

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт иностранных языков  
Кафедра английского языка, методики и переводоведения

**Лингвистические средства создания характеристик персонажей на  
материале романа Г. Грина «Комедианты»**

выпускная квалификационная работа

по направлению подготовки

45.03.02 – Лингвистика

профиль: Перевод и переводоведение

Квалификационная работа

допущена к защите

«\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

Зав. кафедрой

\_\_\_\_\_ Макеева С.О

Исполнитель:

Переладова Ольга Александровна

студентка группы БЛ-41

\_\_\_\_\_

подпись

Руководитель ОПОП:

\_\_\_\_\_

подпись

Научный руководитель:

Шехтман Наталия Георгиевна

кандидат фил. наук, доцент

\_\_\_\_\_

подпись

Екатеринбург 2017

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	3
1.1 Понятие «образ» и «персонаж» в лингвистике и литературоведении. ....	6
1.2 Лексические средства создания образа .....	12
1.3 Восприятие художественного образа читателем.....	22
Выводы по главе 1.....	30
ГЛАВА 2. СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРИСТИК ГЕРОЕВ В РОМАНЕ Г. ГРИНА «КОМЕДИАНТЫ» .....	32
2.1 Средства создания внешнего образа персонажей. ....	33
2.2 Средства выражения черт характера персонажей.....	38
Выводы по главе 2 .....	46
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	48
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	51

## ВВЕДЕНИЕ

Одной из самых многогранных и непростых эстетических категорий, которые используются в рамках ряда научных дисциплин является «художественный образ». При этом в каждом случае меняются ракурс рассмотрения, понимание и определение данной категории.

Образность – это не только основная черта художественного произведения. Как отмечает И.В.Арнольд, образы передают читателю то особое видение мира, заключенное в тексте, присущее лирическому герою, автору или его персонажу и характеризует их. Поэтому образы играют одну из важных ролей в разработке характеристик персонажей, идей и тем произведения, и при интерпретации текста они рассматриваются как центральные элементы в структуре целого [Арнольд 2002: 114-115]. В ходе интерпретации художественного текста образы принято рассматривать как ключевые элементы его структуры.

Грэм Грин является ярким представителем классической англоязычной литературы XX века. Его романы обладают динамичными сюжетами и отражают действительность того времени (автор умело погружает читателей в атмосферу диктаторского режима на Гаити в романе «Комедианты»). Более того, его персонажи полны тайн и загадок, даже после полного раскрытия персонажа у читателей остается ощущение недосказанности. Поэтому исследование лингвистических средств, применяемых писателем, представляет большой интерес, так как их анализ позволяет полностью «декодировать» характеристики личностей романа. В ходе рассмотрения работ, посвященных исследованиям языковых средств, нами было замечено, что совсем небольшое внимание уделяется не только данному роману, но творчеству автора в целом, а также более комплексному исследованию художественных образов.

Большой вклад в изучение средств языка внесли такие исследователи, как: И.В. Арнольд, И.Р. Гальперин, Л.Я. Гинзбург, Л.Л. Касаткин и др.

**Актуальность** данного исследования обусловлена недостаточностью исследования прозаических англоязычных произведений второй половины XX века, в том числе и исследуемого автора, а так же тем, что в нашем научном исследовании проводится комплексное описание языковых средств, с помощью которых создаются внешние и внутренние параметры образа персонажа в современной прозе.

**Объектом** данного исследования является художественный образ персонажей в англоязычной прозе, а **предметом** – языковые средства их создания в художественном тексте.

**Целью** данной научной работы является описание комплекса словесно-речевых средств, с помощью которых автор создает образ персонажа в своем романе. Данная цель обусловила необходимость решения следующего ряда **задач**:

- уточнить понятие «образ» в лингвистике и литературоведении;
- рассмотреть различные лексические и синтаксические средства создания образов;
- выявить и описать языковые средства, используемые автором для создания характеристик персонажей.

В качестве **источника** языкового **материала** был использован оригинальный англоязычный текст романа Грэма Грина "Комедианты" ("The Comedians" by Graham Greene). Всего было отобрано 128 языковых средств.

**Теоретической основой** исследования послужили труды таких известных ученых, внесших вклад в изучение языковых средств, как, И.В. Арнольд, И.Р. Гальперин, В.А. Кухарено и др.

**Методологическую основу** исследования составляет количественный метод, метод сплошной выборки, описательный метод (приемы: наблюдение,

сопоставление, классификация, обобщение, интерпретация). Частично были применены компонентный и лингвостилистический анализ текста.

**Теоретическая значимость** работы заключается в том, что дана работа вносит определенный вклад в лингвостилистику и функциональную стилистику. Исследуя персонаж и языковые средства его создания, работа способствует развитию когнитивных подходов к изучению художественных текстов.

**Практическая значимость** обусловлена тем, что результаты, и подобранный языковой материал могут быть использованы для справочников различного типа и учебных пособий лингвокультурологии, культуре речи; на уроках, семинарах и спецкурсах по английскому языку, в лекционных курсах по стилистике и интерпретации текста.

В соответствии с задачами работы данное исследование имеет следующую **структуру**: оно состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемой литературы. Во введении обосновывается актуальность проведенного исследования, формулируются его цели, задачи, указываются источники фактического материала, методология, теоретическая база, а также практическая значимость настоящей работы. В первой главе излагается теоретическая концепция и характеризуется понятийно-терминологический аппарат работы. Раскрывается понятие «художественный образ» и рассматривается его специфика. Вторая глава содержит развернутое описание слов и выражений, употребляемых в англоязычном художественном тексте для создания характеристик персонажей в рамках исследуемого романа. В заключении изложены результаты проведенного анализа. Список литературы включает 46 источников.

Текст работы составляет 51 страницу.

# ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

## 1.1 Понятие «образ» и «персонаж» в лингвистике и литературоведении.

«Образ» является емким и смежным понятием для таких научных областей как литературоведение, лингвистика, философия, эстетика, искусствоведение, психология и прочие, причем, значения данного термина важно разграничивать в данных областях знания.

Для примера, в психологии образом называется невербальное отображение реальности, в эстетике, основанной на философских учениях Г.В.Ф. Гегеля, «образ понимается как такое чувственное воплощение идеи, при котором разрешается противоречие между действительным и идеальным, общим и индивидуальным, в результате чего изображение становится «чище» и очевиднее, чем в реальной жизни» [Гегель 1968: 234].

Понятие «художественный образ», в отличие от понятия «образ» - более узкое, поскольку оно «обобщает значимые для автора стороны жизни с целью ее ценностного осмысления» [Хализев 2013]. То есть, художественный образ отражает авторское индивидуально-значимое восприятие окружающей действительности.

З.Н. Бакалова отмечает емкость и разносторонность понятия «художественный образ», рассматривая художественный текст как единое содержательное пространство, где она выделяет три основных уровня: информативный (денотативный), понятийный (концептуальный) и экспрессивный. При этом она обращает внимание на то, что художественный образ обобщает данные уровни как в содержательном, так и в формальном аспектах. Эти уровни составляют единый художественный образ, «поскольку последний заключает в себе помимо информации о нем (денотативная сфера), миропонимание автора (концептуальная, логическая сфера), его

мироощущение (чувства) и мироотношение (оценки), а это уже экспрессивная сфера и, наконец, мировыражение, то есть язык, способный адекватно выразить все сказанное выше» [Бакалова 2007].

В литературоведении понятие художественного образа имеет два варианта определения:

- 1) образы – предметы (персонажи, детали);
- 2) словесные образы - тропы.

Согласно А.Е. Ефимову, выделяются образы литературные (персонажи) и речевые (выразительные свойства речи – тропы, речевые фигуры), причем последним он отводит главную функцию в «достижении художественного значения произведения» [Ефимов 1959].

Точка зрения А.Е. Ефимова не раз подвергалась критике по причине того, что понятие художественного образа исследователь напрямую отождествлял с образностью национального литературного языка, что по мнению таких известных литературоведов, как П.В. Палиевский, В.Ю. Назаренко, некорректно, поскольку художественный образ имеет более емкую содержательную природу и смысловую глубину [Назаренко 1959; Палиевский 1978]. Исследователи подчеркивают всю сложность и неизбежность литературного образа, различные формы которого увязаны между собой в единую систему.

Такой системный подход в интерпретации художественного образа прослеживается и в исследованиях И.Ф. Волкова, который художественным образом называет «систему конкретно-чувственных средств, выражающую художественно освоенную характерность реальной действительности» [Волков 1995: 75]. Такая трактовка обращает внимание также и на то, как влияет автор на формирование образа: являясь создателем-творцом литературного произведения он осуществляет художественную интерпретацию и реализацию действительности – с чем согласны также А.И. Домашнев, Е.А.Гончарова и И.П.Шишкина. Данные исследователи

определяют образ как «обобщенную форму выражения чувств, эмоций, мыслей и стремлений автора» [Домашнев, Шишкина, Гончарова 1989: 207]. Воспроизводя в своем произведении, автор закладывает в произведение и свое личное, эмоциональное отношение к действительности. Основное назначение художественного образа, согласно данным исследователям, заключается в его познавательных, эстетических, коммуникативных и воспитательных функциях.

Приведем отдельные теоретические аспекты понятия «художественного образа» с точки зрения известных лингвистов-исследователей.

Согласно Н.С. Болотновой, язык в художественном произведении наряду с коммуникативной функцией, также «является основным средством отражения и репрезентации художественного содержания» [Болотнова 2007: 203].

Структура образа обычно двупланова, делится на два компонента:

- 1) предметный (то, что выражается словесно);
- 2) смысловой (то, что подразумевается).

