

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

Новичкова Лидия Николаевна

ПОЛИФОНΙΑ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА
(НА МАТЕРИАЛЕ СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ» И Ч. ДИККЕНСА
«ТЯЖЕЛЫЕ ВРЕМЕНА»)

Специальность 10.02.20 – Сравнительно-историческое,
типологическое и сопоставительное языкознание

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор
Андреева Кира Алексеевна

Тюмень
2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ БАЗОВЫХ ПОНЯТИЙ	16
1.1. От когнитологии к когнитивной поэтике: углубление знаний о языке и художественном тексте в когнитивном направлении	16
1.2. Голос как категория когнитивной поэтики и инструмент текстового исследования.....	22
1.3. Точка зрения как категория когнитивной поэтики.....	30
1.4. Полифония художественного мира романа.....	34
1.5. Образ трагичности в наследии Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса	42
1.6. Метод блендинга как частный прием текстового анализа.....	46
1.7. Методика текстового анализа полифонии.....	51
Выводы к первой главе	55
ГЛАВА II. ПОЛИФОНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»	58
2.1. Столкновение контрастных идеологий: эпизод в гостиной Иволгиных	58
2.2. Конфликт ценностных систем: полилог на званом вечере Настасьи Филипповны.....	67
2.3. Противостояние убеждений: сцена на даче Лебедева.....	72
2.4. Борьба любви земной и духовной: эпизод в доме Дарьи Алексеевны	76
2.5. Одноголосие текста частного письма: письма Ф. М. Достоевского от декабря 1849 года и февраля 1854 года	82
Выводы ко второй главе	94
ГЛАВА III. ГОМОФОНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА Ч. ДИККЕНСА «ТЯЖЕЛЫЕ ВРЕМЕНА»	97
3.1. Угнетатели и угнетенные: урок в школе мистера Грэдграйнда.....	97
3.2. Фабриканты и рабочие: сцена в доме мистера Баундерби	104
3.3. Отцы и сыновья: разговор в шатре цирка мистера Слири.....	111

3.4. Любящие и бессердечные: продолжение сцены в шатре мистера Слири.....	115	
Выводы к третьей главе.....	122	
ГЛАВА IV. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ АКТУАЛИЗАЦИИ МНОГОГОЛОСИЯ В ТЕКСТАХ РОМАНОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Ч. ДИККЕНСА		125
4.1. Общие замечания	125	
4.2. Позиция автора в описательных предисловиях к полилогам в полифоническом и гомофоническом романе	126	
4.3. Изоморфные и алломорфные средства актуализации художественного многоголосия (на примере идиолектов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса)	137	
Выводы к четвертой главе.....	151	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	156	
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	162	
ПРИЛОЖЕНИЕ I.....	180	
ПРИЛОЖЕНИЕ II	181	

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящается сопоставительному исследованию феномена полифонии в текстах произведений Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена». Работа соответствует следующим областям специальности 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание»:

- типология текста (в данном исследовании сопоставлены тексты полифонического и гомофонического романских жанров¹);
- сопоставительная стилистика (в работе сравниваются идиолектно обусловленные лингвистические, в том числе стилистические средства актуализации полифонии и гомофонии в оригинальных текстах романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена»);
- установление системы соответствий и аномалий на разных уровнях в сравниваемых языках (на примере изоморфизма и алломорфизма языковых единиц в авторских текстах на лексическом, грамматическом и стилистическом уровнях русского и английского языков).

Проблема актуализации явления *полифонии*, впервые описанного в трудах выдающегося отечественного мыслителя М. М. Бахтина (1895–1975), в идиолектах признанных мастеров литературного слова не теряет актуальности в настоящее время и получает дальнейшие перспективы решения в свете интегративного развития научного знания. Новые горизонты исследования полифонии, определяемой автором концепции как «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров – сознаний» [Бахтин 1963, 26], открывает когнитивная поэтика – междисциплинарная область знаний, оформившаяся в результате соединения когнитивной, литературоведческой и лингвистической наук.

¹Понятия полифонического и гомофонического (монологического) романа как жанровых форм введены М. М. Бахтиным.

Основные положения концепции полифонии М. М. Бахтина [1929, 1963], взятые за основу настоящего исследования, состоят в следующем:

1. Особой заслугой Ф. М. Достоевского является создание нового жанра полифонического романа.
2. Разноголосица и неслиянность звучащих голосов произведения выступают базовыми отличиями полифонического романа от традиционного для прозы XIX века гомофонического романа с ведущим голосом автора, идейно подчиняющим себе голоса действующих лиц.
3. Полифония романов Ф. М. Достоевского определила особую, полифоническую художественную модель мира писателя, отмеченную идеологическим плюрализмом, самостоятельностью голосов и сознаний.

Концепция полифонии получила и продолжает получать освещение в трудах отечественных специалистов, среди которых В. В. Виноградов [1930], Ю. М. Лотман [1970], Б. А. Успенский [1970], В. А. Свительский [1971, 1997], Б. О. Корман [1978], Л. Я. Гинзбург [1995], А. Панков [1995], Т. А. Касаткина [1996], М. В. Дубинская [2015], О. Ю. Ткаченко [2019] и др. За рубежом видение концепции полифонии представили в том числе Ц. Тодоров [Todorov 1981] и Д. Лодж [Lodge 1990, 1992]. Весомый вклад в изучение структурообразующих механизмов и категорий художественного текста, в том числе категории Голос, внесли представители русской формальной школы Б. М. Эйхенбаум [1919] и В. Б. Шкловский [1929]; структурализма Ц. Тодоров [1970], Ж. Женетт [1972], Р. Барт [1975, 1977]. Среди разработчиков учения о категории Точка зрения в нашей стране В. В. Виноградов [1930, 1971], Б. А. Успенский [1970], Ю. М. Лотман [1970], Б. О. Корман [1972], Е. В. Падучева [1996], Е. А. Гончарова [2007], за рубежом – П. Луббок [Lubbock 1921] (Великобритания), Н. Фридман [Friedman 1955], С. Чэтмен [Chatman 1978], Дж. Принс [Prince 1982] (США), М. Баль [Bal 1985] (Нидерланды), В. Шмид [Schmid 2003] (Германия) и др. Основы теории концептуальной интеграции и связанного с ней метода блендинга заложены М. Тернером и Ж. Фоконье [Turner, Fauconnier 1998, 2002, 2003].

Актуальность настоящей темы обусловлена следующими обстоятельствами:

- неоднозначностью подходов к определению понятий «многоголосие», «полифония», «разноголосица», «художественный мир», «Голос», «Точка зрения»;
- недостаточной разработанностью проблемы актуализации полифонии в лингвистическом аспекте рядом конкретных текстовых средств;
- проведением сопоставительных исследований произведений контрастных (полифонический и гомофонический романы) жанровых форм с целью установления средств создания текстового многоголосия, сближающих или отличающих идиолекты различных писателей;
- обусловленной современным этапом развития поэтики возможностью исследования художественных образов с когнитивных позиций, в том числе с помощью метода концептуальной интеграции.

