия. — Т. 10 [Текст] / гл. ред. А.М. Прохоров. — М. : Советская энциклопедия, 1972. — 591 с.

Брускова, Н.В. Категории ретроспекции и проспекции в художественном тексте (на материале немецкого языка) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.В. Брускова. — М., 1983. — 181 с.

Ваняшкин, С.Г. Речевая образность в английском газетном тексте (структурно-семантическая и функциональная характеристика) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / С.Г. Ваняшкин. — М., 1985. — 192 с.

Васильева, Л.В. Лингвостилистические особенности организации художественного пространства в тексте [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л.В. Васильева. — Одесса, 1990. — 16 с.

Виноградов, В.В. Избранные труды. Поэтика русской литературы [Текст] / В.В. Виноградов. — М. : Наука, 1976. — 511 с.

Виноградов, В.В. Проблемы русской стилистики [Текст] / В.В. Виноградов. — М. : Высшая школа, 1981. — 319 с.

Вит, Н.П. Языковые средства реализации точки зрения автора и персонажа в несобственно-авторском повествовании [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.П. Вит. — Одесса, 1984. — 162 с.

Витгенштейн, Л. Избранные работы [Текст] / Л. Витгенштейн. — М. : Территория будущего, 2005. — 436 с.

Вольф, Е.М. Функциональная семантика оценки [Текст] / Е.М. Вольф. — М. : Наука, 1985. — 229 с.

Гак, В.Г. О семантической организации текста [Текст] / В.Г. Гак // Лингвистика текста : материалы научной конференции. — Ч. 1. — М., 1974. — С. 61—67.

Гак, В.Г. Метафора: универсальное и специфическое [Текст] / В.Г. Гак // Метафора в языке и тексте. — М. : Наука, 1988. — С. 75—91.

Гак, В.Г. Пространство времени [Текст] / В.Г. Гак // Логический анализ языка. Язык и время. — М. : Индрик, 1997. — С. 122—131.

Гальперин, И.Р. Информативность единиц языка [Текст] / И.Р. Гальперин. — М. : Высшая школа, 1974. — 174 с.

Гальперин, И.Р. Грамматические категории текста [Текст] / И.Р. Гальперин // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1977. — № 6. — Т. 36. — С. 522—539.

Гальперин, И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте [Текст] / И.Р. Гальперин // Филологические науки. — 1980. — № 5. — С. 522—532.

Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. — М. : Наука, 1981. — 187 с.

Гальперин, И.Р. Сменность контекстно-вариативных форм членения [Текст] / И.Р. Гальперин // Русский язык. Текст как целое и компоненты текста. Виноградовские чтения XI. — М., 1982. — С. 18—28.

Гей, Н.К. Художественный образ как категория поэтики [Текст] / Н.К. Гей // Контекст—1982 : литературно-теоретические исследования. — М. : Наука, 1983. — С. 68—98.

Гиппенрейтер, Ю.Б. Метод интроспекции и проблема самонаблюдения [Текст] / Ю.Б. Гиппенрейтер // Введение в общую психологию. — М. : Изд-во МГУ, 1988. — С. 34—47.

Голосовкер, Я.Э. Логика мифа [Текст] / Я.Э. Голосовкер. — М. : Наука, 1987. — 217 с.

Гончарова, Е.А. Лингвостилистические средства создания образа персонажа в художественном тексте [Текст] / Е.А. Гончарова // Лингвостилистические исследования художественного текста ; под ред. Н.П. Шишкина. — Л., 1983. — С. 85—98.

Гончарова, Е.А. Категории автор-персонаж и их лингвостилистическое выражение в структуре художественного текста (на материале немецкоязычной прозы) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Е.А. Гончарова. — Л., 1989. — 514 с.

Городникова, Н.Д. Когнитивное моделирование при интерпретации художественного текста [Текст] : сб. науч. трудов / Н.Д. Городникова. — Тверь, 1991. — С. 5—21.

Грецова, И.Г. Лингвостилистический аспект обозначения лица в тексте (на материале английской художественной и публицистической прозы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / И.Г. Грецова. — М. : МГЛУ, 1992. — 167 с.

Григорьян, А.Р. Художественный стиль и структура художественного образа [Текст] / А.Р. Григорьян. — Ереван, 1974. — 306 с.