Здесь особо можно выделить исследования А.А. Потебни, который считает, что прежде всего структура художественного образа уподобляется структуре поэтического слова – основного носителя образности в литературе. «В произведении искусств образ относится к содержанию, как в слове представление — к чувственному образу или понятию» [Потебня 1989: 26].

Двуплановость образа имеет следующие классификации:

- 1) предметная,
- 2) обобщенно-смысловая,
- 3) структурная.

Предметная классификация образа выделяет в нем взаимосвязанные слои:

- 1) слой образов-деталей, интерьеров, пейзажей и портретов;

2) т.н. фабульный слой – события, поступки, настроения и т.д.;

3) слой образов характеров и обстоятельств;

4) слой целостных глобальных образов (судьбы, мира) создается взаимодействием обстоятельств и характеров.

Обобщенно-смысловая классификация включает в себя следующие художественные образы:

1) индивидуальные,

2) характерные,

3) типические,

4) образы мотивы,

5) топосы,

6) архетипы.

Индивидуальные образы – заключают в себе специфическое авторское восприятие, его творческое воображение; данным образам присуща новизна, и неповторимость. Например, образы героинь в исследуемых в данной работе романах.

Характерные образы – заключают в себе общие, характерные нравы, обычаи и закономерности отображаемой эпохи.

Типический образ – включает в себя обобщенные представления персонажа об общечеловеческих, «вечных свойствах» человеческой природы. Такие образы характеризуют то или иную эпоху существования персонажа (Дон Жуан, Гамлет, Фауст, Обломов, Кармен). При этом типический образ меняется под влиянием каждой новой отдельной эпохи в связи с новыми коннотациями конкретного историко-культурного периода, или в результате собственного авторского осмысления.

Следует различать образ типический и образ архетип (от греч. «arche» – «начало», и греч. «typos» – «образ»). Архетип имеет большую степень обобщения, обладает свойствами, характерными для всего человеческого

рода в целом. [<http://dic.academic.ru>]. В связи с чем, архетипами чаще всего являются мифические образы.

В Лермонтовской энциклопедии образ-мотив трактуется как минимальная единица сюжетосложения или как какое-то укоренившееся смысловое звено художественного текста, повторяющийся в рамках ряда фольклорных и литературных произведений. [Щемелева 1981: 25]. Так можно привести пример: мотив одиночества, странничества, подвига, свободы и воли, деревни.

Образ-топос (греч. *topos* - околица; «общее место») – это художественное явление, определяемое для народа или культуры конкретного периода (например, образ дороги в русской и американской литературе).

Приводя примеры художественных образов, нужно также упомянуть о таком явлении, как лингвокультурный типаж. Это образ человека, как обладателя определенных характеристик и ценностей конкретной социально-этнической группы. И здесь можно отметить наиболее важные типы личности с культурологической стороны, носившие конкретные особенности речевого и поведенческого характера. Значимые методы исследования определения «лингвокультурный типаж» подробно исследуются в трудах отечественных лингвистов, таких как В.И.Карасик, О.А.Дмитриева, Е. А. Ярмахова, В.В. Деревянская, А.Ю. Коровина, Т.В. Бондаренко и др.

«Художественный образ» определяется некоторыми из данных лингвистов как «образ литературного персонажа». Например: в учебном пособии «Основы литературоведения» под редакцией В.П. Мещерякова можно увидеть именно такое определение. Под «художественным образом» авторы определяют, прежде всего образы героев литературного произведения. Например, если говорить о других предметах или явлениях,

изображенных в произведении, то их можно выделять, используя термин «образная деталь» [Мещеряков 2003: 18].

Абсолютная антропоцентричность является основополагающей в данной теории. Главная мысль заключается в том, что какое-либо художественное произведение определено на понимание многогранности человеческого существования и его развития, а также несет в себе отпечаток внутреннего мира автора-творца, и последнее, что можно добавить — переносится на читателя, который формирует и трансформирует их на свою реальность. [Леценко 1998].

Антропоцентричность художественного образа не исключает важности предметного образа в произведении, так как явления, вещи и детали на втором плане являются методом оценки личности в художественном произведении. Этому мнению придерживается А.Б. Есин, в своем труде, он очень многогранно охватывает понятие «художественный образ» и дает нам новую терминологию для его определения. Например: «художественная деталь», по определению автора – это какой-то художественный нюанс, служащий инструментом для более полной и объемной картины личности человека. [Есин 2000: 75].

Картина личности человека часто строится на базе следующих характеристик: персонаж, характер, герой, главное действующее лицо. Эти характеристики не взаимозаменяемые и имеют разное применение. Определение «персонаж» используется, как правило, с более нейтральной оценкой и определяет варианты художественного образа как субъекта действия, высказывания или переживания [Чернец 2004: 37-38]. Характеристика «герой» применима для вариантов положительных персонажей, которые обладают такими чертами характера, что их достойные поступки и поведение будут заслуживать уважения и подражания.

«Главное действующее лицо» зачастую используется в драматических произведениях, смысл данной характеристики показать побуждение к

действию или к решительности принятия решений. Персонажи могут быть эпизодическими, проходными, которые служат только для связки сюжета, для живости того или иного эпизода, и именно по этому не все персонажи могут быть в роли характера. [Кормилов 2002: 26].

Л.Я Гинзбург дает совершенно другое определение характеристики «персонаж», чем и интересен его труд. Автор определяет его как феномен, который, может динамично меняться по ходу изменения сюжетной линии произведения. Наиболее это заметно, по мнению Гинзбурга, в больших романах, где художественный персонаж способен трансформироваться в различных образах, видах, и все это определяет полную семантическую полноту и законченность [Гинзбург 1979: 89-90].

## 1.2 Лексические средства создания образа

Образ персонажа может быть оформлен при помощи многообразных художественных средств, существующих в языке. Наибольший интерес из всех экспрессивных языковых средств представляют лексические, ибо именно слова являются основной единицей языка и текста. Они становятся главным проводником интенции автора текста, основой для адекватного понимания смысла текста [Маслова 1997: 67]. Выбор лексики играет важнейшую роль в создании образов персонажей. Важным источником информации о персонаже являются единицы вторичной номинации — тропы. В нашей научной работе мы рассмотрим такие как метафора, эпитет, сравнение, антитеза, как наиболее экспрессивные. И.В. Арнольд подчеркивает, что использование в художественном произведении лексики, имеющей функционально стилистическую окраску, вносит дополнительные значения. Роль даже небольших стилистически окрашенных вкраплений может быть очень значительна. В целом,

иностилевые вкрапления отличаются большим разнообразием материала и функций. Они могут происходить из любых функционально-стилистических пластов. Это может быть лексика научного, официально-делового, разговорного стиля, а также возвышенная, поэтическая, терминологическая, просторечная, диалектная, жаргонная лексика и прочее [Арнольд 2002: 363-364]

Метафора представляет собой одно из самых ярких средств выразительности речи. Кроме того, она отличается своей широкой употребительностью: она присутствует в текстах различных видов, начиная с поэтической речи и публицистики и заканчивая языками разных отраслей научного знания. Рассмотрим, как определяется метафора различными исследователями, какие выделяются типы метафор и какими особенностями они обладают.

Традиционно метафора связывалась со стилистическими фигурами, или языковыми тропами, то есть с некоторыми преобразованиями фрагментов языка.

Согласно определению И.Б. Голуб метафорой является "перенос названия с одного предмета на другой на основании сходства" [Голуб 2003: 234].

В Стилистическом энциклопедическом словаре под редакцией М.Н. Кожиной можно найти следующее определение: "под метафорой понимают слово или оборот речи, употребленные в переносном значении для определения предмета или явления на основе какой-либо аналогии, сходство" [Кожина 2003: 351]. Подобное определение мы найдем и в Словаре справочнике лингвистических терминов Д.Э Розенталя: "метафора – употребление слова в переносном значении на основе сходства в каком-либо отношении двух предметов или явления" [Розенталь 2003: 183]. В данной работе мы будем склоняться к определениям отечественных ученых.

Наиболее полные определения данного языкового средства даются в Лингвистическом энциклопедическом словаре под редакцией В.Н. Ярцева: "Метафора – троп или фигура речи, употребление слова, обозначающего некоторый класс объектов, явлений, действий или признаков, для характеристики или номинации другого, сходного с данным класса объектов или индивида. Расширительно: метафора – любой вид использования слов в непрямом значении" [Ярцев 1990: 328].

Обращаясь к изучению типов метафор Л.Л. Касаткиным, мы можем обнаружить, что исследователь, различает общеязыковые метафоры, если то или иное метафорическое значение слова употребляется широко и известно всем, говорящим на данном языке (руки из золота, стальная воля) и индивидуальные (авторские), созданные писателем или поэтом, характеризующие его собственную стилистическую манеру и не получившие распространения. (Метафоры С. Есенина: костёр рябины красной; ситец неба; зёрна глаз) [Касаткин 1991: 116]. Схожей классификации придерживается и И.Б. Голуб. По её мнению, в стилистике необходимо разделять индивидуально-авторские метафоры, которые создаются художниками слова для определенной речевой ситуации и анонимные, которые формировались вместе с языком и стали его достоянием. Индивидуально-авторские метафоры очень выразительны, возможности создания их неисчерпаемы, как неограниченны возможности выявления сходства различных признаков сопоставляемых предметов, состояний.