Базовыми инструментами настоящего исследования выступают категории Голос и Точка зрения. *Голос* в данной работе употреблен в отношении к субъекту речи: автору или персонажу, чьи высказывания оформлены в виде прямой речи. Совокупность реплик персонажа в рамках одного эпизода произведения рассматривается в качестве его *речевой партии*. Текстовые фрагменты авторского повествования и описания, обрамляющие диалоги действующих лиц, а также авторские слова при передаче прямой речи героев именуется в работе *речевой партией автора*. *Точка зрения* соответствует идеологической позиции автора или персонажа. Интерпретация лингвистических средств актуализации идеологических позиций автора и персонажей выступает принятой в работе стратегией семантической реконструкции многоголосного текста. Исследуемые лингвистические средства составляют элементы лексического, грамматического (морфологического и синтаксического), а также стилистического уровней.

Под *многоголосием* мы понимаем текстовые фрагменты, в которых наряду с авторским выделяется от двух и более персонажных голосов, оформленных в виде чередующихся фрагментов прямой диалогической речи. *Полифония*

рассматривается нами в качестве типа многоголосия, лингвистически выраженного фрагмента текста (в дальнейшем именуемого *полифоническим текстом*) с голосом автора и контрастными голосами двух и более персонажей – носителей различных идеологий (точек зрения), раскрывающихся независимо от авторского видения в свободном речевом взаимодействии с другими участниками полилога. *Гомофония* в рамках настоящего исследования выступает типом многоголосия, лингвистически выраженным фрагментом текста (в дальнейшем именуемым *гомофоническим текстом*) с двумя и более персонажными голосами в согласии с доминирующим голосом автора – носителя господствующей идеологии. *Разноголосица*, выражаемая в тексте через взаимодействие отличных друг от друга точек зрения, а также *неслиянность* персонажных голосов, определяющая их взаимное несогласие и неподчиненность авторскому голосу и его видению, рассмотрены в данном исследовании в качестве базовых отличий структур полифонического и гомофонического романов. *Одноголосие* определяется нами в качестве лингвистически выраженного фрагмента текста (*одноголосного текста*) с единственным голосом, выражающим личную точку зрения одного лица.

В основу работы была положена следующая **гипотеза**: различия в актуализации текстового многоголосия в художественных мирах романов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса определяются не только разнородностью целей, замыслов и структур произведений, но и уникальными особенностями стиля идиолектов художников слова, а также структурными различиями языковых систем типов SOV² с тяготением к синтетизму (русский язык) и SVO с тяготением к аналитизму (английский язык), средствами которых созданы исследуемые тексты.

Объектом исследования выступает *полифонический текст*, содержащий от двух до десяти голосов персонажей.

² Классификация языков, основанная на порядке основных членов – подлежащего (S - subject), сказуемого или глагола (V – verb) и дополнения (O – object) в утвердительных предложениях, впервые предложена Дж. Гринбергом [Greenberg 1963].

Предмет исследования составляют *лингвистические средства актуализации текстовой полифонии*.

Материалом исследования послужили следующие тексты: роман Ф. М. Достоевского «Идиот» (1868), анализ по изданию: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. - Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. - Т. 8. Идиот. - 510 с.; роман Ч. Диккенса «Тяжелые времена» (1854): Dickens Ch. Hard Times. - М.: T8RUGRAM, 2018. - 400 с. на языке оригинала, а также два частных письма Ф. М. Достоевского по изданию: Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. - Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. - Т. 28, кн. 1. Письма, 1832-1859. - 572 с. Общий объем исследовательского материала на русском и английском языке составил девятьсот двадцать страниц.

В качестве *художественного мира* в настоящем исследовании принята специфическая для идиолектов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса система отношений голосов персонажей и автора, изучаемая в структурных срезах Автор – Герой, Герой – Герой. В рамках семантической реконструкции многоголосного текста в работе исследуется *образ трагичности*. Ведущим определением *образа* в работе выступает дефиниция А.Ф. Закировой: «образ как предмет понимания соединяет в себе отношения личности, группы и общества; характеризуется целостностью, способностью обобщать, концентрировать впечатления, переживания и мысли» [Закирова 2011, 247]. Именуемый в работе *образом трагичности* данный образ характеризует неразрешимый художественный конфликт, «развертывающийся в процессе свободного действия героя и сопровождающийся страданием и гибелью его или его ценностей» [Достоевский: Эстетика и поэтика 1997, 50].

Тексты романов, избранных для цели настоящего исследования, отнесены специалистами к единому литературному течению – романтическому реализму³, входят в золотой фонд мировой художественной литературы. Проникнутое глубокой мудростью, завещанной грядущим поколениям, наследие Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса отразило трагизм как их собственной жизни,

³ Термин введен Д. Фэнгером [Fanger 1965, 1967].

так и современной им капиталистической эпохи. Среди проблем, определяющих близкую актуальную проблематику исследуемых романов «Идиот» и «Тяжелые времена», проблема нравственности в исторических условиях пересмотра ценностных ориентиров в сторону собственничества и финансового достатка; судьбы честного человека, руководствующегося принципами морали, в среде, где доминируют тенденции услужничества, приспособления и личной выгоды; проблема воспитания молодежи и др. Общность тематики, близкий по времени период написания и обозримый для анализа объем обусловили выбор произведений Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса в качестве исследовательского материала для сопоставительного анализа.

С целью расширения исследования в дискурсивной плоскости, а также выявления идиолектно обусловленных лингвистических *отличий полифонического текста от текста одноголосного* к исследованию привлечены образцы текстов частных писем Ф. М. Достоевского.

Целью работы является лингвистическое исследование полифонии на примере образа трагичности через сопоставление текстов романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена».

Обозначенная цель определила основные **задачи** исследования:

- 1) обобщить существующие подходы к определению понятий «полифония», «художественный мир», «образ», «Голос», «Точка зрения», выработать теоретические установки;
- 2) установить лингвистические средства актуализации полифонии через языковой анализ речевых партий автора и персонажей в их взаимодействии в срезах Автор – Герой и Герой – Герой;
- 3) исследовать реализацию образа трагичности в сравниваемых произведениях через семантическую реконструкцию многоголосного текста;
- 4) определить общие (изоморфные) и индивидуально-обусловленные (алломорфные) лингвистические средства актуализации

художественного многоголосия в идиолектах Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса;

- 5) выявить лингвистические отличия полифонического текста от одноголосного текста частных писем Ф. М. Достоевского.

Методы исследования. Поставленные задачи определяют комплексное использование общенаучных методов анализа (дедуктивного, описательного, метода сравнения) и специальных лингвистических методов и приемов: 1) текстоцентрического, когнитивного и дискурсивного подходов; 2) метода текстовой интерпретации; 3) сопоставительно-стилистического; 4) метода концептуальной интеграции (блендинга). **Единицами анализа** в работе выступают *текстовые фрагменты прямой речи персонажей в полифоническом и гомофоническом тексте*. Релевантная для исследования выборка составила 180 примеров прямой речи персонажей в рамках четырех фрагментов полифонического текста романа Ф. М. Достоевского «Идиот» и 175 примеров прямой речи действующих лиц в четырех фрагментах гомофонического текста романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена». Границы полифонического и гомофонического текста совпадают с границами эпизодов произведения, составляющих главы или фрагменты глав романов. Под *эпизодами* в работе понимаются участки текста, характеризующиеся «тройственным единством: а) места, б) времени и в) действия» [Тюпа 2009, 41].