Гришина, О.Н. Роль контекстно-вариативного членения текста в раскрытии глубины художественного образа [Текст] : сб. науч. трудов МГПИИЯ им. М. Тореца / О.Н. Гришина. — М., 1981. — Вып. 174. — С. 82—92.

Гришина, О.Н. Соотношение повествования, описания и рассуждения в художественном тексте (на материале английской и американской прозы XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / О.Н. Гришина. — М. : МГПИИЯ, 1982. — 177 с.

Гришина, О.Н. Когнитивно-стилистические аспекты исследования текста [Текст] / О.Н. Гришина // Вестник МГЛУ. — Вып. 496. Стилистические аспекты языковой коммуникации. — М. : Типография Сарма, 2004. — С. 78—86.

Декарт, Р. Сочинения [Текст] : в 2 т. / сост., ред., вступ. ст. В.В. Соколова ; пер. с лат. и фр. С.Ф. Васильева [и др.]. — М. : Мысль, 1989.

Демьянков, В.З. Когнитивная лингвистика как разновидность интерпретирующего подхода [Текст] / В.З. Демьянков // Вопросы языкознания. — 1994. — № 4. — С. 17—33.

Донскова, О.А. Средства выражения категории модальности в драматическом тексте (на материале англо-американской драмы XX века) [Текст] // дис. ... канд. филол. наук / О.А. Донскова. — М. : МГПИИЯ, 1982. — 187 с.

Зарубина, Н.Д. Текст: лингвистический и методический аспекты [Текст] / Н.Д. Зарубина. — М. : Русский язык, 1981. — 111 с.

Звегинцев, В.А. Предложение и его отношение к языку и речи [Текст] / В.А. Звегинцев. — М. : Изд-во МГУ, 1976. — 305 с.

Змиевская, Н.А. Сопряженность текстовых категорий как принцип их функционирования [Текст] / Н.А. Змиевская // Категории текста. — Моск. гос. пед. ин-т иностр. яз. им. М. Тореца, 1984. — Вып. 228. — С. 127—137.

Имплицитность в языке и речи [Текст] / отв. ред. Е.Г. Борисова, Ю.С. Мартемьянов. — М. : Языки русской культуры, 1999. — 200 с.

Ионицэ, М.П. Глоссарий контекстуальных связей (на материале французского языка) [Текст] / М.П. Ионицэ. — Кишинев : Штиинца, 1981. — 94 с.

Ирисханова, К.М. Стилистический прием как культурная модель [Текст] / К.М. Ирисханова // Вестник МГЛУ. — Вып. 496. Стилистические аспекты языковой коммуникации. — М. : Сарма, 2004. — С. 16—23.

Кандрашина, Е.Ю. Представление знаний о времени и пространстве в интеллектуальных системах [Текст] / Е.Ю. Кандрашина [и др.] ; под ред. Д.А. Поспелова. — М. : Наука, 1989. — 215 с.

Князев, Ю.П. Настоящее время: семантика и прагматика [Текст] / Ю.П. Князев // Логический анализ языка. Язык и время. — М. : Индрик, 1997. — С. 131—139.

Колшанский, Г.В. Текст как единица коммуникации [Текст] / Г.В. Колшанский // Проблемы общего и германского языкознания. — М. : Изд-во МГУ, 1978. — С. 26—37.

Корман, Б.О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов [Текст] / Б.О. Корман. — М., 1989. — 465 с.

Корсунцев, И.Г. Философия виртуальной реальности [Текст] / И.Г. Корсунцев // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н.А. Носова. — М. : ИПК госслужбы, 1997. — С. 37—56.

Кох, В.А. Предварительный набросок дискурсивного анализа семантического типа [Текст] / В.А. Кох // Новое в зарубежной лингвистике. — Вып. 8. Лингвистика текста. — М. : Прогресс, 1978. — С. 149—171.

Кручинина, Л.И. Основные средства когезии английского научного текста : дис. ... канд. филол. наук / Л.И. Кручинина. — М. : МГПИИЯ, 1982. — 197 с.

Кубрякова, Е.С. Вступительное слово [Текст] / Е.С. Кубрякова // Категоризация мира: пространство и время : материалы научной конференции / под ред. У.С. Кубряковой, О.В. Александровой. — М. : Диалог МГУ, 1997. — 305 с.

Кубрякова, Е.С. Виды пространств текста и дискурса [Текст] / Е.С. Кубрякова, О.В. Александрова // Категоризация мира: пространство и время : материалы научной конференции / под ред. У.С. Кубряковой, О.В. Александровой. — М. : Диалог МГУ, 1997. — 305 с.