Т.В. Ильина предлагает другую классификацию метафор. Её ключом является наличие-отсутствие образности, согласно которой различают номинативную, когнитивную и образную метафору. Номинативной является та метафора, которая утратила образность и служит прямым наименованием: ножка кровати, ручка двери. Когнитивная метафора – мыслительное отражение реальной или приписываемой общности свойств:

горсть- 1.ладонь и согнутые пальцы; 2.о людях: незначительное, малое число. Образная метафора возникает как ассоциация человеческого чувства (слуха, зрения) с объектами реального мира (жемчуг зубов, крик души). [Ильина 2008: 12]

Более емкие определения метафоры даны в Лингвистическом энциклопедическом словаре под редакцией В.Н. Ярцева: "Метафора – троп или фигура речи, употребление слова, обозначающего некоторый класс объектов, явлений, действий или признаков, для характеристики или номинации другого, сходного с данным класса объектов или индивида. Расширительно: метафора – любой вид использования слов в непрямом значении" [Ярцев 1990: 328].

Но, говоря, что метафора основана на сходстве - сравнении, она не является эллиптическим сравнением и отличается от него рядом факторов: 1) метафора в основном имплицитна; 2) метафора рождает новый смысл, развенчивает стандартные представления; 3) метафора указывает на постоянный признак вне зависимости от обстоятельств, места и времени; 4) метафора направлена на установление связей между далекими по семантической значимости явлениями (что особенно характерно для художественной метафоры) [Оганьян 2007: 58].

Ещё одним приёмом, которому стоит уделить особое внимание, является метонимия.

Долгое время данному тропу не уделялось особого внимания исследователями, оно терялось на фоне метафоры, хотя метонимические процессы являются не менее важными для языка и мышления. Но, с развитием когнитивной лингвистики метонимия стала представлять больший интерес, и ей было посвящено немало исследовательских работ. В нашей научной работе мы так же соприкоснемся с данным термином и в практической части рассмотрим его участие в создании характеристик героев романа.

Метонимия создаёт и усиливает зрительно осязаемые представления, будучи при этом способом не прямой, а косвенной характеристики явления. В отличие от сравнения метонимия отмечает все сопутствующие признаки, очищая, типизируя основной для данной ситуации признак. А.Н. Токмаков в своей работе определяет метонимию как «средство прагматического воздействия, как механизм речи, заключающийся в переносе имени с одного объекта на другой и основанный на том, что в сознании говорящего семантические категории имён объектов вступают в отношения синтагматической смежности». Автором замечено, что метонимия вводится в контекст как ёмкий знак в плане семантики, создаваемый не только в лексических целях, но и для обеспечения связности элементов текста, моделирования компонентов смысла, семантической компрессии [Токманов 2005: 88]. Метонимия может выступать как средство отображения реальности, и как средство организации знания, и как средство символического определения действительности, например, у Томаса Майна Рида: «Nymphs! Naiads! Mermaids! Which of the three?» [Swanton 2002: 155].

Так же, одним из основных средств создания «образности» является эпитет.

Эпитет – есть результат когнитивной и эстетической деятельности автора текста. Свойства данного языкового средства соотносятся с особенностями самого сознания.

Согласно И. Р. Гальперину «эпитет - это выразительное средство, основанное на выделении качества, признака описываемого явления, которое оформляется в виде атрибутивных слов и словосочетаний, характеризующих данное явление. Эпитет всегда субъективен, он всегда имеет эмоциональное значение или эмоциональную окраску» [Гальперин 1958: 98]. Эпитет - это стилистический прием, «который передает информацию о какой-либо характеристике определенного предмета или

явления, дополнительной и ею предметно-логической характеристике, т. е. стилистическую информацию» [Турсунова 1974: 7].

Эпитет является одним из наиболее часто употребляемых языковых средств. Корни данного термина уходят глубоко в историю – «эпитет» входит с числом одних из самых древних филологических терминов, предназначенных для описания выразительных средств речи. Также удивительно и то, что значение термина не претерпело особых видоизменений значения: ещё античные мастера риторики подразумевали под эпитетом выразительное определение, характеризующее предмет или явление. В античной филологии было принято различать «эпитеты необходимые» (*epitheton necessarium*), которые сообщали о предмете информацию, никак иначе в тексте не представленную, и «эпитеты украшающие» (*epitheton ornans*), т.е. не несущие в себе как таковой новой предметно-логической информации, но воздействующие на чувства и эмоции читателей [Веселовский 2006: 145].

Практически все определения термина «эпитет» (от греч. *epitheton* – «приложенное») сходятся в том, что это некоторое определение, несущее в себе характеристику образа, которое в большинстве случаев выражено прилагательным, но так же есть случаи выражения его наречием, существительным, числительным и даже глаголом. Отечественный историк А.Н. Веселовский, на базе различных классификаций эпитетов, которые содержат характеристики основных разновидностей этого языкового средства, смог выстроить достаточно конкретную с исторической точки зрения последовательность развития эпитета, как явления языка. Основой данной классификации послужило классическое разделение эпитетов на "необходимые" и "украшающие", которое пришло к нам еще с древности: «Эпитет – одностороннее определение слова, либо подновляющее его нарицательное значение, либо усиливающее,

подчеркивающее какое-нибудь характерное, выдающееся качество предмета» [Веселовский 2006: 151].

В семантике традиционно принято рассматривать эпитет не только как атрибут, выражающий внешние характеристики объекта, но и те свойства, которые автор к нему прилагает используя свое стилистическое и концептуально-эмоциональное видение. Эпитет, будучи атрибутивным словом, не только заключает в себе информацию о внешних и внутренних свойствах объекта и отношении к нему говорящего. Вместе с этим, он означает завершение процесса отражения окружающего мира и включения выделенного объекта в определённую концептуальную, стилистическую и эмоционально-оценочную систему человека. В эпитете личность выражается как субъект творческой деятельности автора, которая направлена на познание объекта, его квалификацию (когнитивная функция эпитета) и оценку с точки зрения эстетических принципов (эстетическая функция эпитета), а также деятельности, направленной на выражение полученных наблюдений языковыми средствами и их передачу адресату (коммуникативная функция эпитета) [Кухаренко 1988: 35].

Безусловно, в процессе формирования единого образа как информационной модели авторами используются не только эпитеты в чистом виде; определительные прилагательные также приносят немалую лепту. Однако определения, выраженные словами, сохраняющими в тексте свое прямое значение, нельзя отнести к тропам; тем не менее, это не означает, что они не могут выполнять эстетической функции, быть изобразительным средством.

Стилистический подход к изучению эпитетов даёт возможность выделить в их составе следующие группы: эмоционально-оценочные и метафорические эпитеты. Различие между экспрессивно-образным эпитетом и логическим определением можно легко выявить при помощи трансформации (когда происходит имплицитное сравнение); различие

между эмоционально-оценочным эпитетом и логическим определением формально не выявляется, но оно заключается в том, что в эпитете наличествует сема оценки, указывающая на субъективное отношение говорящего к предмету речи.

Чтобы охарактеризовать предмет или явление особым образом, можно использовать не только сходства и ассоциации с другим предметом или явлением, но и черты резкого контраста, различия, чтобы противопоставить одно другому. Такой приём, основанный на сопоставлении противоположных или резко контрастных характеров, обстоятельств, образов, композиционных элементов, понятий, явлений и признаков, создающий эффект резкого контраста, называется противопоставление. Данный прием способен не только противопоставлять понятия, но также подчёркивать парадоксальность сравнения, величие объекта, универсальность, когда объекту приписываются контрастные свойства. Так Д.Э. Розенталь даёт следующее определение: «Противопоставление – стилистическая фигура, служащая для усиления выразительности речи путем резкого противопоставления понятий, мыслей, образов» [Розенталь 2001: 344].

При использовании другого стилистического приёма, такого как сравнение, возникает зрительный образ при взаимодействии двух эксплицитно выраженных значений характеризуемого и характеризующего. Здесь следует заметить, что сравнение представляет собой менее сильное средство создания чёткой визуальной картины, чем метафора. С другой стороны, сравнение характеризуется наличием так называемых, шкал сходства, что обеспечивает возможность усиления или ослабления признака сравнения путём замены сравнительных слов. Характерная черта сравнения заключается в том, что оно может эксплицитно подчёркивать отдельные аспекты, качества, признаки

характеризуемого объекта, например: Richard Tarleton stood straight as a lance, and had been handsome as Apollo [Swanton 2002: 176].

Использование данного приема весьма распространено в художественной литературе. Сравнение часто применяется, как композиционный приём, или служит основой для развёртывания образа [Потоцкая 1974: 51].

А.И. Ефимов в своей работе утверждает, что сравнение есть сопоставление описываемых лиц, характеров, событий, картин с образами, с которыми читатель в большинстве случаев знаком. В результате этого сопоставления, изображаемое как бы конкретизируется, становится более очевидным и выразительным [Ефимов 224].

Ещё одним «помощником» автора в создании образа героя, в какой-то степени, является гипербола.

Гипербола как стилистический прием широко распространена не только в нашей повседневной речи, но и в произведениях художественной литературы, как весьма эффективное языковое средство в плане выразительности. Оно предназначена для преувеличения, превышения или предвосхищения какой-либо характеристики меры качества, количества, степени или образа действия, событий, процессов и состояний в повседневной деятельности носителей языков.

Согласно известному филологу А.И. Николаеву, «Гипербола – это стилистическая фигура явного и намеренного преувеличения, с целью усиления выразительности и подчёркивания сказанной мысли.» [Николаев 2011: 123]. Соответственно, писатели могут использовать данный троп, если хотят «возвысить» своего героя над другими с целью выделения его особенных качеств. В таких случаях гипербола подходит как нельзя лучше.

Анализируя другие стилистические приёмы, можно сказать, что такие приёмы как, например, литота и др., в основе которых не лежит представление одного предмета через другой самостоятельно, то есть не в

комбинации с метафорой, метонимией или сравнением, не способны создать образной картины.