Методологической и теоретической основой работы послужили фундаментальные исследования по когнитивной лингвистике [Кубрякова 1997, 2004, 2012; Степанов 2004; Болдырев 2006, 2014, 2016; Lakoff, Johnson 1980; Langacker 2013], когнитивной поэтике [Андреева 2004, 2009, 2016; Бутакова 2004; Тарасова 2008, 2009, 2018; Рахилина 2010; Culpeper, Semino 2002, 2005, 2010]; монографии и статьи, посвященные исследованию и практическому применению метода концептуальной интеграции [Fauconnier 1995; Turner 2001; Fauconnier, Turner 2003; Coulson, Oakley 2000, 2003; Hougaard, Oakley 2008; Copland 2008; Dancygier 2008, 2012; Tusan 2013], а также отечественные работы по

сравнительной типологии русского и английского языков [Мечковская 2001; Гуревич 2003; Аракин 2005].

Теоретическая значимость исследования состоит в лингвистическом определении понятий «многоголосие», «полифония», «гомофония»; выработке поэтапной методики исследования текстовой полифонии, в том числе в сопоставительном аспекте с другими типами текстов (гомофоническим и одноголосным) в рамках идиолектов разных писателей; апробации метода концептуальной интеграции как способа исследования художественного образа в одноголосном и гомофоническом тексте.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования результатов диссертационного исследования в теоретических и практических курсах когнитивной и сопоставительной лингвистики, стилистики, чтении спецкурсов по отечественной и зарубежной филологии. Результаты работы могут использоваться в дальнейших исследованиях в области когнитивной стилистики, поэтики Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса, а также при сопоставительном исследовании полифонии, структур художественных миров, художественных образов в идиолектах других писателей.

Научная новизна проведенного исследования заключается в выявлении общих (изоморфных) и индивидуально-обусловленных (алломорфных) лингвистических средств актуализации художественного многоголосия (полифонии и гомофонии) в идиолектах Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса. Исследование вносит определенный вклад в разработку методики комплексного многоуровневого текстового конструирования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. **Лингвистические отличия** новаторского для прозы XIX века *полифонического текста* романа «Идиот» от традиционного *гомофонического текста* произведения Ч. Диккенса «Тяжелые времена» обусловлены как *идиолектом Ф. М. Достоевского* и его *авторским замыслом*, так и *системными свойствами русского языка*.

2. **Индивидуально-обусловленные лингвистические средства актуализации полифонии** в тексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот» представлены **в речевой партии автора-рассказчика** глаголами восприятия, временными маркерами недавнего прошлого и настоящего *на лексическом уровне*; несовершенным видом и настоящим временем глаголов *на грамматическом уровне*; контекстуальными антонимами и контрастом как типом выдвигения *на стилистическом уровне*; **в речи персонажей** – экспрессивной лексикой с выраженными семами иронии, неодобрения, фамильярности, пренебрежения; смысловыми оттенками частиц и междометий *на лексическом уровне*; широким разнообразием некорневых смысло-модифицирующих словообразовательных аффиксов, конструкциями с двойным отрицанием и изменением модальности высказывания, целостностью и усеченностью синтаксического рисунка, перерывами в речи *на грамматическом уровне*; метафорами и вульгаризмами *на стилистическом уровне*.
3. **Системно-обусловленные лингвистические средства актуализации полифонии** в тексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот» включают широкое разнообразие некорневых словообразовательных морфем-аффиксов, участвующих в передаче экспрессивных семантических оттенков в речи персонажей; свободный порядок слов, варьирующийся согласно изменению смыслового центра высказывания; конструкции с двойным отрицанием; замену согласующейся пары подлежащего «вы» со сказуемым на согласующуюся пару с подлежащим «ты» как следствие изменения модальности высказывания.
4. **Многоголосие полифонического текста** романа Ф. М. Достоевского «Идиот», реализуемое в виде текстовых фрагментов эмоционально-окрашенной синтаксически неравномерной разговорной диалогической речи носителей различных идеологий, **контрастирует с одноголосием текста частных писем** автора, выражающих личную точку зрения одного лица и отмеченных синтаксически и логически оформленной

письменной монологической речью с преобладанием литературно-книжной лексики.

5. *Подтекстовое содержание образа трагичности* романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена» указывает на нравственно сближающую тексты русского и английского писателей идею о необходимости преодоления корыстных устремлений капиталистической эпохи и объединения людей различных социальных слоев на основе взаимопомощи, любви, сочувствия и веры.

Апробация исследования. Основные положения работы были представлены в форме докладов на занятиях спецсеминаров «Специфика выпускной квалификационной работы с позиции современной лингвофилологии», «История и методология науки «Языкознание», научно-практических конференциях в Тюменском государственном университете (2013-2017), на международной конференции Российской ассоциации лингвистов-когнитологов в г. Тюмень («Когнитивные технологии в теоретической и прикладной лингвистике», сентябрь 2016 г.), на заседаниях кафедры английского языка и английской филологии ТюмГУ (2016-2021), а также в виде докладов на курсах по русской литературе и философии в университете Мерсихерст (Mercyhurst University) в городе Эри, США, во время научно-педагогической стажировки по программе У. Фулбрайта (2018-2019). Материалы диссертации отражены в 8 публикациях автора, 4 из которых в ведущих рецензируемых изданиях.

Публикации в ведущих рецензируемых изданиях:

1. Новичкова Л. Н., Андреева К. А. Полифония раннего произведения Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» / К. А. Андреева, Л. Н. Новичкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 10 (52). Ч. 1. - Тамбов: Грамота, 2015. - С. 13-17.
2. Новичкова, Л. Н. Полифония и диалогичность: тайны художественного мира Ф. М. Достоевского / Л. Н. Новичкова // Когнитивные исследования языка / гл. ред. серии Н.Н. Болдырев; Вып. XXVI: Когнитивные

технологии в теоретической и прикладной лингвистике: материалы международной лингвистической конференции. 22-24 сентября 2016 г. - Тюмень: Авекс, 2016. - С. 461-462.

3. Новичкова, Л. Н. Теория блендинга как способ декодирования авторского смысла (на материале личного письма Ф. М. Достоевского) / Л. Н. Новичкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12. № 9. - Тамбов: Грамота, 2019. - С. 324-328.
4. Новичкова, Л. Н. Метафора ЖИЗНЬ – ДАР в личном письме Ф. М. Достоевского: прочтение с помощью теории блендинга / Л. Н. Новичкова // Филология и культура. Philology and culture. 2019. № 3 (57). - Казань: издательство Казанского университета, 2019. - С. 80-85.