Кузнецов, М.М. Виртуальная реальность: взгляд с точки зрения философа [Текст] / М.М. Кузнецов // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н.А. Носова. — М. : ИПК госслужбы, 1997. — С. 86—100.

Курьянова, И.С. — Категория когезии в сопряженности с категорией информативности в художественном тексте : дис. ... канд. филол. наук / И.С. Курьянова. — М. : МГЛУ, 1991. — 269 с.

Левидов, А.М. Автор — образ — читатель [Текст] / А.М. Левидов. — Л., 1977. — 368 с.

Левковская, Н.А. Интегрирующие свойства проспекции в тексте автобиографии [Текст] : сб. науч. тр. / Н.А. Левковская. — М. : Моск. гос. пед. ин-т. иностр. яз. им. М. Тореза, 1983. — Вып. 215. — С. 134—146.

Левковская, Н.А. Организующая роль ретроспекции в системе категорий текста мемуарной литературы [Текст] / Н.А. Левковская // Прагматика языка. — М. : Моск. гос. пед. ин-т. иностр. яз. им. М. Тореза, 1985. — С. 81—90.

Липис, Г.В. Пространственная локализация высказывания в системе внутритекстовых связей (на материале пространственных атрибутов) [Текст] / Г.В. Липис // Лексико-семантические и прагматические особенности текста: методика обучения иностранным языкам. — СПб. : Изд-во СПбГУ, 1993. — С. 50—65.

Литературный энциклопедический словарь [Текст] — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.

Логический анализ языка. Язык и время [Текст] — М. : Индрик, 1997. — 352 с.

Локк, Дж. Опыт о человеческом разуме [Текст] / Дж. Локк ; под ред. И.С. Нарского. — М. : Соцэкгиз, 1960. — 734 с.

Лопатин, Л.Н. Метод самонаблюдения в психологии [Текст] / Л.Н. Лопатин // Вопросы философии и психологии. — Кн. 62. — М., 1902. — С. 1035—1051.

- Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман. — М. : Искусство, 1970. — 383 с.
- Мазанова, Е.К. Пространство как элемент структуры художественного текста [Текст] / Е.К. Мазанова // Стилистические аспекты дискурса. — Вып. 451. — М. : МГЛУ, 2000. — С. 110—120.
- Маслова, В.А. Лингвистический анализ экспрессивности художественного текста [Текст] / В.А. Маслова. — Минск : Вышэйшая школа, 1997. — 156 с.
- Матвеева, Н.И. Нарративная структура англоязычного художественного дискурса (на материале романов «потока сознания» начала XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.И. Матвеева. — М., 2003. — 192 с.
- Мегентесов, С.А. Основные категории грамматики текста (по материалам лингвистической литературы) [Текст] : сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца / С.А. Мегентесов. — Вып. 170.— М., 1981. — С. 59—67.
- Мейерович, А.В. Категория завершенности текста в функционально-стилистическом аспекте (на материале английской художественной и научной литературы XX в.) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.В. Мейерович. — М., 1987. — 217 с.
- Миллер, Дж. Образы и модели, уподобления и метафоры [Текст] / Дж. Миллер // Теория метафоры. — М. : Прогресс, 1990. — С. 236—283.
- Морозова, Е.В. Грамматическая категория пространственно-временного континуума в художественном тексте [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Морозова. — М., 1984. — 184 с.
- Мотрук, В.П. Категориальные признаки научного текста [Текст] / В.П. Мотрук // Вопросы Романо-германской филологии : сб. науч. тр. МГПИИЯ им. М. Тореца. — Вып. 148. — М., 1978. — С. 106—126.
- Наер, В.Л. Фрейм как инструмент декодирования семантической и стилистической информации [Текст] : сб. науч. тр. МГЛУ / В.Л. Наер. — Вып. 409. — М., 1993. — С. 3—9.
- Наер, В.Л. Концептуальная и стилистическая метафора: общее и различное [Текст] / В.Л. Наер // Вестник МГЛУ. — Вып. 474. — М., 2003. — С. 3—12.
- Николаева, Т.М. О функциональных категориях линейной грамматики [Текст] / Т.М. Николаева // Синтаксис текста. — М., 1979. — С. 37—48.
- Николаева, Т.М. Категориально-грамматическая цельность высказывания и его прагматический аспект [Текст] / Т.М. Николаева // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. — 1981. — Т. 40. — № 1. — С. 27—37.



