

Федотова Оксана Сергеевна

**ИНТРОСПЕКЦИЯ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ВНУТРЕННЕГО МИРА ПЕРСОНАЖА
АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ**

В данной статье исследуется роль интроспекции при анализе внутреннего мира персонажа англоязычной художественной прозы. Мы полагаем, что если читателю доступны мысли и чувства персонажа, он может лучше понять мотивацию действий персонажа. Поэтому мы считаем важным уделить внимание лексико-стилистическим средствам, которые указывают на то, что мы имеем дело с интроспекцией. Благодаря тщательному анализу внутреннего мира персонажа у читателя появляется возможность ощутить всю полноту переживаний персонажа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2008/1-1/54.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2008. № 1 (1): в 2-х ч. Ч. I. С. 164-169. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2008/1-1/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_phil@gramota.net

формам сослагательного наклонения свойственно выражать значения, близкие к тем, какие имеют соответствующие русские формы, т.е. чаще всего значение возможности или желательности действия: *Купила бих дыню.* (=Я купила бы дыню). Но эти формы в сербском используются также для выражения действий, неоднократно повторявшихся в прошлом: *А често, испрва тихо, за себе, доцније јаче и гласно, почео би да пева* (Б. Станкович). (=Часто, сначала тихо, про себя, затем сильнее, громко, он начинал петь).

В сербском языке при обозначении повторных прошедших действий очень важно, констатируются ли в высказывании события, которые происходили в прошлом, но могут также повторяться в любое время (в момент речи, в будущем) или же речь идет об эмоциональных воспоминаниях, о событиях, которые происходили где-то в прошлом, но там и остались, безвозвратно прекратились и к настоящему моменту (моменту речи) отношения не имеют. В первом случае в обоих языках употребляется глагол в прошедшем времени несовершенного вида. Во втором же случае для сербского характерно употребление сослагательного наклонения совершенного или несовершенного вида. В русском языке «такой транспозиции сослагательного наклонения не бывает» [8], поскольку в сербском, в отличие от русского, такое обозначение прошедших событий эмоционально окрашено. Как было подмечено в цитируемой работе: «такое переносное значение не свойственно русскому сослагательному наклонению» [8].

Наконец, сербской конструкции с сослагательным наклонением в русском могут соответствовать самые разные формы выражения: глаголы несовершенного вида прошедшего времени, о чем подробно говорилось выше, глагольная форма «бывало» в сочетании с глаголом в прошедшем или настоящем времени или с глаголом совершенного вида простого будущего времени, глаголы совершенного вида простого будущего времени (где простое будущее время функционирует в плане прошедшего времени), конструкция с глагольной формой «стоило» и инфинитивом глагола совершенного вида (таким способом можно подчеркнуть быстрое и неизбежное наступление какого-либо следствия или результата), синтаксические средства (сложноподчиненные временные, условные и уступительные предложения с союзами *когда, как, лишь, только, если, что бы ни, где бы ни* и др., а также предложениями с повторяющимися парными союзами *то..., то..., или..., или...*) и лексические средства с помощью *иногда, часто, обычно, всегда, время от времени* [8]. Само собой разумеется, студентам непросто освоить все вышперечисленные средства выражения одного значения и тем более научиться правильно подбирать определенную форму или конструкцию.

Интересно, что в современном польском языке глаголы совершенного вида могут употребляться в форме прошедшего времени также и для передачи значения регулярно повторяющегося действия [3: 47]. В таких конструкциях часто используются лексические показатели регулярности действия и повторения: *codziennie spotkał ją w ogrodzie miejskim* (ежедневно/каждый день он встречал (дословно «встретил») ее в городском саду).

Итак, мы можем сделать вывод о том, что наиболее трудными для западных и южных славян в рамках глагольной системы русского языка оказываются причастие и категория глагольного вида. Таким образом, наша работа приобретает и практическую значимость: статья, надеемся, может принести пользу при разработке методик обучения западных и южных славян русскому языку.