Публикации в других изданиях:

5. Новичкова, Л. Н. Полифония рассказа (на материале произведения Теодора Драйзера "The Lost Phoebe"/ Л. Н. Новичкова // Множественность интерпретаций: слово, текст, дискурс, корпус: материалы II студенческой научно-практической конференции Института истории и политических наук и Института филологии и журналистики ТюмГУ. 4 декабря 2013 г. -Тюмень: Титул, 2013. - С. 102-106.
6. Новичкова, Л. Н. Полифония рассказа (на материале произведения Джона О'Хара и Эрнеста Хемингуэя)/ Л. Н. Новичкова // Множественность интерпретаций: слово, текст, дискурс, корпус: материалы III студенческой научно-практической конференции ТюмГУ. 10 декабря 2014 г. - Тюмень: OST-пресс, 2015. - С. 137-143.
7. Новичкова, Л. Н. Полифония рассказов на материале ряда произведений американских писателей XX века / Л. Н. Новичкова, К. А. Андреева // Лучшие выпускные квалификационные работы 2014 года: сборник статей: в 3 ч. Ч. 3: Гуманитарное направление. Эл. издание. - Тюмень: Издательство Тюменского государственного университета, 2015. - С. 61-71.

8. Новичкова, Л. Н. Полифония как культурологический экскурс в мир английской литературы на уроке иностранного языка и способ изучения англоязычного художественного текста / Л. Н. Новичкова // Молодой учёный. 2015. № 15.2 (95.2); Спецвыпуск: традиции и инновации в преподавании иностранных языков в контексте современной образовательной парадигмы: материалы международной научно-практической конференции. - Казань: Издательство Молодой ученый, 2015. - С. 57-59.

Объем и структура работы. Диссертационное исследование состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Библиографического списка, включающего 187 наименований литературы, из них 62 источника на английском языке, 32 словаря и 3 источника исследовательского материала, а также двух Приложений. Общий объем работы составляет 179 страниц печатного текста без учета приложений.

Благодарности. Соискатель выражает искреннюю благодарность своему научному руководителю, д. ф. н. Андреевой Кире Алексеевне, за фундаментальные знания в области языковедения, лингвистических исследований и многолетний труд научного наставника, а также д. ф. н. Дрожащих Наталии Владимировне, д. ф. н. Лыковой Надежде Николаевне, д. ф. н. Белозеровой Наталье Николаевне и коллективам кафедр английского языка, английской филологии и перевода за оказанную поддержку и ценные замечания на различных этапах работы.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ БАЗОВЫХ ПОНЯТИЙ

1.1. От когнитологии к когнитивной поэтике: углубление знаний о языке и художественном тексте в когнитивном направлении

Настоящая глава призвана обеспечить обоснование базовых понятий, составляющих инструментарий данного диссертационного исследования, проходящего в области *когнитивной поэтики*. Рассмотрим истоки ее формирования, исследовательские цели и базовые установки в первом параграфе теоретической главы.

Интегративный характер научного знания, развивающийся на базе антропоцентризма современных исследований, приводит к возникновению в семидесятые годы прошлого столетия *когнитивной науки* (Cognitive Science), междисциплинарной области знаний, объединившей достижения антропологии, лингвистики, нейрологии, психологии, теории искусственного интеллекта и философии. Целью *когнитологии*, как указывает выдающийся отечественный специалист по когнитивной лингвистике Е. С. Кубрякова, становится всестороннее изучение *когниции* как совокупности мыслительных процессов, служащих обработке информации [Краткий словарь когнитивных терминов 1997, 81].

В рамках новой научной парадигмы особое значение приобретает исследование языка как неразрывной составляющей сознания. «Язык выявляет, объективирует то, как увиден и понят мир человеческим разумом, как он преломлен и категоризован сознанием», поясняет Е. С. Кубрякова в труде «Язык и знание» (Москва, 2004) [Кубрякова 2004, 57]. Ростки учений о связи мышления и культуры народа с языковыми структурами содержатся в трудах философов начиная с конца XVII века (В. Гумбольдт, Э. Кондиллак, Г. Лейбниц, Дж. Локк) [Байдак 2014, 32]. Данная связь обстоятельно разрабатывалась в трудах отечественных ученых. Не случайно С. Г. Тер-Минасова метафорически

определяет язык зеркалом, кладовой и сокровищницей, носителем и передатчиком, а также инструментом культуры [Тер-Минасова 2000].

Оформление *когнитивной лингвистики* (Cognitive Linguistics) как полноценного научного направления происходит в восьмидесятые годы XX века на стыке когнитологии и лингвистики. Миссией когнитивной лингвистики выступает решение проблем «взаимодействия когнитивных и языковых структур на основе исследования языка как когнитивной способности в его взаимосвязи с сознанием и с учетом проявлений его когнитивных функций», поясняет президент Российской ассоциации лингвистов-когнитологов Н. Н. Болдырев [Болдырев 2016, 33].

Как пронизательно замечает Е. С. Кубрякова, обратившись за решением задач когнитологии к языку – материалу богатому и разнообразному, когнитивная лингвистика «начала выступать как задающая вопросы другим наукам и требующая разъяснения по разным проблемам, связанным с порождением и восприятием речи, особенностями обработки информации в языке, с устройством ментального лексикона и памяти ... от специалистов по биологии, медицине, физиологии, и, конечно, неврологии» [Кубрякова 2012, 23]. Важно отметить, что еще в тридцатые годы прошлого столетия видный отечественный психолог Л. С. Выготский (1896 - 1934) неоднократно указывал на необходимость междисциплинарного подхода в изучении проблемы мышления и речи, первостепенным моментом в решении которой он видел поиск ответа на вопрос об «отношении мысли к слову» [Выготский Л. С. Собр. соч.: в 6 т. М., 1982. Т. 2].

Исследования, проходящие в рамках когнитивной лингвистики, являются одними из самых перспективных направлений изучения языка в настоящее время. Значительный вклад в развитие данного направления внесли и вносят наши отечественные исследователи: И. В. Арнольд, Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, А. Н. Баранов, Н. Н. Болдырев, Н. С. Болотнова, В. З. Демьянков, В. И. Заботкина, О. К. Ирисханова, А. А. Кибрик, Е. С. Кубрякова, Л. Л. Нелюбин, Ю. С. Степанов, а также зарубежные ученые: М. Джонсон, Р. Джэкендофф, Дж. Лакофф, Р. Лангакр, Л. Талми, М. Тернер, Э. Рош, Ч. Филлмор, Ж. Фоконье, Р. Шенк и др.

Накопление знаний в области когнитивных исследований языка закономерно приводит к оформлению специализированных лингвистических направлений. Условно они представляют две группы: направления когнитивной семантики и когнитивного подхода к грамматике. Фокусом исследований группы когнитивной семантики выступают способы представления знания и процессы порождения смысла естественным языком человека [Evans, Green 2006, 48]. Во главе второй группы – когнитивная грамматика, рассматривающая грамматический строй языка как смысловую систему и изучающая ее в концептуальном и коммуникативном аспектах [Langacker 2013].