Новикова, М.Л. Структура и семантика метафоры как конструктивного компонента художественного текста [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.Л. Новикова. — М., 1983. — 17 с.

Новый энциклопедический словарь [Текст]. — М. : Наука, 2000. — 1456 с.

Ноздрина, Л.А. Взаимодействие грамматических категорий в художественном тексте [Текст] / Л.А. Ноздрина // Грамматика и речевая коммуникация. — Вып. 404. — М., 1992. — С. 78—87.

Ноздрина, Л.А. Взаимодействие грамматических категорий в художественном тексте (на материале немецкого языка) [Текст] : дис. ... д-ра филол. наук / Л.А. Ноздрина. — М., 1997. — 477 с.

Носов, Н.А. Виртуальная психология [Текст] / Н.А. Носов. — М. : Аграф, 2000. — 430 с.

Носов, Н.А. Виртуальная реальность. Virtual reality: Философские и психологические проблемы [Текст] / Н.А. Носов // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н.А. Носова. — М. : ИПК госслужбы, 1997. — 183 с.

Нуриллин, Р.А. Виртуальность как основание бытия [Текст] / Р.А. Нуриллин. — Казань : Изд-во КГУ, 2004. — 335 с.

Обаревич, Е.В. Когнитивный аспект английских предложений-высказываний, передающих ситуации эмоционального состояния [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Обаревич. — Тамбов, 2004. — 22 с.

Ольшанская, Н.Л. Стилистические особенности современного английского психологического романа [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.Л. Ольшанская. — Одесса, 1979. — 205 с.

Папина, А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории [Текст] / А.Ф. Папина. — М. : УРСС, 2002. — 368 с.

Петрова, Е.Г. Языковая природа стилистического приема «развернутая метафора» и его роль в создании целостности художественного текста [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Е.Г. Петрова. — М., 1982. — 25 с.

Петрожицкая, О.Н. Характер взаимодействия категорий текста в художественном произведении (на материале англо-американского рассказа) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / О.Н. Петрожицкая. — М. : МГЛУ, 1991. — 239 с.

Пикуля, Т.Н. Философско-методологический анализ феномена виртуальной реальности [Текст] : автореф. дис. ... канд. филос. наук / Т.Н. Пикуля. — Волгоград, 2004. — 22 с.

Прянишникова, А.Д. Партитурность текста и ее роль в художественном произведении (на материале английской прозы XX

века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.Д. Прянишникова. — М., 1983. — 168 с.

Психологический словарь [Текст] / под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Педагогика-Пресс, 1996. — 440 с.

Псурцев, Д.В. Смыслоформирующий аспект образно-ассоциативных компонентов художественного текста (на материале англоязычной художественной литературы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Д.В. Псурцев. — М., 2001. — 187 с.

Розин, В.М. Виртуальная реальность как форма современного дискурса [Текст] / В.М. Розин // Виртуальная реальность: философские и психологические проблемы / под ред. Н.А. Носова. — М. : ИПК госслужбы, 1997. — С. 56—65.

Руднев, В. Прочь от реальности. Исследования по философии текста [Текст] / В. Руднев. — М. : Аграф, 2000. — 428 с.

Рябцева, Н.К. Аксиологические модели времени [Текст] / Н.К. Рябцева // Логический анализ языка. Язык и время. — М. : Индрик, 1997. — С. 78—96.

Рянская, Я.М. Проспекция как часть аспектуальности [Текст] / Я.М. Рянская // Филологические науки. — 2002. — № 4. — С. 86—92.

Салькова, М.А. Темпоральная репрезентация английского дискурса (на материале структур с придаточным временем) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / М.А. Салькова. — М., 1999. — 24 с.

Сандерс, К. Создание VRML-миров [Текст] К. Сандерс ; пер. с англ. Эд Титтел [и др.]. — М. ; Киев : ООО «Спаррк»: Изд. группа ВНУ, 1997. — 317 с.

Сахарова, Н.С. Развитие средств выражения перспективности в английском языке (новоанглийский период) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.С. Сахарова. — М., 1988. — 216 с.

Селезнева, С.Ю. Языковые средства и когнитивные модели описания внешности персонажей в англоязычной художественной прозе (на материале произведений английских и американских писателей XIX и XX вв.) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / С.Ю. Селезнева. — М., 2001. — 299 с.