Как уже упоминалось выше, образы создают возможность передать читателю то особое видение мира, которое заключено в тексте и присуще герою, автору или его персонажу и характеризует их. Поэтому образам принадлежит ключевая позиция в разработке идей и тем произведения, и при интерпретации текста они рассматриваются как важнейшие элементы в структуре целого.

Художественное произведение тем и отличается от реальной жизни, что в нём информация о персонажах, их характерах и мыслях, истории их жизни не только придуманы автором, но и отобраны и организованы таким образом, чтобы они служили реализации авторского замысла, то есть созданию художественного образа. Если в реальной жизни какое-то событие происходит ясным солнечным днём, то это – дело случая. Если же то же самое описано в художественном произведении, то это уже – выбор автора. Автор мог вообще не упоминать погоду, если она не влияет на образ, а мог «заставить» светить солнце, чтобы подчеркнуть светлое, радостное настроение героев. В отличие от реальной жизни, в художественном тексте нет случайностей, есть лишь средства создания образа.

Любое литературное произведение отражает идеи, жизненный опыт и отношение к событиям его автора, сконденсированные в символы, способные передать эмоции. Эти символы и эмоции, выраженные при помощи вышеперечисленных средств, придают важность персонажам, тем или иным идеям и чувствам героев литературы, создают иллюзию, что то, о чём, или о ком мы читаем, живёт своей жизнью и является важным компонентом художественного произведения.

### 1.3 Восприятие художественного образа читателем

Понимание произведения словесно-художественного творчества представляет собой сложную многоплановую операцию «декодирования» эстетически организованного целого. Стратегии глубокого филологического чтения художественного произведения последовательно разрабатывались в трудах таких выдающихся отечественных филологов, как Л.В. Щерба, Г.О. Винокур, О.С. Ахманова, В.А. Кухаренко, А.И. Домашнев. Проблема образного представления действительности неотделима от проблемы восприятия образности. С помощью образов автор передает свои идеи в произведении, и они же помогают читателю раскрыть мысли автора, распознать его намерение, его интенцию. Понятие «интенция» означает намерение, цель, направление или направленность сознания, воли и чувства на какой-либо предмет [Юдин 1972: 318]. Х. Ханнапель и Х. Меленк подчеркивают, что каждое высказывание должно нести определенную интенцию. Если высказывание не несет интенции, то оно бессмысленно.

Пока читатель ищет замысел автора, он откладывает понимание текста. Если же читатель так и не нашел авторского замысла, то он не понял прочитанное [Melenk 1990: 14]. Автор художественного произведения «зашифровывает» («кодирует») свой текст, а читатель должен «взломать шифр», понять «закодированное значение», постичь идеи и интенцию автора [Alexandrova, Ter-Minasova 1987: 96]. Кодирование информации представляет собой процесс построения сообщения на основе знания определенных кодовых комбинаций, объединяющих стилистические тропы и фигуры. На создателя текста воздействует окружающая действительность.. Информацию, полученную из окружающей действительности, писатель перерабатывает, квантует и воссоздает в художественных образах [Киосе 2002: 92-93]. Писатели воспринимают как должное то, что читатели имеют определенные знания

о мире [Wallace 1992: 43]. При этом, стремясь передать свою интенцию, авторы ориентируются на ту аудиторию, которая их поймет, и, исходя из этого, выбирают определенные средства. Кроме того, важно отметить, что выбор средств связан также с индивидуальным авторским стилем. Комплексное исследование языка художественного произведения, способствующее его правильному толкованию, предполагает умение читающего отвлекаться от непосредственных языковых значений слов в тексте и постигать, то содержание-намерение, носителем которого, по замыслу автора, является тот или иной отрезок речи.

Декодирование представляет собой процесс распознавания языковых и речевых кодов. Процесс декодирования предполагает активность читателя в процессе познания идей автора. Декодирование также предполагает готовность читателя пополнять свой тезаурус в процессе узнавания новой информации [Галеева 1999: 62-63; Гудкова 2003: 50; Киосе 2002: 93]. Процесс чтения, нацеленный на получение информации, является сложным, предполагающим взаимодействие текста и читателя. Это означает, что обработка информации - двусторонний процесс. Лицо, декодирующее заключенное в литературном тексте сообщение, не может быть пассивным. Из текста читатель получает информацию, основанную на лингвистических данных, таких, как, грамматические формы и семантика слов, стилистические средства, орфография и даже пунктуация. Данная информация накладывается на представления читателя о мире, на его знание культуры. События, характеры, эмоции, идеи, отношение автора к изображаемому кодируются в литературе средствами языка: они превращаются в текст. Для читателя текст должен вновь стать идеями и образами [Гусева 1998: 94; Домашнев 1989: 8; Лотман 1996: 220]. Лингвист анализирует уже отобранные речевые поступки людей, попавшие в художественный текст, потому что художественная литература есть вторичное моделирование действительности. «Благоприятные условия для такого моделирования

создает способность поэтического языка иметь установку на выражение, обладать внутренней формой» [Винокур 1991: 28], что обеспечивает отобранность и неслучайность означающего, коль скоро оно служит конечным; средством выражения художественной мысли о речи людей. Здесь есть лишь одно затруднение. Успех его преодоления зависит от языковой интуиции исследователя, помогающей оценить языковую интуицию писателя: [Винокур 2005: 32-33]. . Писательский поиск особой языковой формы успешно стимулирует читателя к восприятию содержательного плана художественного текста: [Боронин 2004.: 31]. Характер приема информации: непосредственно зависит от реципиента художественного сообщения, субъективные качества адресата — его интеллект, культурный и образовательный уровень, эмоционально-психический склад — активно включаются в действие трехэлементной коммуникативной схемы адресант — сообщение - адресат, организуя новые типы отношений между ними [Кухаренко 1979: 5]. Огромная роль в интерпретации художественного произведения принадлежит адресату передаваемого сообщения — читателю.

Для понимания художественного замысла писателя, «закодированного» посредством языковых средств, важна литературная компетенция реципиента. Этот термин появился вслед за термином языковая компетенция, введенная Хомским. Если персонаж наделен яркой речевой характеристикой, например использует неправильные грамматические формы, то человек с высокой литературной компетенцией: сможет извлечь много информации из речи этого героя. Читатель может содержательно интерпретировать художественный текст только на основе собственного жизненного опыта и знания литературной традиции, т.е. на основе своей литературной компетенции. «Предложенная автором модель мира неизбежно несколько видоизменяется в соответствии с тезаурусом и личностью читателя, который синтезирует то, что находит в тексте, со своим личным опытом»

[Арнольд 2002: 147]. При этом интерпретации образа у каждого реципиента будут свои [Nuttall 2000: 18]. Однако нельзя говорить, что они будут абсолютно разными, т.к. есть определенные рамки интерпретации. Существует гипотеза, согласно которой художественный текст обуславливает создание некоего особого «мира в голове», который является' промежуточным продуктом, своеобразным, связующим звеном между «миром текста» и собственными знаниями носителя языка об окружающей действительности [Филиппов 2003: 294]. Триада «мир текста» - «мир в голове» - «знания адресата о мире»-свидетельствует о том, что художественный текст создается автором для» того, чтобы быть понятым, читателем, а обязательным промежуточным звеном при этом являются знания адресата о мире, которые находят свое отражение в категориях фоновых знаний, вертикального контекста, прецедентности и интертекстуальности. Важную роль фоновых знаний в процессе восприятия устной и письменной речи отмечают такие лингвисты, как О.С. Ахманова, И.В. Арнольд, И.В. Гюббенет, В.С. Виноградов, Г.В. Колшанский. Недостаточность фонового знания или отсутствие его делает невозможным понимание. Понимание любого текста незримо опирается на знание содержания соответствующих языковых единиц, на тезаурус читателя. Тезаурусом в широком смысле слова называют совокупность накопленных человеком» знаний, а в более узком - отражающий эти знания и опыт словарь.

В основе восприятия художественного слова лежит диалог писателя с читателем, творческое понимание которого обусловлено его культурой, содержанием его тезауруса, его личностью [Арнольд 2002: 73; Колшанский 2005: 78]. По определению О.С. Ахмановой и И.В. Гюббенет, «фоновое знание — это тот социально-культурный фон, который характеризует воспринимающую речь, это вся совокупность сведений культурно и материально-исторического, географического и прагматического характера, которые предполагаются у носителя данного

языка. Можно утверждать необходимость общего фонового знания у говорящего и слушающего (shared background knowledge) [Ахманова, Гюббенет 1977: 49; Гюббенет 1981: 6]. Наличие общего знания также описывают в лингвистике понятием «shared code». Для адекватного понимания произведения необходимо владение общим кодом для автора и реципиента. Вертикальный контекст, в отличие от фонового знания, - это «историко-филологический контекст данного литературного произведения» [Ахманова, Гюббенет 1977: 49; Гюббенет 1981: 7]. Вертикальный контекст связан с вопросом о том, как и почему тот или другой писатель предполагает у своих читателей способность воспринимать историко-филологическую «информацию», объективно заложенную в созданном им литературном произведении. Невнимание к вертикальному контексту приводит к непониманию текста, к сведению процесса чтения просто к поверхностному восприятию [Ахманова, Гюббенет 1977: 49]. Обычными категориями вертикального контекста являются аллюзии, символы, реалии, идиоматика, цитаты и т.п. Фоновое знание - «это совокупность сведений, которыми располагает каждый, как тот, кто создает текст, так и тот, для кого текст создается; вертикальный контекст - это принадлежность единицы текста» [Гюббенет 1991: 7].