Список использованной литературы

1. Балалыкина Э. А. Современный русский язык. Морфология / Э. А. Балалыкина. - Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2006. - Часть II: Глагол. Служебные части речи. Междометия. Модальные слова.
2. Григорьева Р. И. Краткий сербскохорватско-русский словарь (к словарю приложены составленные А. Беличем «Краткие сведения по грамматике сербскохорватского языка») / Р. И. Григорьева. - М., 1960.
3. Гудков В. П. Сербскохорватский язык: грамматический очерк, литературные тексты с комментариями и словарём / В. П. Гудков. - М.: Изд-во Московского университета, 1969.
4. Кротовская Я. А., Кашкурович Л. Г. Учебник польского языка / Я. А. Кротовская, Л. Г. Кашкурович. - М.: ВШ, 1987.
5. Попова Т. П. Сербско-хорватский язык / Т. П. Попова. - М.: ВШ, 1986.
6. Славянские языки (очерки грамматики западнославянских и южнославянских языков) / Под ред. Широковой А. Г., Гудкова В. П. - М.: Изд. Моск. ун-та, 1977.
7. *Słownik Plus polsko-rosyjski, rosyjsko-polski + gramatyka* / Redakcja N. Celer, A. Witek. - Warszawa: Langenscheidt Polska Sp. z o. o., 2004.
8. <http://ruslang.edu.ru/biblos/medod/61/>.

ИНТРОСПЕКЦИЯ КАК КЛЮЧ К ПОНИМАНИЮ ВНУТРЕННЕГО МИРА ПЕРСОНАЖА АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ

Федотова О. С.

Рязанский государственный университет им. С. А. Есенина

Статья рекомендована к публикации к.ф.н., доц. Чепель Н. П. и к.ф.н., доц. Татановой Л. И.

В данной статье исследуется роль интроспекции при анализе внутреннего мира персонажа англоязычной художественной прозы. Мы полагаем, что если читателю доступны мысли и чувства персонажа, он может лучше понять мотивацию действий персонажа. Поэтому мы считаем важным уделить внимание лексико-стилистическим сред-

вам, которые указывают на то, что мы имеем дело с интроспекцией. Благодаря тщательному анализу внутреннего мира персонажа у читателя появляется возможность ощутить всю полноту переживаний персонажа.

В художественной прозе XX-XXI веков много внимания уделяется анализу внутреннего состояния человека. Поэтому мы считаем актуальным обратиться к такому явлению как интроспекция персонажа. Под интроспекцией мы понимаем внутреннее ментальное, эмоциональное и физическое состояние персонажа, оцениваемое им самим, причём эти мысли и оценки не предназначены для других персонажей. Персонаж погружается в воспоминания, раздумывает над будущим, строит планы, пытается найти объяснение различным событиям, имевшим место в его жизни.

Интроспекция - это так называемый внутренний диалог человека с самим собой, наблюдение за своими чувствами и эмоциями, попытка проанализировать те процессы, которые имеют место в его душе. При помощи интроспекции 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. Рассмотрим подобное явление на примере нескольких контекстов:

(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 [Bradbury, Ray. Fahrenheit 451: 9].

(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 [Galsworthy, John. The Man of Property: 299].

Приведённые выше контексты показывают, что персонаж как бы отвлекается от окружающей его реальности и погружается в свой внутренний мир. В первом контексте герой неожиданно осознаёт, что он вдруг оказался незащищённым от мира притворства и равнодушия и что ему уже не удастся вновь стать его частью. Он ощущает себя глубоко несчастным, с трудом признаваясь в этом самому себе. Во втором контексте мы имеем дело с персонажем, переживающим семейную драму и пытающегося найти наиболее удачный выход из создавшегося положения, «решить проблему» для себя и определить свои чувства и ощущения.

О том, что мы имеем дело с интроспекцией персонажа, в тексте англоязычной художественной прозы сигнализирует целый ряд маркеров. Наши выводы основываются на тщательном анализе произведений английских и американских авторов XX-XXI веков общим объёмом 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; Jan Fleming).