Семенова, Н.Г. Пресуппозиция как способ связи между высказываниями (на материале английской художественной литературы) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Семенова. — М., 1985. — 164 с.

Сердобинцев, Н.Я. Текст и стиль [Текст] / Н.Я. Сердобинцев // НДВШ, филол. науки. — 1977. — № 6. — С. 42—51.

Сивохина, Н.Г. Морфолого-семантические средства выражения категорий времени и пространства и их стилистическая значимость в тексте (на материале английской и американской художе-

- ственной литературы XIX в.) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н.Г. Сивохина. — М., 1982.
- Словарь культуры XX века [Текст] / под ред. В.П. Руднева. — М. : Аграф, 1999. — 381 с.
- Слюсарева, Н.А. Проблемы функциональной морфологии современного английского языка [Текст] / Н.А. Слюсарева. — М. : Наука, 1986. — 214 с.
- Современный словарь-справочник по литературе [Текст]. — М., 1999. — 560 с.
- Сомова, Е.В. Лингвопоэтические средства выражения авторского отношения к персонажу (на материале английской художественной прозы) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е.В. Сомова. — М., 1989. — 24 с.
- Сошальский, А.А. Взаимодействие экстра- и интралингвистических факторов в процессе реализации категории информации текста [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.А. Сошальский. — М. : МГЛУ, 1992. — 139 с.
- Степаненко, П.А. Виртуальная реальность в структуре отношений человека и мира [Текст] : дис. ... канд. филос. наук / П.А. Степаненко. — Омск, 2006. — 147 с.
- Стерледева, Т.Д. Мир человека в виртуальной реальности [Текст] / Т.Д. Стерледева. — Пермь : Изд-во Перм. гос. ун-та, 2003. — 343 с.
- Тамарченко, Н.Д. Точка зрения [Текст] / Н.Д. Тамарченко // Введение в литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины. — М., 1999. — С. 425—432.
- Таратута, Е.Е. Социальный смысл виртуальной реальности [Текст] : дис. ... канд. филос. наук / Е.Е. Таратута. — СПб., 2003. — 182 с.
- Телия, В.Н. Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция [Текст] / В.Н. Телия // Метафора в языке и тексте. — М. : Наука, 1988. — С. 26—52.
- Телия, В.Н. Механизмы экспрессивной окраски языковых единиц [Текст] / В.Н. Телия // Человеческий фактор в языке. Языковые механизмы экспрессивности. — М., 1991. — С. 36—67.
- Теория метафоры [Текст] / сост. Н.Д. Арутюнова. — М. : Прогресс, 1990. — 512 с.
- Теплов, Б.М. Об объективном методе в психологии [Текст] / Б.М. Теплов. — М., 1952. — 215 с.
- Тер-Авакян, И.Р. Функциональная автосемантика единиц текста [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И.Р. Тер-Авакян. — М., 1984. — 25 с.

Тикунова, С.Г. Взаимодействие структурных и содержательных характеристик художественного текста и его заглавия (на материале английского языка) [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С.Г. Тикунова. — М., 2004. — 24 с.

Титов, В. Игра в жизнь: Размышления о виртуальной реальности [Текст] / В. Титов. — М. : Изд-во Моск. подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1998. — 15 с.

Топоров, В.Н. Пространство и текст [Текст] / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура / отв. ред. Т.В. Цивьян. — М. : Наука, 1983. — С. 227—284.

Тураева, З.Я. Текст как высшая коммуникативная единица и его категории [Текст] / З.Я. Тураева // Коммуникативные единицы языка : тезисы докладов. — М., 1984. — С. 122—125.

Тураева, З.Я. Лингвистика текста [Текст] / З.Я. Тураева. — М. : Просвещение, 1986. — 127 с.

Турмачева, Н.А. О типах формальных и логических связей в сверхфразовом единстве [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Турмачева. — М. : МГПИИЯ, 1973.

Унайбаева, Р.А. Категория подтекста и способы его выявления (на материале англо-американской художественной прозы XX века) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Р.А. Унайбаев. — М., 1980. — 201 с.

Успенский, Б.А. «Точка зрения» как проблема композиции [Текст] / Б.А. Успенский // Поэтика композиции. — М., 1970. — С. 9—18.

Успенский, Б.А. Семиотика искусства [Текст] / Б.А. Успенский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.

Федорова, Л.Н. Категория ретроспекции в художественном тексте (на материале английского языка) [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Л.Н. Федорова. — М., 1982. — 159 с.