Таким образом, О.С. Ахманова и И.В. Гюббенет выдвигают филологический аспект, связанный с адекватным восприятием всех видов аллюзий, «т.е. образов, метафор и других видов высказываний, предполагающих у читателя знание определенного историко-филологического материала» [Ахманова 1977: 47]. Фоновые знания такого порядка помогают расшифровать соответствующий контекст и непосредственно упираются в знание «реалий» [Колшанский 2005: 79]. Подобную точку зрения находим у В.С. Виноградова, который определяет фоновую информацию как социокультурные сведения, характерные лишь для определенной нации, или национальности, освоенные массой их представителей и отраженные в языке данной национальной общности

[Виноградов 2001: 36-37]. Каждый знак, помимо прямого, номинативного значения, содержит ряд дополнительных сведений, обусловленных фактами личной биографии, жизненного опыта, образа жизни носителя данной культуры или знакомого с ней. Данный знак наводит говорящего и читателя на мысль о фактах истории, искусства, государственного устройства и т.д. В современных исследованиях понятие «фоновые знания» часто заменяется понятием «пресуппозиция». Пресуппозиция адресата перекликается с тем, что О.С. Ахманова [Ахманова 1966] определяет как вертикальный контекст, И.Р. Гальперин [Гальперин 2005] — как тезаурус, И.В. Гюббенет [Гюббенет 1981] - как фоновое знание, Г.В. Колшанский [Колшанский 2005] - как сетку контекстов. Зарубежные авторы называют подобные знания культурной грамотностью (cultural literacy) или культурной осведомленностью (cultural awareness). Понятие «культурная грамотность» означает способность быстро ориентироваться в идиомах, аллюзиях и других формах интертекстуальности. Это понятие включает в себя широкий круг фоновых знаний: от знания уличных вывесок до знакомства с историческими событиями и сленгом. Культурная грамотность подразумевает владение той информацией, которой, по расчетам автора, должен располагать читатель [Cultural literacy, энц. «Wikipedia»]. Кроме рассмотренных категорий, важную роль для адекватного восприятия художественного произведения играют такие явления, как прецедентность и интертекстуальность. Термин «прецедентный текст» был введен Ю.Н. Карауловым в 1986г.: «Назовем прецедентными - тексты, значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т.е. хорошо известные и окружению данной личности, включая и предшественников, и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов 1987: 215-216]. Все последующие интерпретации основываются на вышеприведенном определении.

Феномен прецедентности основывается на общности социальных, культурных или языковых (фоновых) знаний адресата и адресанта. Владение вербальным кодом того или иного языка не является, достаточным условием успешной межкультурной коммуникации. Владение основами социокультурного кода является тем звеном, отсутствие которого нередко приводит к трудностям в процессе коммуникации. Вслед за понятием прецедентного текста возникли понятия прецедентного высказывания, прецедентного имени, прецедентного феномена и прецедентной ситуации. Термин интертекстуальность был введен в 1967 г. Ю. Кристевой, Современные исследователи выделяют две модели интертекстуальности: широкую и узкую. Для нашего исследования актуальна узкая модель интертекстуальности, согласно которой «об интертекстуальности следует говорить в том случае, когда автор намеренно тематизирует взаимодействие между текстами, делает его видимым для читателя с помощью особых формальных средств. Интертекстуальность в таком ее понимании сводится к намеренно маркированной интертекстуальности» [Чернявская 2000: 37]. Представленная таким образом интертекстуальность имеет непосредственное прикладное значение для интерпретации текста. В центре внимания оказываются возможности интертекстуальности как особого средства порождения нового текстового смысла [Чернявская 1995: 18]. Важно, чтобы реципиент не просто идентифицировал интертекстуальные включения в тексте, но также уловил созданный ими новый смысл и осознал их роль для адекватного понимания текста. Этому вопросу посвящена рецептивная концепция интертекстуальности. Согласно ей интертекстуальность представляет собой «особый коммуникативный процесс, при котором автор текста не только намеренно включает в него фрагменты других текстов, но и ожидает от читателя, что тот распознает интертекстуальное включение, осознает его как намеренно используемое автором и как важное для

понимания текста. При этом, создавая свой текст и используя в нем интертекстуальные включения, отправитель рассчитывает на читательскую аудиторию с определенным тезаурусом» [Костыгина 2003: 26-27]. В разных сферах коммуникации интертекстуальные структуры имеют свою специфику, в художественном тексте отсылки к чужому смыслу часто сознательно скрываются, вуалируются автором, представляются как намеки в расчете на активное соучастие реципиента. Автор художественного текста оставляет широкое интерпретационное пространство для реципиента [Чернявская 1995: 19]. Художественные тексты обладают высокой степенью интертекстуальности, т.к. в них представлены самые разные формы отношений между текстами [Костыгина 2003: 47]. К формам интертекстуальных включений обычно относят аллюзии, цитаты, косвенную и пересказанную речь. Окончательно не решенным является вопрос о рассмотрении крылатых слов и выражений, афоризмов, пословиц и поговорок в качестве интертекстуальных включений.

Таким образом, одной из основных проблем, связанных с изучением художественного произведения, является проблема создания и восприятия образов. Автор художественного произведения «кодирует» свой текст, а читатель должен понять «закодированный смысл», интерпретировать заложенные автором языковые средства. Понимание художественного произведения не ограничивается восприятием текста как суммы значений составляющих его единиц. Для адекватного восприятия художественного произведения читателю необходима литературная компетенция, а также знания, которые находят свое отражение в категориях «фоновых знаний», «вертикального контекста», «прецедентности» и «интертекстуальности». Каждая из данных категорий имеет особое значение для формирования в сознании читателя адекватных образов персонажей, базирующихся на информации, полученной из художественного диалога.

## Выводы по главе 1

Создание образа персонажа в художественной литературе является очень емким и многогранным процессом, результат которого зависит от совместного участия как автора в ходе замысла и дальнейшего создания и наполнения образа художественностью, так и от читателя, который воспринимает, осмысливает и интерпретирует художественный образ персонажа не только посредством физического восприятия, но и сквозь систему выстроенных культурно-исторических и литературно-лингвистических и эстетических компетенций.

Причем, как нам стало известно в ходе теоретической проработки и анализа точек зрения различных исследователей лингвистов и литературоведов, образ персонажа имеет сложноподчиненную двухплановую художественную структуру, которая на предметном уровне создается комплексом лексических средств выражения, набор и разнообразие которых базируется на возможностях языка, являющегося воплощением всего слоя историко-культурных и национальных особенностей и ценностей каждой отдельной общности, нации, национальности, а на смысловом, образном уровне задается особой волной – интенцией создателя, раскодирование которой возможно только в соответствующе настроенной на аналогичную волну восприятия читательской средой. Только при наличии достаточной наполненности образа и смысловым, и предметным художественным содержанием, процесс чтения авторского произведения превращается в процесс постижения авторского замысла, передачи основной мысли и цели творческого произведения целевому реципиенту, что, в свою очередь, заставляет его резонировать и сопереживать описываемым персонажам, предметам, событиям, вызывая интерес к дальнейшему освоению и постижению авторского произведения. Без комплексной проработки

художественного персонажа, без внутренне заложенной смысловой интенции, читатель не воспринимает текст как инструмент передачи информационного импульса и процесс освоения текста превращается в бессмысленное чтение.

## ГЛАВА 2. СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРИСТИК ГЕРОЕВ В РОМАНЕ Г. ГРИНА «КОМЕДИАНТЫ»

В тексте анализируемой книги нами было встречено достаточно большое количество самых разнообразных средств изобразительности. Во второй главе мы комплексно проанализируем эксплицитные и имплицитные лингвистические средства, использованные для создания характеристик персонажей, с помощью которых создаются следующие характеристики, а именно: средства создания внешних образов персонажей, черт характера, так как данные характеристики чаще всего запоминаются и воспринимаются читателем.

В настоящей главе анализу подверглись лексические стилистические средства и приемы. Особый интерес представляют для нас высказывания о внешнем образе, содержащиеся в тексте романа, описание элементов одежды, рассуждения о смысле бытия и жизни. Особое внимание уделялось таким тропам, как метафора, эпитет и сравнение, так как они наиболее ярко передают не только особенные характеристики объектов, но играют особую роль в создании оригинальных характеристик персонажей, формируют стиль автора. Перечисленные языковые средства помогают писателю создать у читателя достаточно полное представление о персонаже.

Достаточно частотно одни и те же лингвистические средства используются писателем в ходе создания разных характеристик героев. В качестве примера можно привести использование в ходе создания характеристик сравнения. Сравнение может одновременно нести в себе информацию не только о внешнем облике персонажа, но и указывать на какую-либо черту его характера.

Языковые средства в романе представляются не просто как средства изобразительности, но и как способ мышления, способ мировосприятия для Г. Грина. Все ситуации и персонажи, представленные в его романе "Комедианты", являются мнимыми. Преломляясь в его творческом сознании,

образы, описываемые Грэмом Грином в романе зачастую приобретают оценочность и выливаются в необычно красочные иронически, неодобрительно или презрительно окрашенные языковые единицы; эти образы буквально врезаются в память и заставляют работать воображение читателя. Тропы помогают Грэму Грину глубже передать заложенный им в ситуацию подтекст и собственную оценку изображаемого.

Языковой материал был отобран при помощи метода сплошной выборки. Общее количество проанализированных единиц – 128.