Одним из основных показателей интроспекции являются, на наш взгляд, глаголы мыслительной деятельности, такие как believe, think, wonder, realize, remember, suppose, imagine. Использование этих глаголов в контексте указывает на то, что персонаж погружается в размышления, пытается что-либо вспомнить, осознать и проанализировать те или иные события, продумать свои действия и т.п. Например:

(3) 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 [Sheldon, Sidney. Rage of Angels: 32].

(4) And all along she had thought that things would begin to smooth out when Tad was older; the discovery that it wasn't true brought on a kind of low-level horror [King, Stephen. Cujo: 44].

В приведённых контекстах мы становимся свидетелями внутренней мыслительной деятельности персонажей. Героиня контекста (3) пытается привыкнуть к неожиданно пришедшей к ней известности. Она никак не может поверить, что оказалась в центре всеобщего внимания. В контексте (4) героиня осознаёт все трудности обстановки, в которой она на данный момент находится.

К этому же разряду можно отнести словосочетания, описывающие умственную деятельность персонажа:

(5) He found himself wondering if she was awake, too, on her side of the emptiness that lay between them [King, Stephen. Cujo: 100].

(6) He got thinking about how ridiculous the whole concept of human communication was - what monstrous, absurd overkill was necessary to achieve even a little [King, Stephen. Cujo: 104].

(7) 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 [King, Stephen. Cujo: 172].

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

(8) 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 [Brown, Dan. Angels and Demons: 170].

В контексте (8) 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).

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 (9) мысли и ощущения персонажа описываются как поток воды, протекающий сквозь (через) его ментальное пространство.

(9) *Thoughts, sensations and pictures passed through his mind but he let them float away* [Harrison, Jim. *Legends of the Fall*: 134].

В следующем контексте (10) 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.

(10) 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 [Brown, Dan. *Digital Fortress*: 144].

Очень часто глаголы, указывающие на мыслительную деятельность, используются со словами разных частей речи, обозначающих чувства и эмоции, поскольку указание на эмоции является важным маркером интроспекции персонажа. Обращаясь к своей внутренней реальности, персонаж чаще всего старается осознать, проанализировать и понять свои чувства и ощущения, стремясь зафиксировать происходящее в его душе в определённый момент времени.

В примере (11) персонаж осознаёт, что оказался вдруг в ловушке. Чувство паники становится преобладающим:

(11) *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* [King, Stephen. *The Shining*: 285].

В контексте (12) героиня неожиданно находит объяснение своим чувствам. Она поняла, что завидует близости, которая существует между её сыном и мужем, и её охватывает чувство стыда:

(12) *She suddenly realized she was feeling jealous of the closeness between her husband and her son, and felt ashamed* [King, Stephen. *The Shining*: 90].

В примере (13) герой вспоминает то, что он чувствовал по отношению к пожилому человеку, который вызывал у него самые разнообразные эмоции - от грусти до ярости:

(13) *I remember that I felt like crying out of sadness and bewilderment and an incompletely defined sense of betrayal, but I also remember being furious with this lanky old man - him in shining-clean cotton undershirt and his mouthful of false teeth* [King, Stephen. *Bag of Bones*: 281].

Мы можем видеть, что лексические маркеры обычно сочетаются со стилистическими приёмами. Например, в контексте (14) эпитет *the creeping, lassitudinous sense of terror*, придаёт насыщенность и эмоциональность описанию внутреннего мира персонажа. Читатель очень чётко представляет себе подкрадывающееся к персонажу чувство ужаса, ощущает хруст листьев в холодном темном парке:

(14) *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* [King, Stephen. *The Shining*: 292].

Указания на эмоции, даже и в изолированном употреблении, являются показателями интроспекции. В этом случае герой полностью отдаётся порыву своих чувств. Его поглощает то или иное настроение, и он уже не пытается понять и проанализировать его, а просто плывёт по течению своих ощущений:

(15) *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* [Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*: 106].