Понятие *поэтики* (от греч. *poietike* – поэтическое искусство), восходящее к работам Аристотеля и Горация, с течением времени приобретает два основных академических значения: наука о поэзии как искусстве и, по объяснению Б. В. Кондакова, «раздел филологии, посвященный описанию историко-литературного процесса, строения литературных произведений и системы эстетических средств, в них использованных» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка 2006, 292].

Труды отечественных ученых, представителей формальной школы В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Р. Якобсона, выводят исследование поэтики на качественно новый уровень, описывая конкретные механизмы построения художественных произведений, в том числе их композицию, жанровую специфику, типы речи [Андреева 2009, 8]. О вкладе русских формалистов в становление когнитивной поэтики как научного направления неоднократно упоминается в Принстонской энциклопедии поэзии и поэтики [Tsur, Sovran 2012].

Новым этапом в развитии поэтики как научного направления становится ее вступление в систему когнитивных исследований. «Когнитивная поэтика – один из этапов развития науки о природе художественного творчества, средствах создания стиля и построения художественного мира. Определение «когнитивная» подчеркивает, что в фокусе исследовательских интересов этого типа – внимание к ментальному плану поэтических идиостилей, когнитивным процессам и

стратегиям, лежащим в основе формирования и интерпретации художественных образов» [Тарасова 2008, 420].

Центральным *объектом* исследования *когнитивной поэтики* (Cognitive Poetics/Cognitive Stylistics) выступают *художественные тексты*, базовой *гипотезой* служит следующее утверждение: автор художественного текста обладает некоторым интуитивным или приобретенным *знанием*, которое он использует при создании своих текстов, «перекодируя структуры своего сознания в вербальную текстовую форму». Исследователь, стремящийся «выявить эти вербализованные, первоначально ментальные структуры, может идти только в обратном направлении, двигаясь от текста – к когниции» [Андреева 2004, 21].

По определению профессора Тюменского государственного университета К. А. Андреевой когнитивная стилистика (поэтика) – «новый раздел литературной стилистики, органично соединяющий достижения отечественной и мировой науки в описании научного моделирования когнитивных процессов создания текста, методов их возможного эксплицирования и последующего декодирования читателями» [Андреева 2009, 3].

Исследователь объясняет, что когнитивная поэтика в системе российских исследований выступает как молодая дисциплина, опирающаяся на накопленные знания в психолингвистике, стилистике текста, включающей стилистики кодирования и декодирования. Пути сближения отечественной стилистики с когнитивным направлением развития парадигмы лингвистического знания обозначены автором в качестве следующих моментов: *текстоцентричность* и *антропоцентризм* исследований, признание особого *мира*, создаваемого автором литературного текста, и его изучение, а также «идеи кодов и алгоритмов», соотносящиеся с зарубежным понятием *фрейма* [Там же, 18, 41]. Об единении методологических ресурсов стилистики и когнитологии также сообщают Дж. Калпепер и Е. Семино: «Когнитивная стилистика совмещает тщательный лингвистический анализ литературных текстов традиционный для стилистики с систематическим и теоретически-информированным рассмотрением когнитивных

структур и процессов, лежащих в основе продуцирования и восприятия речи» [Culpeper, Semino 2002. Перевод наш, Л. Н.].

И. А. Тарасова прослеживает «национальные корни» когнитивной поэтики в трудах В. В. Виноградова, Вс. Вяч. Иванова, Ю. М. Лотмана, Д. Е. Максимова, А. А. Потебни, что позволяет ей утверждать, что «когнитивная поэтика никак не может трактоваться как «заимствованный проект» [Тарасова 2018]. Так, например, А. А. Потебня в работе «Мысль и язык» (1862) выделяет три уровня информации художественного текста: внешней формы, содержания и внутренней формы. Внешней формой ученый обозначил «объективированный художественный образ», внутренней формой – представление об образе, «намек на известную совокупность чувственных восприятий», а содержанием – идею, соответствующую «чувственному образу или развитому из него понятию» [Полное собрание трудов 1999; Теоретическая поэтика 2003].

Рассмотрим исследовательские проблемы, изучению которых посвящены работы специалистов по когнитивной поэтике в России (К. А. Андреева, Л. О. Бутакова, Л. Ю. Семейн, И. А. Тарасова).

Проблема художественного многомирия неоднократно изучалась К. А. Андреевой вместе с ее аспирантами и учениками в Тюменском государственном университете. Результаты исследований представлены рядом публикаций, в том числе совместных. Полученные К. А. Андреевой при работе с романом С. Кинга «Стрелок» данные помогают ей утверждать, что ключом к осуществлению первого этапа конструирования художественных романа С. Кинга выступают текстовые описания, обеспечивающие «вхождение» исследователя в микро- и макромиры романа. Так, на фоне трех макромиров («Ушедший мир», «Срединный мир» и «Наш мир») в романе «Стрелок» автор выделяет микромиры физического пространства с тематическими блоками «Природа», «Города», «Космос» и психологического пространства («Внутренний мир», «Сны и видения», «Воспоминания» героя) [Андреева 2016].

Задача изучения смысловой стороны текста решается Л. О. Бутаковой с помощью когнитивной художественной модели, применяемой ей к анализу

повести Л. Петрушевской «Смотровая площадка» (1982). Согласно авторской методике, смысловая динамика исследуемого произведения прослеживается через языковые знаки, смыслы которых образуют смысловые поля (сферы) героя и повествователя. Смысловые сферы указывают на систему концептов (жизнь мужчины, любовь, волнующее чувство, внешнее, внутреннее), актуализация которых приводит к «смысловому обрастанию» доминантного концепта повести «Победа» [Бутакова 2004].

Глубокое исследование идиостиля русского поэта Г. В. Иванова в русле когнитивной поэтики было проведено И. А. Тарасовой. Поэтическая концептосфера художника слова представлена И. А. Тарасовой как двухуровневая структура, ярусы которой составляют концепты авторского сознания и когнитивные модели их взаимодействия. В качестве моделей, применяемых к исследованию поэтического наследия Г. Иванова, исследователь использует метафорические и метонимические когнитивные модели, описанные Д. Лакоффом. Среди метафорических моделей, зафиксированных ею в поэтических текстах Г. Иванова: концепт «вечность» как пространство, «дно океана», «гладь водоема», «межпланетный омут», «бездна», «пропасть» и «дом». В качестве метонимических когнитивных моделей исследователь рассматривает соотношение концепта «вечность» – вместилище и «сияния» как его содержания, «вечности» – субъекта с «торжеством» как его свойством [Тарасова 2009].

С течением времени в зарубежной практике исследований в области когнитивной поэтики складывается несколько научных направлений. Одно из них представлено работами, развивающими теорию концептуальной интеграции (Conceptual Blending Theory): труды авторов теории М. Тернера (M. Turner) и Ж. Фоконье (G. Fauconnier) (2002, 2003), США; а также Ш. Коулсон (S. Coulson) и Т. Оэкли (T. Oakley) (2000, 2004), США; Б. Данцигер (B. Dancygier) (2011), Канада; Е. Семино (E. Semino) (2005, 2010, 2013), Великобритания. Связанный с теорией концептуальной интеграции метод блендинга был избран нами в качестве метода исследования образа трагичности.