## 2.1 Средства создания внешнего образа персонажей.

Всё то, что заключает в себе информацию о внешнем образе персонажей, а именно предметы одежды, манеры поведения, описание черт лица вызывают особенный интерес у читателей. В ходе чтения людям свойственно воссоздавать образы персонажей литературы посредством воображения, чему весьма ярко способствуют языковые средства – они более тонко могут передавать определенные характеристики персонажей, что способствует более точному воспроизведению персонажа.

Информация о внешности персонажа может быть выражена различными средствами в художественном тексте. Для характеристик внешности героя более частотно используются разнообразные языковые средства. Наиболее выразительными и употребляемыми являются такие тропы, как сравнение, метафора, эпитет, метонимия, которые содержат в себе информацию о внешности и предметах одежды персонажей произведения.

Одним из распространенных средств в процессе создания образов персонажей произведения, а именно, их внешности является

метафора. Можно выделить несколько подтипов, а именно, метафоры цвета, метафоры формы и вида и др. Например:

*"His face had a tight papery look, above a body too big for the head, and he lay long hours in his berth"* [Greene 2012: 76] (в данном случае употребления метафоры достаточно сложно прокомментировать, что именно имел в виду автор, говоря о сходстве лица с плотно тисненной бумагой – неестественность цвета лица, его несвежесть или что-то другое);

*"He altered the position of an ash-tray, of a cigarbox, and then he moved a centimetre closer to him the photograph of the blank-faced woman whose hair seemed set in grey cement"* [Greene 2012: 61];

*"His eyes were of clear washed blue and he had homely sprouts of grey hair from his nose and ears."* [Greene 2012: 61];

*"But the 'he' was not her husband. A small creature, not much more than three feet high, with dark concentrated eyes, was forcing his way towards us with the arrogance of a midget..."* [Greene 2012: 61].

Здесь можно сделать вывод, что метафорические единицы в романе выделяются тем, что в них объект описания сравнивается с совершенно далекими от мира искусства вещами. Языковые средства отличаются неэстетичностью, обыденностью (ср. большинство сравнений волос с шелковистой массой, с волнами и т.д.; у Грэма Грина мы видим сравнение прически с кустами, застывшей в цементе массой и пр.); в то же время примечательно и традиционное сравнение внешности метафорического типа (с представителем животного мира):

*"With the little black moustache and the dark Pekinese eyes I would have taken him for a Frenchman"* [Greene 2012: 154];

*"He had the quick movements of a monkey, and he seemed to swing from wall to wall on ropes of laughter."* [Greene 2012: 61];

Но опять же, мы не можем сказать, что данные случаи наполнены эстетическим смыслом, или передают информацию о положительных

качествах героя. Наоборот, они создают отталкивающее впечатление.

Говоря о присутствии в исследуемом романе Грэма Грина метафорических единиц, отражающих манеры поведения героев, следует отметить, что они могут представлять собой самые различные структуры. Так, часто метафоры в романе разворачиваются в целые предложения и абзацы: *"he waved his hand at the files on the shelves behind him, but as you see I have many cares. I noticed that the steel grips on many of his cares had been rusted by a long succession of rainy seasons: a care was not soon disposed of"*. [Greene 2012: 79]

Так же, одним из значимых тропов для создания характеристик внешности является эпитет. Анализ случаев использования эпитетов показал, что чаще всего эпитеты, которые применяет Г. Грин носят негативные, либо нейтральные коннотации:

*"The door of the saloon swung open and the Presidential Candidate appeared, an impressive figure in spite of the innocent ears: he had to lower his head in the doorway."* [Greene 2012: 156].;

Здесь, для усиления впечатления о мистере Смите, как о человеке, который, не смотря на свою внешность и статус достаточно простодушен. Далее этот образ подчеркивается эпитетами по отношению к его цвету глаз:

*"His eyes were of clear washed blue and he had homely sprouts of grey hair from his nose and ears.* [Greene 2012: 6]."

Говоря об эпитетах с негативным оттенком, можно привести следующий пример:

*"He had brown expressionless Latin eyes like his father - not the blue Saxon eyes of the hanged men."*

В данном случае, через мысли главного героя мы видим характерные черты внешности Анхела.

В следующем примере мы наблюдаем употребление эпитетов для создания внешних характеристик миссис Смит, а именно, ими

подчеркивается её возраст:

*“She made a jerking movement with her strong chin as she spoke which seemed to indicate that, if there were another presidential candidate on board, he was not the one she intended.”*

*“He stood up, lifted Mrs Smith's old horny hand to his lips, and strode out of the saloon.”*

*“They were beautiful and undifferentiated like birds of the same plumage.”*

В данном примере мы можем найти случаи употребления как эпитетов, так и сравнения. Девушки красивы и выглядят «неразлично, как птички с одинаковым оперением». Даже не смотря на подчеркивание их красоты, всё равно данное сравнение носит негативный характер – они похожи друг на друга, в них нет индивидуальности, за красотой нет ничего глубокого.

Эпитеты с положительной коннотацией можно обнаружить разве что в речи самих героев:

*“Why, it's that charming Mrs Pineda,” Mr Smith exclaimed with relief.”*

В ходе анализа текста романа было выявлено, что более всего писатель употребляет лексические средства создания характеристик своих персонажей, и самым частотным оказалось сравнение. Автор использует его очень умело, случаи использования данного тропа весьма иллюстративны. Обратимся к примерам, найденным нами в процессе изучения текста романа:

*“He was acutely uneasy if I spoke ill of anyone even of a stranger or of an enemy. He would back away from the conversation like a horse from water.”*

Данный случай употребления тропа весьма нагляден, так как образ, с которым сравнивается поведение мистера Смита хорошо знаком реципиентам текста, а именно, поведение лошади при виде водных объектов.

*“A man without legs sat under the customs counter like a rabbit in a hutch, miming in silence.” [Greene 2012: 127].*

Здесь писатель прибегает к сравнению, чтобы показать читателю беззащитность человека, физические возможности которого ограничены.

В следующем примере писатель сравнивает взгляд сына любовницы главного героя с черными пуговицами. Вполне возможно, автор хотел показать их некую безжизненность.

*“Angel was her son, the unbearable child who helped to keep us apart. He was too fat for his age, he had his father's eyes like brown buttons, he sucked bonbons, he noticed things, and he made claims - claims all the time on his mother's exclusive attention.”* [Greene 2012: 135].

Как пример употребления сравнения с негативной коннотацией можно привести данные случаи:

*“He was a small fat man who wore, for some reason, a fraternity pin, and his teeth were very big and white and separate, like tombstones designed for a much larger cemetery.”* [Greene 2012: 219]. Здесь зубной ряд персонажа сравнивается с надгробиями на кладбище, что весьма ярко выполняет функцию создания негативного впечатления от внешнего образа персонажа.

*“He carried his weight of flesh slowly, like a heavy load, between the drink-table and the sofa.”* В данном случае автор, через мысли Брауна характеризует внешность посла, мужа любовницы Брауна. Из данного сравнения можно понять не только что-то о внешности персонажа, но и об отношении Брауна к нему.

Как и в любом произведении, здесь не обходится и без сравнения с образами животных, которые обычно весьма красноречивы:

*“He had very long arms and no legs and he moved imperceptibly nearer like a rocking-horse.”* [Greene 2012: 277].

Также в ходе анализа и интерпретации единиц сравнения, нами было установлено, что большинство сравнений в романе «Комедианты» носят метафоричный характер. Вот, к примеру, сразу несколько таких случаев найденных при изучении романа в эпизоде с прощанием с матерью главного героя:

*“Marcel stood by the bed, dressed correctly in black, and his face dripped*

*with tears like a black roof in storm.*” [Greene 2012: 104].

Здесь лицо в слезах чернокожего Марсея сравнивается с черной крышей дома в момент шторма: данное сравнение показывает не только на то, что слёзы градом катились с его лица, но и отсылка к такому природному явлению, как шторм усиливает впечатление о эмоциональном состоянии героя, и то, каким обреченным он выглядел.

*“He started to leave the room, shaking his head as though to get the rain out of his eyes, and then he came hurriedly back, went down on his knees by the bed, and thrust his mouth against the sheet where it was rounded by her stomach”* [Greene 2012: 105] (опять же мы видим, что слёзы сравниваются с природным явлением для усиления эффекта).

*“He knelt there in his black suit looking like some negro priest at an obscene rite.”* [Greene 2012: 104].

Таким образом, можно сказать, что для создания характеристик внешнего образа персонажей Грэм Грин в своем романе чаще всего прибегает к использованию сравнения. Сравнения в романе чаще всего носят метафорический характер. Метафора и эпитет употребляются менее частотно. Употребления метонимии выявлено не было. Говоря о производимом эффекте всех проанализированных средств при создании внешних характеристик персонажей, можно сказать, что большинство из них либо нейтральны, либо их коннотация носит негативный оттенок.

## 2.2 Средства выражения черт характера персонажей.

Как и в случае с созданием внешнего образа героев, для создания черт характеров персонажей Грэм Грин использует различные лексические средства: метафоры, сравнения, иронию, эпитеты и др.

В первую очередь, как и в случае с внешними характеристиками персонажей, в ходе исследования было обнаружено большое количество сравнений:

*“His slang, I was to find, was always a little out of date as though he had studied it in a dictionary of popular usage, but not in the latest edition.”*

[Greene 2012: 8].

Здесь мы можем увидеть достаточно интересное использование сравнения. Оно показывает на то, что герой, а именно Смит, хоть и стремится к использованию популярных слов, но все равно, в силу его возраста они не из современной эпохи.

*“The captain was a thin unapproachable Hollander scrubbed clean like a piece of his own brass rail who only appeared once at table...”*[Greene 2012: 5].

В данном случае сравнение очень точно выражает дисциплинированность людей, связанных с работой на судне, и в особенности, имеющих чин капитана.