Герой контекста (15) переживает переломный момент в своей жизни. Он покидает тот мир, в котором живёт, и начинает новую жизнь. Глагол *felt* является основным показателем ухода персонажа в свою внутреннюю реальность, поскольку то, что чувствует человек, может знать наверняка только он сам, а окружающие могут только догадываться об эмоциональном состоянии человека по некоторым внешним проявлениям.

Обозначения эмоций, указывающие на интроспекцию, часто сочетаются с устойчивыми словосочетаниями:

(16) *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* [King, Stephen. *The Shining*: 31].

(17) *A sharp pang of pain struck her...* [King, Stephen. *The Shining*: 81]

(18) *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, John. *The Man of Property*: 299].

Обозначения эмоций как маркеры интроспекции в большинстве случаев сочетаются со стилистическими приёмами, которые посредством образов создают приближённую к реальности картину внутреннего мира персонажа.

В контексте (19) при помощи метафор и олицетворения создаётся образ всепоглощающего страха, охватившего персонажа:

(19)...a dreamy terror floated into the dark hollows of his body like light brown spores that would die in sunlight [King, Stephen. *The Shining*: 32].

Метафора *grinding nightmare*, использованная в следующем контексте, помогает наиболее точно отразить душевное состояние героини. Её жизнь стала похожей на кошмарный сон, в котором время повернуло вспять:

(20) The water ran ceaselessly in the basin, and Wendy felt that she had suddenly stepped into some grinding nightmare where time ran backward...[King, Stephen. *The Shining*: 126].

В примере (21) мы сталкиваемся с персонажем, охваченным паникой. Он оказался в безвыходном положении, и старается всеми силами выпутаться из него:

(21) 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 [King, Stephen. *The Shining*: 289].

Эмоциональное состояние в контексте (21) переплетается с физическим: He fought the panic and he fought the snowshoes. Мы видим, что ему одинаково трудно как выбраться из снега, так и побороть чувство паники. Метафорическое сравнение *like a rat behind his forehead, twisting and gnawing* с максимальной достоверностью передаёт испуг и беспомощность персонажа.

В контексте (22) прилив любви персонажа к сыну сравнивается с приливом океана. При помощи подобного сравнения формируется образ, делающий отношение отца к сыну близким и понятным читателю, который на основании своего эмпирического опыта (или общего фонда знаний) хорошо представляет себе морской прилив:

(22) Jack sat looking down at him (Danny) for a moment, and a rush of love pushed through him like tidal water [King, Stephen. *The Shining*: 129].

На интроспекцию персонажа могут указывать 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. Например:

(23) He *could hear the sound of his own heart* [Brown, Dan. *Digital Fortress*: 424].

Появление глагола *hear* в контексте (23) 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 (24) героиню охватывает настолько сильное чувство стыда, что она может ощутить его физически:

(24) For several seconds, although Sexton was still talking, *all Gabrielle could hear was the blood rushing in shame to her face* [Brown, Dan. *Deception Point*: 354].

В контексте (25) персонаж переживает столкновение различных чувств и эмоций:

(25) *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* [Brown, Dan. *Angels and Demons*: 178].

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*).

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

(26) Horror crept softly into his veins and into his brain as he began to walk toward the short hall [King, Stephen. *The Shining*: 416].

(27)...a dreamy terror floated into the dark hollows of his body like light brown spores that would die in sunlight [King, Stephen. *The Shining*: 32].

В контексте (27) 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 (26) 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 полностью «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).

Указание на отнесение действия к прошлому и будущему также является важным показателем интроспекции. Здесь можно провести параллель с грамматическими категориями проспекции и ретроспекции [Гальперин 1977; Гальперин 1981; Федорова 1982]. Рассмотрим несколько примеров:

(28) 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? [King, Stephen. *The Shining*: 173]

В контексте (28) об отнесении действия к будущему говорят прямые маркеры проспекции, а именно использование будущего времени. Герой осознаёт всю сложность сложившейся обстановки, и пытается освободиться от сковывающего его чувства страха. Стилистические приёмы придают красочность мыслям и чувствам персонажа. Например, сравнение *like a bird staring at a snake* отражает, насколько беспомощным и испуганным оказался персонаж.