Философский словарь [Текст] / под ред. И.Т. Фролова. — 6-е изд., перераб. и доп. — М. : Политиздат, 1991. — 560 с.

Философский энциклопедический словарь [Текст] / редкол.: С.С. Аверинцев [и др.]. — 2-е изд. — М. : Сов. энциклопедия, 1989. — 815 с.

Фосслер, К. Грамматические и психологические формы в языке [Текст] / К. Фосслер // Проблемы литературной формы. — Л., 1928.

Фрумкина, Р.М. Концепт, категория, прототип [Текст] / Р.М. Фрумкина // Лингвистическая и экстралингвистическая семантика : сб. науч.-аналитических обзоров). — М. : РАН ИНИОН, 1992. — С. 28—43.

Челикова, А.В. Стилистические средства создания виртуальной реальности в немецкоязычной художественной прозе [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / А.В. Челикова. — М., 2001. — 209 с.

Чернявская, Е.С. Реализация ценностного потенциала авторской парадигмы в немецкоязычном нарративном дискурсе [Текст] : дис. ... канд. филол. наук / Е. С. Чернявская. — М., 2005. — 198 с.

Чес, Н.А. Функционирование метафорических концептуальных систем в текстах современной англоязычной прозы (на материале художественной литературы) : дис. ... канд. филол. наук / Н.А. Чес. — М., 2000. — 195 с.

Чистяков, А.В. Социализация личности в виртуальном пространстве : монография / А.В. Чистяков. — Ростов-н/Д : Изд-во Ростов. ун-та, 2006. — 182 с.

Шиленкова, Н.А. Метод интроспекции в познании внутреннего мира психолога : дис. ... канд. психол. наук / Н.А. Шиленкова. — Пермь, 2003. — 234 с.

Black, M. Models and metaphors [Text] / M. Black. — Itaca, N.Y., 1962. — 267 p.

Cohn, D. Transparent Minds. Narrative Models of Presenting Consciousness in Fiction [Text] / D. Cohn. — Princeton, NJ : Princeton UP, 1978. — 175 p.

Dictionary of Modern Critical Terms [Text] / Edited by R. Fowler. — London — Henley — Boston, 1996. — 456 p.

Dijk, T.A. van. Strategies of discourse comprehension [Text] / T.A. van Dijk, W. Kintsch — N.Y. : Academy Press, 1983. — P. 1—19.

Fauconnier, G. The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities [Text] / G. Fauconnier, M. Turner. — N.Y. : Basic Books, 2002. — 440 p.

Fludernik, M. Beyond Structuralism in Narratology: Recent Developments and New Horizons in Narrative theory [Text] / M. Fludernik — L. ; N.Y. : Longman, 2000. — 115 p.

Friedman, M. Stream of consciousness. A study in literary method [Text] / M. Friedman. — New Haven — L., 1955. — 225 p.

Herman, D. Towards a pragmatics of represented discourse [Text] / D. Herman. — L. ; N.Y. : Longman, 1993. — 125 p.

Herman, D. Introduction: Narratologies [Text] / D. Herman // New Perspectives on Narrative Analysis / Edited by David Herman. — Ohio State University Press, 1999. — P. 1—30.

Herman, D. Story Logic [Text] / D. Herman // Problems and Possibilities of Narrative. — Lincoln : University of Nebraska Press, 2002. — P. 115—169.

Hurlburt, R.T. Exploring inner experience: the descriptive experience sampling method [Text] / Russel T. Hurlburt, Christopher L. Heavey. — Amsterdam; Philadelphia : Benjamins. cop. — 2006. — 276 p.

Hutchinson, T. *Speech Presentation in Fiction with Reference to the Tiger Moth* by H.E. Bates [Text] / T. Hutchinson // *Reading, Analyzing and Teaching Literature* / Ed. by Mick Short. — Longman : L. and N.Y. — 1989. — P. 120—145.

Jahn, M. «Awake! Open your eyes!» The cognitive Logic of External and Internal Stories [Text] / M. Jahn // *Narrative Theory and Cognitive Sciences* / Edited by David Herman. — CSLI Stanford, California, 2003. — P. 195—214.

Lacoff, G. *Modern theory of metaphor* [Text] / G. Lacoff // *Metaphor and thought* / Ed. by A. Ortony. — Cambr. Univ. press, 1993. — P. 202—251.