*“He was alone and looked unnaturally detached like one of the figures in a weather-house without the other.”* [Greene 2012: 13].

Мистер Смит очень привязан к своей жене, и использование сравнения их пары с двумя компонентами неделимой системы очень показательно.

*“He wore his ambiguity like a loud suit and he seemed proud of it, like a man who says ‘You must take me as you find me.’”* [Greene 2012: 24].

В данном случае автор использует сравнение для передачи того, как «майор» Джонс выставляет напоказ окружающим свою неблагонадежность, открыто заявляет об этом. Он делает это намеренно, что характеризует его не как открытого человека, не боящегося показать свои пороки, а как человека, который таким путем, наоборот, защищается.

*“Once he had regained her side he hardly left it, though he never spoke at all - he was too busy listening, while his small steely hand grasped hers, like one*

*half of a handcuff.*” [Greene 2012: 165].

Данное использование тропа сравнение относится к Анхелу и его отношению к матери, он просто не представлял свою жизнь без её постоянного внимания, что характеризует его как избалованного ребенка.

Следующий случай употребления сравнения относится к доктору Мажио, и характеризует его как очень внимательного, даже скрупулезного человека

“He said, 'He was one of the better ones,' and looked with care at each scrap of paper *like a bank clerk checking notes for forgery*, holding them close to his eyes and his big globular spectacles which he wore for reading only.” [Greene 2012: 201].

В следующем примере герой Брауна сравнивает себя и Джонса с пилотами старой школы. Смысл употребления данного сравнения заключается в том, что раньше, до изобретения реактивных самолетов и развития авиации в целом, пилоты должны были вырабатывать в себе особые навыки наблюдательности на случай экстренных ситуаций. Тем самым, автор показывает, что персонажам Брауна и Смита доводилось попадать в передряги.

*“Neither Jones nor I knew of it when it came, although, like the pilots of the old pre-jet air-liners, we should have been trained by the nature of our two careers to better observance.”* [Greene 2012: 3].

Продолжая тему образа мистера Джонса и интенции писателя показать его, как человека авантюрного, наученного жизни, весьма осторожного, можно рассмотреть пример употребления сравнения «прощупывания почвы» ситуации с тестированием веществ в химии с помощью лакмусовой бумажки. Так как данный процесс обладает большой точностью, в контексте данного примера подчеркивается осторожность и предусмотрительность персонажа.

*“I got the impression that he guessed what the captain had said to me and was testing my reaction, dropping his candour into the current of my*

thoughts to see if it changed colour like a piece of litmus-paper. [Greene 2012: 12].

В следующем случае мы можем найти информацию о характере персонажа матери мистера Брауна, которая отличалась прямолинейностью по отношению к людям, ей не были свойственны черты «комедианта».

*“I think she disliked mysteries; she wanted all ingredients of the human comedy marked as precisely as one of Mr Baxter's drugs or the label on the bottle of Barmene.”*

Также, сравнение используется, чтобы показать, что Джонс оценивает важность и полезность окружающих его людей. Например, когда он узнал, что на борту с ним присутствует кандидат в президенты, мистер Смит.

*“Jones was silent. Perhaps he was impressed, or perhaps like myself he was trying to recall who the main contestants had been. Then he tried the phrase over on his tongue as though he liked the taste of it: 'Presidential Candidate in '48.' He added, 'I'm very proud to meet you.’”*[Greene 2012: 14].

Также можно отметить метафоричность используемых сравнений в создании образа доктора Мажио. При чтении реципиент сообщения не может не заметить такие черты его характера, как особенную аккуратность и точность, осторожность.

*“He handled the saucer carefully, as though it were of precious porcelain.”* [Greene 2012: 166]. – из-за того, что доктор Мажио держал соусник с осторожностью, можно было подумать, что данный предмет обихода выполнен из драгоценного фарфора;

*“But when it rang once during our conversation he lifted the receiver as gently as he would have raised a patient's wrist.”* [Greene 2012: 167] – опять же нельзя не заметить аккуратность, с которой доктор относится к предметам вокруг себя. То, что трубку телефона он держал, будто руку пациента указывает не только на его учтивое отношение к неодушевленным

предметам, но и к его пациентам.

Использование данных средств позволяет представить доктора, как человека очень аккуратного, внимательного к деталям, в следствие чего, герой воспринимается как очень ответственный перед своим долгом врачевания. К слову, данный персонаж является одним из немногих, кто представлен в романе как «не отрицательный» - коннотативный смысл используемых средств для создания его образа практически не носят негативный оттенок.

В ходе исследования, было установлено, что сравнение, как средство создания черт характера персонажей употребляется писателем наиболее частотно, оно достаточно иллюстративно и зачастую данные языковые единицы имеют в себе негативные коннотации.

Говоря об использовании метафор автором, нами был выявлен примечательный факт, который заключается в том, что метафорические единицы, фигурирующие в тексте исследуемого романа Грэма Грина, очень тесно связаны с таким средством выразительности, как сравнение. Порой достаточно сложным является различить непосредственно метафору (в некоторой степени развернутую) от сравнения, например, в следующем отрывке, где чуткое и умелое обращение миссис Смит в трудной ситуации: "She sat down beside him, saying not a word, and took his hand in hers; with the other she stroked his pink palm. *She might have been a mother comforting her child among strangers*" [Greene 2012: 154]. Однако, нельзя данный отрывок в достаточно полной мере считать сравнением, так как лексико-синтаксическая форма не сообщает нам о том, что это сравнение. Но в то же время и метафорой данное выражение назвать сложно, поскольку сравниваются в данном случае два близких понятия (женщина в лице миссис Смит и любящая мать).

*"The hotel which I owned on the hills above the capital had done without me for three months; it would certainly be void of clients, and I valued my life more*

*highly than an empty bar and a corridor of empty bedrooms and a future empty of promise*" [Greene 2012: 99] (здесь проводится параллель сравнения между пустотой, никчемностью жизни, бесперспективностью будущих событий с пустыми помещениями отеля, в которых отсутствует клиентура);

Так же в ходе анализа текста произведения на предмет наличия лексических средств создания черт характеров персонажей, были обнаружены случаи использования противопоставления. Такие языковые единицы, несущие в себе контраст между понятиями достаточно ярко иллюстрируют черты характеров, и помогают читателю глубже понять образ персонажа.

*"I could imagine him a homespun poet or perhaps the dean of an obscure college, but never a politician."* [Greene 2012: 5].

В данном случае противопоставление понятий «доморощенный поэт» и «политик» дают представление о характере мистера Смита – он не обладает жесткостью, присущей деятелям политики.

*"He never himself asked a question and his discretion seemed to rebuke our own idle curiosity."* [Greene 2012: 6].

В контексте данного предложения мы можем увидеть противопоставление любопытства Брауна, Смитов и остальных скромности и необщительности мистера Фернандеса.

*"He had the courage and the humour of the defeated."* [Greene 2012: 19].

Конкретно в этом случае мы сталкиваемся с разновидностью антитезы – оксюмором, который достаточно ярко передает психологическое состояние персонажа.

*"He added in a low voice the inscription on my paper-weight, 'Requiescat In Pace,' for Joseph was a good Catholic as well as a good Voodooist."* [Greene 2012: 112].

Этот случай употребления противопоставления указывает на то, как персонаж Жозефа умел сочетать в себе приверженность к разным

вероисповеданиям.

Как и большинство стилистических средств, используемых автором в романе, эпитеты, применяемые Грином для создания характеристик персонажей обладают негативными, либо нейтральными коннотациями..

Например:

*“The captain was a thin unapproachable Hollander scrubbed clean like a piece of his own brass rail who only appeared once at table...” [Greene 2012: 14].*

Данный эпитет указывает на необщительность и неоткрытость капитана корабля. В купе с его внешними характеристиками, которые уже обсуждались в первом подпункте практической главы, данные характеристики создают образ капитана, как человека дисциплинированного не только в плане командования кораблем, но и в отношении раскрытия своего внутреннего мира.

*“ He gave me a treacherous, unfriendly grin.”*

Этот пример относится к персонажу Анхела. Через речь главного героя Брауна, мы можем заметить не только его отношение к ребенку, но и характер Анхела – он не любит присутствия других людей в отношениях с его матерью, и когда Браун зашел вместе с ней к нему в комнату, атмосфера негатива по отношению к нему была весьма ощутима.

Таким образом, в ходе анализа и интерпретации лексических средств для создания характеров персонажей, используемых Грэмом Грином в романе «Комедианты», нами было установлено, что автор так же склонен прибегать к помощи различных лексических средств, а именно – сравнения, метафоры, эпитетов и т.д. Так же нами была выявлена некоторая особенность в употреблении как метафоры, так и сравнения. Данные языковые средства весьма тесно переплетены между собой, так как метафоры употреблялись в составе сравнительных оборотов, а сравнения носили метафорический характер, и порой, было трудно установить, какое именно средство

использовал автор. Говоря об остальных средствах, проанализированных нами, мы можем отметить, что также были выявлены случаи использования эпитетов и противопоставления, но их присутствие не так значительно.

## Выводы по главе 2

Изучение лексических средств, используемых для создания внешнего образа, и черт характера персонажей романа «Комедианты» показало, что для создания характеристик внешности персонажей в своем романе, Грэм Грин, из всех нами рассмотренных лексических средств, чаще всего прибегает к использованию сравнения. В ходе анализа случаев употребления данного тропа, мы пришли к выводу, что сравнения характеризуются метафоричностью и образностью. Далее по частотности мы можем выделить метафору. В ходе анализа этих двух языковых средств, мы выявили, что очень часто данные тропы весьма связаны между собой в тексте романа, и в некоторых случаях достаточно сложно типизировать языковое средство. Употребление эпитетов не так частотно, но нельзя сказать, то они обладают меньшей ролью в ходе создания образов внешности персонажей. Противопоставления и метонимии выявлено не было.