В контексте (29) персонаж, напротив, погружается в воспоминания:

He *remembered* a farm he had visited when he was very young, one of the rare times he had discovered that somewhere behind the seven veils of unreality, beyond the walls of parlours and beyond the tin moat of the city, cows chewed grass and pigs sat in warm ponds at noon and dogs barked after white sheep on a hill [Bradbury, Ray. *Fahrenheit* 451: 107].

Персонаж мысленно противопоставляет образ города образу деревни: *the tin moat of the city vs. warm ponds, white sheep*. Использование стилистических средств передаёт душевное волнение и эмоциональные переживания персонажа.

Героиня контекста (30) мысленно представляет себе вечер, который она проведёт с любимым человеком. Об отнесении действия к будущему здесь свидетельствует глагол *looked forward to*:

(30) 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 John. *The Man of Property*: 125].

Итак, можно сделать общий вывод о том, что благодаря интроспекции читатель вместе с автором проникает в мир мыслей, чувств и ощущений персонажа. 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. Погружаясь в этот невидимый мир, читатель становится ближе персонажу, начинает лучше понимать его и в результате глубоко проникает в авторский замысел.

Список использованной литературы

1. Гальперин И. Р. Грамматические категории текста (опыт обобщения) // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. - 1977. - Том 36. - № 6. - С. 522-532.
2. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. - М.: «Наука», 1981. - 139с.
3. Фёдорова Л. Н. Категория ретроспекции в художественном тексте (на материале английского языка): Дис. ... канд. филол. наук. - М., 1982. - 159с.

Ссылки на источники

1. Bradbury, Ray. *Fahrenheit 451*. – СПб.: Антология, 2004. – 128 с.
2. Brown, Dan. *Angels and Demons*. - Corgi Edition, 2001. – 620 p.
3. Brown, Dan. *Deception Point*. - Corgi Edition, 2004. – 583 p.
4. Brown, Dan. *Digital Fortress*. - Corgi Edition, 2004. – 510 p.
5. Galsworthy, John. *The Man of Property*. - М.: Изд-во «Менеджер», 2000. – 384 с.
6. Harrison, Jim. *Legends of the Fall*. - New York: New Delta Edition, 1994. – 276 p.
7. King, Stephen. *The Shining*. - New York: A Signet Book, 1978. – 448 p.

8. King, Stephen. *Cujo*. - New York: A Signet Book, 1982. – 305 p.
9. King, Stephen. *Bag of Bones*. - New York: Scribner, 1998. – 530 p.
10. Sheldon, Sidney. *Rage of Angels*. - Warner Books Edition, 1983. – 605 p.

ВОПРОС О ЧАСТЕРЕЧНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ АДВЕРБИАЛЬНЫХ СИНЛЕКСОВ

Цой Е. В.
ИМОЯК ТПУ

Статья рекомендована к публикации к.ф.н., доц. Никитенко И. В. и к.ф.н., доц. Вяничевой Т. В.

В данной статье рассматривается вопрос о возможности включения в состав класса наречий адвербиальных синлексов - сверхсловных, устойчивых, грамматически раздельнооформленных, но семантически цельных номинативных единиц. Адвербиальные синлексы являются функциональными аналогами собственно наречий в синлексическом пласте адвербиального фонда номинативного состава языка: они имеют категориальное значение признака действия; как и наречия, характеризуются неизменяемостью; в предложении выполняют обстоятельственную функцию и являются составными наименованиями различных обстоятельств действия. Если при выделении частей речи признать паритет функционально-семантических признаков, то адвербиальные синлексы могут быть включены в состав наречий.