Следующая группа исследований связана с теорией текстовых миров (Text World Theory), выдвинутой американским профессором П. Вертом (P. Werth) (1999). В данном направлении работают К. Эммот (C. Emmott) (1997), Дж. Гэвинс (J. Gavins) (2007), П. Стоквелл (P. Stockwell) (2014) (Великобритания). Учение о когнитивной грамматике Р. Лангакера (США) (R. Langacker) (1997) дало начало третьему, но не заключительному направлению исследований когнитивной поэтики [Stockwell 2011].

Инструментами настоящего исследования выступают категории когнитивной поэтики Голос и Точка зрения. Обратимся к обзору работ, посвященным этим двум текстовым категориям.

1.2. Голос как категория когнитивной поэтики и инструмент текстового исследования

Как было отмечено ранее, когнитивная поэтика в системе российских и международных исследований опирается на опыт, полученный специалистами в области стилистики текста, поэтому нам не представляется возможным оформить настоящий и последующий пункты без привлечения фундаментальных работ отечественных стилистов и языковедов. Текстовые признаки, терминологически закрепленные в науке в качестве *текстовых категорий*, выступают, с одной стороны, базовым инструментарием исследователя в области лингвистики текста, функциональной стилистики, стилистики текста, когнитивной поэтики, а с другой – в силу их непреходящей значимости в многоуровневом изучении текста – самостоятельными объектами исследования, богатой и плодотворной областью накопления научного знания.

Обстоятельное исследование текстовых категорий в качестве типологических признаков текста было проведено отечественными специалистами И. Р. Гальпериным, Т. В. Матвеевой, О. И. Москальской, З. Я. Тураевой. По замечанию Т. В. Матвеевой, «термин «категория» может пониматься как общий и существенный признак (свойство, параметр) всех

текстов, участвующий в моделировании самого понятия «текст» [Матвеева 1990, 13]. Текстовая категория как текстовый признак представляет собой «отражение определенной части общетекстового смысла различными языковыми, речевыми и собственно текстовыми (композитивными) средствами», поясняет Т. В. Матвеева [Стилистический энциклопедический словарь русского языка 2006, 533].

И. Р. Гальперин, внесший ценный вклад в разработку учения о текстообразующих категориях, выделял десять подобных параметров: автосемантию, завершенность, интеграцию, информативность, когезию, континуум, модальность, перспекцию и ретроспекцию, а также членимость текста [Гальперин 1981]. З. Я. Тураева рассматривает две группы текстовых качеств: структурные (сцепление, интеграция, прогрессия, регрессия) и содержательные (образ автора, художественное пространство и время, информативность и др.) [Тураева 2009].

Языковые и текстовые категории неоднократно изучались в качестве полевых структур. Обоснование теории поля в лингвистике представлено в работах А. В. Бондарко, Е. В. Гулыги и Е. И. Шендельса (на материале немецкого языка), С. Г. Щура. Согласно полевому подходу, категория текста обладает планом выражения и планом содержания, ядром (центром) и периферией, объединяет разноуровневые языковые элементы. Текстовые (в терминологии А. В. Бондарко – функционально-семантические) категории выражаются «языковыми средствами, относящимися к разным уровням и аспектам языка, – средствами морфологическими, синтаксическими, словообразовательными, лексическими», объединяющимися в ядро поля по принципу семантической доминанты [Бондарко 1971, 1976].

Рядом исследователей (Н. Д. Арутюновой, Т. ван Дейком, А. Ф. Папиной, Е. С. Яковлевой) категории текста рассматриваются в качестве организационных факторов и единиц анализа текста. Так, А. Ф. Папина определяет Участников коммуникативного акта, Участников событий, Событие (Ситуацию), Художественное пространство, Место объектов, Художественное время и Оценку

как основные текстообразующие категории, которые «во всех частях сложного синтаксического целого способствуют его связности и единству» [Папина 2002, 92]. Данные категории некоторым образом соотносятся с элементами устного нарратива, предложенными В. Лабовым и Дж. Валетским: Ориентация (у А. Ф. Папиной «Участники событий», «Место объектов», «Художественное время»), Осложнение, Решение, Кода («Событие (Ситуация)»), Оценка («Оценка») [Labov, Waletzky 1967, 32-37].

С развитием когнитивного подхода к анализу языка и художественного текста языковые и текстовые категории приобретают особую значимость. З. И. Комарова приходит к заключению о том, что ряд вопросов, касающихся языковых категорий, не получил окончательного решения в рамках существовавших направлений, и поиск ответов на них, в том числе о принципах формирования ядра и периферии в полевым подходе, а также о границах языковых категорий и категориальной принадлежности элементов языка, продолжился в рамках когнитивного подхода [Комарова 2013, 473]. Н. Н. Болдырев убедительно доказывает, что языковые категории вправе быть рассмотрены в качестве «особого формата знания», понимаемого как «определенная форма или способ представления знаний на мыслительном или языковом уровнях». Языковые категории в данном качестве обладают важной ролью в «организации и оперативном использовании знаний о мире, о языке как части мира, о способах их обработки и интерпретации человеком» [Болдырев 2006, 5-6].

У истоков формирования «времени», «способа», «голоса» и «точки зрения» как категорий текстовой когнитивной поэтики стояли наши отечественные лингвисты, представители формальной школы Б. Эйхенбаум и В. Шкловский. Так, Б. М. Эйхенбаум в статье «Как сделана «Шинель» Гоголя», которая вышла в сборнике «Поэтика» еще в 1919 году, отмечал: «Композиция новеллы в значительной степени зависит от того, какую роль в ее сложении играет личный тон автора, то есть является ли этот тон началом организующим, создавая более или менее иллюзию сказа, или служит только формальной связью между

событиями и потому занимает положение служебное» [Эйхенбаум 1919. Цитирование по изданию 1969 года, 306]. Значимость роли голоса в художественном произведении слышится и в следующих строках В. Б. Шкловского: «Речи действующих лиц – один из способов развертывания сюжета, в них вводится новый материал». На примере центрального действующего лица романа М. Сервантеса «Дон Кихот» исследователь показал, как речи Дона Кихота постепенно меняли облик героя в глазах читателей [Шкловский 1929].

Работая с текстовыми категориями Голос и Точка зрения, невозможно не остановить внимание на вкладе в разработку учения о речевой организации романа выдающегося отечественного философа и литературоведа М. М. Бахтина. Мы подробно рассмотрим его концепцию полифонии художественного мира романа Ф. М. Достоевского в параграфе 1.4. настоящей главы.