Что же касается создания черт характера персонажей романа «Комедианты», в ходе анализа синтаксических средств, нами также было отмечено, что так же, как и в случае с внешними характеристиками, чаще всего встречаются использование сравнения. Но нельзя сказать, что это единственное средство, которое использует автор, на ряду с этим нами были выявлены также случаи употребления тех же метафор и эпитетов, а также противопоставления, которое благодаря своим свойствам придания контраста весьма эффективно участвует в процессе создания образа персонажа в воображении читателя.

Также, в ходе исследования было выяснено, что большая часть употребляемых писателем средств обладает либо нейтральной, либо негативной коннотацией, что создает определенный эффект при чтении романа – мы можем почувствовать отношение самого писателя к создаваемым героям – «комедиантам».

Безусловно, в используемых лингвистических средствах нашли свое отражение не только внешность и манера поведения героев, ментально-психологические процессы, происходящие с персонажами, а также негативные элементы режима Дювалье, влияющие в целом на персонажей.

Далее, в результате анализа 128 стилистических единиц нами было установлено, что 52,1% всех проанализированных языковых средств составляют сравнения; 26,4% – метафоры; 16,2% – эпитеты и 5,3% составляют прочие лексические средства – противопоставление и метонимия.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В настоящей выпускной квалификационной работе была предпринята попытка описания особенностей употребления в языке англоязычной художественной литературы лингвистических средств создания образов персонажей, которые исследовались на примере романа Грэма Грина "Комедианты"

Для проведения исследования представилось необходимым изучение научно-теоретического материала, касающегося явления «персонаж»: определение, особенности, типологию, особенности восприятия данного языкового феномена читателем, а также рассмотрение лексических и его создания в художественной прозе.

Итак, рассматривая в данном научном исследовании понятия «образа» и «персонажа» было выявлено, что:

- создание образа персонажа в художественной литературе является очень емким и многогранным процессом, результат которого зависит не только от наполнения автором своего замысла художественностью с помощью лингвистических средств, но и от читателя, который воспринимает и интерпретирует художественный образ персонажа сквозь культурную, литературную и языковую компетенцию;

- образ персонажа имеет сложноподчиненную, двуплановую художественную структуру, которая на предметном уровне создается комплексом лексических средств выражения, набор и разнообразие которых базируется на возможностях языка, а на смысловом задается интенцией создателя, раскодирование которой возможно только в соответствующе настроенной на аналогичную волну восприятия читательской средой;

- наполнение образа персонажа смыслом происходит путем создания его характеристик. Одним из способов наполнения героев характеристиками

является использование лексических средств выразительности. В случае с романом Грэма Грина «Комедианты», наиболее частотным автором в ходе создания характеристик внешности и черт характера используются сравнение, метафора и эпитет.

При исследовании языкового материала, источником для которого послужил роман Грэма Грина «Комедианты», мы пришли к следующим выводам:

- из всех нами рассмотренных лексических средств, чаще всего автор прибегает к использованию сравнения. В ходе анализа случаев употребления данного тропа, мы пришли к выводу, что сравнения характеризуются метафоричностью и образностью, и очень тесно связаны с таким тропом, как метафора. Употребление эпитетов и метафор встречалось нам не менее, но нельзя сказать, что они обладают меньшей ролью в ходе создания образов внешности персонажей;

- в ходе анализа лексических средств, используемых для создания характеров персонажей, нами также было отмечено, что так же, как и в случае с внешними характеристиками, чаще всего встречается сравнение. На ряду с этим нами были выявлены также случаи употребления тех же метафор и эпитетов, а также противопоставления, которое благодаря своим свойствам придания контраста весьма эффективно участвует в процессе создания образа персонажа в воображении читателя.

Лингвистические средства в романе можно рассматривать не только как способы изобразительности образов, но и как способ мышления, способ мировосприятия для Г. Грина. Все ситуации и персонажи, представленные в его романе "Комедианты", являются мнимыми. Преломляясь в творческом сознании, образы, описываемые Грэмом Грином в романе зачастую приобретают оценочность и выливаются в необычно, неодобрительно или презрительно окрашенные языковые единицы; эти образы буквально врезаются в память и заставляют работать воображение читателя. Тропы

помогают Грэму Грину глубже передать заложенный им в ситуацию подтекст и собственную оценку изображаемого. А склонность к употреблению сравнений и метафор можно назвать отличительной чертой, авторским стилем писателя.

Мы считаем, что задачи нашего исследования были выполнены, и следовательно, цель исследования была достигнута.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов. – М.: 2002. – 384 с.
2. Ахманова, О.С. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания. М.: Наука, 1977. – № 3. – С. 47-53.
3. Бакалова З. Н. Функционально-коммуникативный аспект языковых единиц художественного текста // История. Филология. – 2007 – №49. – С. 48-49.
4. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста 3-е изд., испр. и доп. – М.: Флинта: Наука, 2007. — 520 с.
5. Борисова, Е.Б. Художественный образ в британской литературе XX века: типология, лингвопоэтика, перевод. М.: Самара, 2010. – 356 с.
6. Виноградов, В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: 2001. – 224 с.
7. Винокур, Т.Г. Говорящий и слушающий: Варианты речевого поведения. 2-е изд. М.: КомКнига, 2005. – 176 с.
8. Волков, И.Ф. Теория литературы . – М.: Просвещение, 1995. – 256 с.
9. Галеева, Н.Л. Параметры художественного текста и перевод. М.: Тверь, 1999. – 155 с.
10. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского. М.: Либроком, 1958. – 459 с.
11. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: 2009. – 144 с.
12. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое. М.: 1979. – 222 с.
13. Голуб И. Б. Русский язык и культура речи. М.: 2010. – 432 с.

14. Гусева, Е.В. Культурологический контекст и, семантика текста в лингводидактическом освещении // Текст как объект лингводидактического исследования и как: элемент культуры. – 1998 – С. 93 - 96.
15. Гюббенет, И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста. М.: Изд-во МГУ, 1991. – 205 с.
16. Домашнев, А.И. Интерпретация художественного текста. – М.: Просвещение, 1989. – 204 с.
17. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: 2000. – 248 с.
18. Ефимов А.И. О языке художественных произведений. – М.: Издательство МГУ, 1954. – 288 с.
19. Ефимов А.И. Стилистика художественной речи. – М.: Издательство МГУ, 1957. – 448 с.
20. Касаткин Л.Л. Краткий справочник по современному русскому языку - М.: Москва, 1991. – 400 с.
21. Киосе, М.И. Лингво-когнитивные аспекты аллюзии: На материале заголовков английских и русских журнальных статей: дисс.... канд. филол. наук – М., 2002. - 281 с.
22. Кожина М.Н. Стилистика русского языка М.: 2003. – 223 с.
23. Колшанский Г.В. Контекстная семантика. М.: КомКнига, 2005. – 152 с.
24. Кормилов, С.И. Основные понятия теории литературы: Литературное произведение. М.: Москва, 2002. – 111 с.
25. Коточигова, Е.Р. Вещь в художественном изображении // Введение в литературоведение / Под ред. Л.В.Чернец. М.: 2004. – С. 37-46.
26. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста М.: Просвещение, 1988. – 192 с.

27. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста. М.: Просвещение, 1979. – 327 с.
28. Л. М. Щемелева. Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. С. 290—312.
29. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М. : Большая рос. энцикл., 2002. – 709 с.
30. Маслова, В.А. Филологический анализ художественного текста. М.: Минск, 1997. – 173 с.
31. Мещеряков, В. П. Основы литературоведения. – М.: Дрофа, 2003. – 372 с.
32. Назаренко, В. Ю. Еще раз о языке искусства // Вопросы литературы. – 1959. – № 10. – С. 57-71
33. Николаев А. И. Лексические средства выразительности: учебное пособие для студентов филологических специальностей. М.: ЛИСТОС, 2011. – С. 121-139.
34. Палиевский, П. В Литература и теория. – М.: Сов. Россия, 1979. – 287 с.
35. Потebня, А. А. Эстетика и поэтика – М.: Искусство, 1976. – 614 с.
36. Потоцкая Н.П. Стилистика французского языка. – М.: Москва, 1974. – 247 с.
37. Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. Словарь трудностей русского языка. — 3-е изд. — М.: Айрис-пресс, 2003. — 832 с
38. Токмаков А.Н. Метонимия как средство прагматического воздействия: на материале французской кинокритики. М.: 2005. – 23 с.
39. Турсунова, Л. А. Структурные типы и стилистические функции эпитета в языке английской художественной литературы XX века. М., 1973. – 198с.

40. Филиппов, К.А. Лингвистика текста. М.: 2003. – 336 с.
41. Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. — М.: Гардарики, 2004. — 1072 с.
42. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: 2002. – 438 с.
43. Юдин, Э.Г. Интенция текста. М.:1972. – 318 с.

#### Источники языкового материала:

44. Greene G. The Comedians. NY.: Penguin Classics, 2005. – 320 p.

#### Электронные ресурсы:

45. Cultural literacy // Электронная энциклопедия «Википедия» [Электронный ресурс] – URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Cultural\\_literacy](https://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_literacy). (дата обращения: 12.05.2017)
46. Словарь АКАДЕМИК [Электронный ресурс] – URL: <http://dic.academic.ru> (дата обращения: 11.05.2017)