Проблема границ частей речи и принципов их выделения в различных языках мира - одна из наиболее дискуссионных проблем общего языкознания. Сложность и дискуссионность вопросов, касающихся теории частей речи, связаны с определением того, какова иерархия признаков, лежащих в основе выделения частей речи. В отечественном языкознании части речи определяются как классы слов языка, выделяемые на основании общности их синтаксических, морфологических и семантических свойств. При этом не все части речи обладают полным набором этих параметров. За рамками общепризнанно выделяемых частей речи остаются целые разряды слов, не обладающие всем комплектом перечисленных выше различительных признаков. Так, до конца не решен вопрос о частеречной самостоятельности и отдельности местоимений, причастий, деепричастий, порядковых числительных, слов категории состояния.

В данной статье рассматривается вопрос о включении в рамки наречия как части речи сверхсловных, устойчивых, грамматически раздельнооформленных, но семантически цельных номинативных единиц с адвербиальной (от лат. *adverbium* - наречие) категориальной семантикой типа *большой частью, в виде исключения, в знак огласия, в порядке очереди, по большому счёту, по крайней мере* и т.п. - т.н. адвербиальных синлексов. Термин «синлекс», введенный в научный обиход Г. И. Климовской, обозначает такую номинативную единицу: композитивную (составную) по грамматической структуре, стилистически нейтральную, с закрепленным лексным составом и порядком следования грамматически раздельнооформленных элементов, выполняющую «чисто» номинативную функцию [Климовская 1970].

Можно ли считать составные наименования типа *режим дня, железная дорога, состав преступления, в натуральную величину, оказать влияние, в порядке исключения, (он) в затруднительном положении* членами соответствующих частей речи (существительных, прилагательных, глаголов, единиц категории состояния, наречий) и на каком основании?

С одной стороны, постановка вопроса о включении синлексов в рамки той или иной части речи вызывает сомнения и прямые возражения, если рассматривать части речи прежде всего как классы слов. С другой стороны, некоторые исследователи (Ю. Ю. Авалиани, Л. И. Ройзензон, М. В. Панов) считают возможным выделение в пределах частей речи сверхсловных единиц: «В принципе мы считаем, что словесные комплексы могут быть частями речи» [Авалиани, Ройзензон 1968: 87], «В языке могут появляться новые аналитические лексемы, более того – может формироваться новый грамматический класс (новая часть речи) аналитических слов» [Русский язык и советское общество 1968: 13].

Синлексы обнаруживают отчетливую частеречную отнесенность на основании тех же критериев, которые применяются к собственно словному материалу: 1) общность категориальной семантики; 2) общность морфологических показателей; 3) общность синтаксических функций в предложении.

Синлексы так же, как и слова, являются наименованиями предметов (*дом отдыха, часть света, знаки препинания, произведение искусства, общая тетрадь, земной шар* и т.п.), признаков предмета (*высокого роста, средних лет, комнатной температуры, цвета морской волны*), действий (*уделять внимание, оказать услугу, принять решение, брать начало, иметь в виду, дать огласие*), состояний (*(он) в приподнятом настроении, (он) в нетрезвом состоянии, (он) в шоковом состоянии*), признаков действия (*в настоящее время, в корыстных целях, по семейным обстоятельствам, в центре города, с места событий*). Адвербиальные синлексы являются функциональными аналогами собственно наречий в синлексическом пласте адвербиального фонда номинативного состава языка: они имеют категориальное значение признака действия; как и наречия, характеризуются неизменяемостью; в предложении выполняют обстоятельственную функцию.

Попытка включить фонд адвербиальных синлексов в состав наречия как части речи вызывает необходимость в детальном сопоставлении синлекса и слова в общем и адвербиального синлекса и грамматически цельнооформленного наречия в частности.

Несмотря на то, что синлекс вообще и адвербиальный синлекс в частности является структурно композитивной номинативной единицей, состоящей из морфологически и графически раздельных лекс, он, отличие