Важным этапом развития учения о текстовых категориях Голос и Точка зрения стали труды французских ученых – теоретиков структурализма Р. Барта, Ж. Женетт, Ц. Тодорова. В статье «Введение в структурный анализ нарратива» (1975) Р. Барт и Л. Дьюсит констатируют, что основные категории глагола (время “tenses”, вид “aspects”, наклонение “modes”, лицо “persons”) имеют свои эквиваленты в нарративе, за исключением того, что эти нарративные категории «расширены и трансформированы» в соответствии с большей протяженностью нарратива в сравнении с предложением и «оснащены своими собственными показателями, зачастую комплексными» [Barthes, Duisit 1975, 241. Перевод наш, Л. Н.].

Изучая признаки фантастического дискурса с повествованием от первого лица, Ц. Тодоров замечает, что бессознательное отождествление читателем себя с «повествующим первым лицом» – «прямой путь в мир фантастического». При этом автор констатирует: «Упомянутое нами отождествление не следует принимать за индивидуальный психологический процесс; речь идет о механизме, внутренне присущем тексту, вписанном в его структуру» [Тодоров 1970, 73. Перевод Б. Нарумова].

В трудах Ж. Женетт *Голос (Voice)* и *Точка зрения (Mood, Point of view, Focalization)* анализируются как специальные нарративные категории. Структура категории *Голос*, по мысли Ж. Женетт, может быть рассмотрена в виде единства трех аспектов: “time of narrating” («время повествования»), “narrative level” («нарративный уровень»), “person” («повествующее лицо»), реализуемых в художественном нарративе одновременно. Первый аспект отражает отношение излагаемого в нарративе события к времени рассказа об этом событии и обеспечивает выделение следующих типов акта повествования в произведении (“narrating”): “subsequent” (акт повествования, следующий за происшедшим; характерен использованием глаголов в прошедшем времени), “prior” (рассказ о предстоящем; будущее время глаголов), “simultaneous” (повествование о текущих событиях; глаголы в форме настоящего времени) и “interpolated” (повествование между событийными рядами). Аспект «нарративный уровень» в том числе связан с изучением феномена «рассказа в рассказе» (“Chinese-box narrative”). Третий аспект «повествующее лицо» реализуется в характере выраженности в тексте личности повествователя [Genette 1972; цитирование по изданию на английском языке 1980 года; перевод терминов на русский язык наш, Л.Н.].

Примечателен взгляд на категорию *Голос* Р. Барта в его знаменитом эссе «Смерть автора» (Лондон, 1977). По мысли исследователя, современный литературный текст, в том числе произведения М. Пруста, характеризуется настолько слабо выраженной личностью автора, что можно говорить об отстранении, отсутствии автора текста. «Литературное творчество, – пишет Р. Барт, – это та неопределенная, сложная, неясная область, где информант ускользает, фотопленка, на которой невозможно различить лицо, начиная с личности самого человека, создающего текст» [Barthes 1977, 142. Перевод наш, Л.Н.]. Данная мысль была подхвачена исследователями. Так, рассматривая историю литературного творчества и типов повествования, Б. Ричардсон называет характерные и новаторские приемы Д. Дефо, Дж. Остин, Дж. Байрона, А. Пушкина, Ф. Достоевского, приведшие к высокой

экспериментальности в сфере типов повествования в литературе более позднего и современного периодов [Richardson 2006].

Обратимся к определению категории Голос, принятому нами за базовое определение данной категории в настоящем исследовании. **Категория Голос** «широко используется в литературоведении и стилистике преимущественно в описании типов повествования и форм представления художественной речи с целью описания «того, кто говорит» в нарративе: имплицитный автор, персонаж или автор и персонаж вместе, в случае несобственно-прямой речи» [Wales 2014, 437. Перевод наш, Л. Н.].

Как замечает Ян Парандовский, «в своем произведении автор обретает страну совершенной свободы» [Парандовский 1990, 41]. Свобода литературного творчества и развитие жанра обусловили наличие различных типов повествователей и видов художественной речи. При этом, как объясняет К. Балдик, различия между повествующими «голосами» лежат в способе обращения к читателю, а не интерпретации событий, как в отличной от Голоса категории Точка зрения [Baldick 2001, 273].

В качестве базовой классификации голосов художественного произведения в настоящей работе принята система В. А. Кухаренко. Согласно данной системе, художественные прозаические тексты различаются по способу изложения: авторскому или перепорученному. **Авторский и персонажный** голоса выступают основными речевыми потоками в литературном тексте. Композиционно-речевые формы повествование, описание и рассуждение образуют авторский речевой поток. В структуре персонажного речевого потока исследователь выделяет диалогическую (внешнюю) и внутреннюю речь. В терминологии В. А. Кухаренко *речевая партия* представлена совокупностью всех реплик персонажа [Кухаренко 1988]. Система В. А. Кухаренко послужила опорой при анализе речевой палитры романа Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» (1849). Результаты исследования отражены в нашей публикации «Полифония раннего произведения Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» (Тамбов, 2015).

Другим способом описания речевой структуры литературного произведения является классификация Б. О. Кормана, в основе которой лежит степень присутствия, «выявленности», словами исследователя, субъекта речи в тексте. Согласно данному подходу, наиболее «невывявленный», «растворенный в тексте» субъект речи выступает повествователем; сказатель, ведущий изложение и называющий себя – личный повествователь; «носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст» определен исследователем в качестве рассказчика [Корман 1972, 32 - 35].

Интересно в этой связи высказывание Н. С. Валгиной: «Субъектом речи может быть собственно автор, рассказчик, повествователь, издатель, различные персонажи. Однако все это объединяется, высвечивается отношением автора – мировоззренческим, нравственным, социальным, эстетическим» [Валгина 2003, 62]. Данная классификация указывает на тесную связь категорий Голос и Точка зрения. Категория Точка зрения и сопряженные с ней способы типизации литературных текстов будут представлены в следующем пункте данной главы.

Тщательно избираемый автором-художником тип повествующего субъекта может являться основанием для сопоставления творческого метода разных писателей. Так, по заключению Н. С. Валгиной, «Ч. Диккенс, О. Бальзак постоянно присутствовали в своих произведениях» [Валгина 2003, 61]. Творческий метод Ф. М. Достоевского характеризуется частым обращением к сказовой форме повествования и различным типам рассказчиков, основные из которых были обозначены Иванчиковой Е. А. Интересующее нас произведение – роман «Идиот» (1868), по мнению Е. А. Иванчиковой, представляет собой двусубъектное повествование, в котором речь условного рассказчика звучит вместе с «психологическим» изложением недеklarированного автора [Иванчикова 1994].

Важнейшую роль в настоящем исследовании художественной разноголосицы играют такие способы ввода чужой речи в авторское изложение как диалог и полилог. Интересно в этой связи мнение У. Бут: диалоги

действующих лиц, полагал исследователь, один из различных способов опосредованного авторского идеологического комментария, в которых за речевыми партиями героев звучит нравственная позиция самого автора [Booth 1983]. По утверждению Э. Блэк, прямая речь – «первостепенный способ описания характера», ведь «выбор лексики и грамматических структур может быть показателем социального статуса, происхождения, уровня образования и интересов персонажа» [Black 2006, 66]. В работе М. П. Брандес «Стилистика текста» (Москва, 2004) монолог, диалог и полилог определены в качестве архитектурно-речевых форм, и различие между ними выражено следующим образом: «В случае, когда в коммуникативно-речевом акте активность принадлежит отправителю речи, этот акт совершается в *монологической форме*, в случае участия в нем двух или большего количества лиц он осуществляется в *диалоге* или *полилоге*» [Брандес 2004, 119. Курсив автора].