Leech, G.V. *Style in Fiction* [Text] / G.V. Leech, M. Short. — L. : Longman, 1981. — 317 p.

Leech, J. *Meaning and the English Verb* [Text] / J. Leech. — L. : Longman, 1971. — 131 p.

Lerch, E. *Die Bedeutung der Modi in Franzosischen* [Text] / E. Lerch. — Leipzig, 1919.

MacCormac, E.R. *A Cognitive theory of metaphor* [Text] / E.R. McCormac. — Cambridge; L., 1985. — 368 p.

Margolin, U. *Cognitive Science, the Thinking Mind, and Literary Narrative* [Text] / U. Margolin // *Narrative Theory and Cognitive Sciences* / Edited by David Herman. — CSLI Stanford, California, 2003. — P. 271—295.

McHale, B. *Free indirect discourse: a survey of recent accounts. Poetics and theory of literature* [Text] / B. McHale. — L. : Longman, 1978. — 225 p.

*Narrative Theory and Cognitive Sciences* / Edited by David Herman. — CSLI Stanford, California, 2003. — 363 p.

Palmer, A. *The Mind Beyond the Skin* [Text] / A. Palmer // *Narrative Theory and Cognitive Sciences* / Edited by David Herman. — CSLI Stanford, California, 2003. — P. 322—349.

Palmer, A. *Fictional Minds* [Text] / A. Palmer. — Lincoln : University of Nebraska Press, 2004. — 235 p.

Pavel, T.G. *Fictional Worlds* [Text] / T.G. Pavel. — Cambridge. MA: Harvard University Press, 1986. — 215 p.

*Reading, Analyzing and Teaching Literature* / Ed. by Mick Short. — Longman : L. and N.Y. — 1989. — 315 p.

Ryan, M.-L. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory* [Text] / M.-L. Ryan. — Bloomington : Indiana University Press, 1991. — 235 p.

Ryan, M.-L. *Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space* [Text] / M.-L. Ryan // *Narrative Theory and Cognitive Sciences* / Edited by David Herman. — CSLI Stanford, California, 2003. — P. 214—243.

- Short, M. Speech presentation, the novel and the press. The taming of the text [Text] / M. Short. — N.Y. : Routledge, 1988. — 253 p.
- Short, M. Exploring the Language of Poems, Plays and Prose [Text] / M. Short. — L. ; N.Y. : Longman, 1996. — 399 p.
- Spitzer, L. Stilstudien [Text] / L. Spitzer. — München, 1928.
- Stanzel, F.K. Theorie des Erzählens [Text] / F.K. Stanzel. — Stuttgart, 1978. — 315 p.
- Trnka, B. On the Syntax of the English Verb from Caxton to Dryden [Text] / B. Trnka // Travaux du Cercle Linguistique de Prague. — Prague, 1930. — № 3. — 95 p.
- Turner, G.W. Stylistics [Text] / G.W. Turner. — Penguin Books, 1977. — 256 p.
- Turner, M. The Literary Mind [Text] / M. Turner. — Oxford : Oxford University Press, 1996. — 275 p.
- Turner, M. Double-scope stories [Text] / M. Turner // Narrative Theory and Cognitive Sciences / Edited by David Herman. — CSLI Stanford, California, 2003. — P. 117—143.
- Weinrich, H. Wege der Sprachkultur [Text] / H. Weinrich. — Stuttgart : Deutsche Verlags-Anstalt, 1985. — 380 p.
- Werth, P. Text Worlds [Text] / P. Werth. — L. and N.Y. : Longman, 1999. — 225 p.

*Для заметок*



*Для заметок*

Научное издание

Федотова Оксана Сергеевна

ИНТРОСПЕКЦИЯ ПЕРСОНАЖА  
АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ —  
НОВАЯ КАТЕГОРИЯ ТЕКСТА

Монография

Редактор *В.Л. Рубайлова*

Технические редакторы:

*С.П. Новикова*

*А.Д. Польшкова*

Подписано в печать 29.12.09. Поз. № 094. Бумага офсетная. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Гарнитура Times New Roman. Печать трафаретная.

Усл. печ. л. 8,14. Уч.-изд. л. 8,9. Тираж 500 экз. Заказ №

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования

«Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина»

390000, г. Рязань, ул. Свободы, 46

Редакционно-издательский центр РГУ имени С.А. Есенина

390023, г. Рязань, ул. Урицкого, 22