Одним из наиболее частотных видов диалогического единства (термин Н. Ю. Шведовой для обозначения единицы диалога) выступает, по замечанию Т. Б. Трошевой, вопросно-ответный комплекс [Стилистический энциклопедический словарь русского языка 2006, 45]. Однако как в реальной жизни, так и в литературном произведении нередко происходит нарушение плавного вопросно-ответного хода диалога. В художественном произведении подобная ситуация заранее задумана, «спланирована» автором-творцом с определенной сюжетной или/и характеризующей целью. Так, В. В. Одинцов рассматривает сбивчивый, противоречивый ход разговора барышни Елизаветы и служанки Насти в повести А. С. Пушкина «Барышня - крестьянка» (1831) в качестве *характерологического* диалога, представляющего в данном случае «столкновение речевых сфер» [Одинцов 1973, 74-77].

Различные отклонения от строгой вопросно-ответной формы диалога рассматривались О. И. Москальской в монографии «Грамматика текста» (Москва, 1981). Среди них варианты «вопрос - контрвопрос - ответ», «сообщение - переспрос» и другие [Москальская 1981]. Завершив обзор теоретических положений категории Голос, обращаемся к ее ближайшей «сестре» и второму

инструменту разноуровневого анализа текста, используемому для достижения цели настоящего исследования, текстовой категории Точка зрения.

1.3. Точка зрения как категория когнитивной поэтики

*«Умейте всегда перенестись на точку зрения
противоположного мнения – это и есть истинная мудрость»,*

Д. И. Менделеев

[Из сокровенных мыслей Дмитрия Менделеева. Тобольск, 2019. 25]

«Творческий процесс создания художественного произведения не начинается до тех пор, пока романист не найдет способ показать, так экспонировать свою историю, что она расскажет себя сама», писал П. Луббок [Lubbock 1921. Перевод наш, Л. Н.]. По мнению М. Флудерник, непосредственный путь «показать» события и изображаемых людей – дословно передать на страницах произведения их общение друг с другом [Fludernik 2009, 37]. Речевое взаимодействие персонажей анализируемых романов в виде полилогов – ключевая область исследования настоящей работы, в которой действующие лица говорят сами за себя, где звучат их голоса и точки зрения. Решающим средством, обеспечивающим доступ к их мыслям читателю и исследователю, выступает язык и всевозможные формы языкового выражения личных позиций героев. Как показал Э. Бенвенист, основа субъективности в речи – в соответствующем речевым целям применении категорий естественного языка [Benveniste 1958].

Н. Фридман называл чувства, мысли и слова автора, поступки, впечатления и речи действующих лиц в качестве избираемых автором каналов передачи его истории читателю, каждый из этих каналов в отдельности или в совокупности с другими служащий показателем различной формы реализации Точки зрения [Friedman 1955, 1169]. К. А. Андреева рассматривает Точку зрения вместе с Голосом и Перспективой в качестве специальных поэтических стратегий и макрокатегорий, поддерживающих структурно-смысловую организацию текста,

влияющих на «семантику и мультимодальность текста: его смысловое движение, его переходы, неоднозначность, игру смысловых оттенков в разных «переливах» мнений и личностных позициях актантов» [Андреева 2004, 2016, 4].

Значительный след в области мирового изучения Точки зрения как категории текстовой поэтики был оставлен нашими отечественными учеными: В. В. Виноградовым, Г. А. Гуковским, Ю. М. Лотманом и конечно Б. А. Успенским. Академик В. В. Виноградов указывал на особую роль в решении проблемы языка художественного произведения принципа-понятия «субъективизации», вводимого «для оценки степени и широты охвата частей повествования экспрессией или личной точкой зрения какого-нибудь лица (рассказчика, персонажа и т.п.)» [Виноградов 1971, 116].

Б. А. Успенский посвятил проблеме Точка зрения труд «Поэтика композиции» (Москва, 1970), не раз издававшийся на других мировых языках. Исследователь постулирует точку зрения «центральной проблемой композиции произведений искусства», актуальной для таких видов искусства как живопись, театр, кино и художественная литература. Согласно области, в которой точка зрения может подвергаться исследованию, Б. А. Успенский различал планы оценки, фразеологии, пространственно-временной характеристики и психологии. Каждый из планов, по мысли ученого, может быть представлен как внешней, так и внутренней точкой зрения [Успенский 1970, 1995]. По убеждению В. Шмид, Б. Успенский создал многоплановую модель точки зрения, которой удалось преодолеть одноплановость предыдущих исследований. Сам же В. Шмид рассматривает пространственный и временной планы в отдельности, а также именуется план психологии перцептивным планом [Шмид 2003].

В силу того, что в полифоническом произведении действующие лица выступают субъектами «собственного, непосредственно значащего слова» [Бахтин 1963; цитирование по изданию 2016 года, 9], мы полагаем, что наше исследование личных суждений персонажей, испытавших трагические события в жизни, связано именно с *внутренними точками зрения в плане оценки*. Подтверждение этой мысли находим у Б. А. Успенского: «полифония

представляет собой случай проявления точек зрения в плане оценки», вступающих во взаимодействие как «идеологически-ценностные» позиции. При этом расхождение точек зрения в плане оценки «проявляется... в том, как тот или иной герой (носитель точки зрения) оценивает окружающую его действительность» [Успенский 1970, 19]. Интересно в этой связи мнение Ю. М. Лотмана, считавшего, что «многоголосная структура точек зрения» характеризуется их борьбой с «противосистемами», в результате которой одна точка зрения либо уничтожит противостоящие позиции, либо, в случае с полифоническим романом, воскресит их [Лотман 1970, 335].

Среди лингвистических способов выражения точки зрения в плане оценки постоянные эпитеты и фразеологические средства [Успенский 1970], словосочетания с переходными глаголами, метафоры, малоречивость и многословность, определенные синтаксические структуры [Nørgaard, Busse, Montoro 2010, 134]. Более того, как замечает Е. В. Падучева, «присутствие... точки зрения говорящего в любом тексте предписывается семантикой самых обычных слов и грамматических категорий естественного языка» [Падучева 1996, 258]. Мы позволим себе взять в качестве выразителей категории Точка зрения и показатели субъективной модальности, обозначаемые Е. В. Падучевой: «вводные слова; предложения с эксплицированной иллокутивной функцией; модальные слова и частицы» [Там же].

С. Чэтмен именует точку зрения, передающую факты и впечатления, проходящие через «фильтр» мироощущения, системы понятий и образа мыслей, концептуальной точкой зрения [Chatman 1978, 152]. Типология планов точек зрения Б. А. Успенского имеет пересечения с системой характеристик «художественной перспективы», разработанной Ц. Тодоровым в качестве опорных аспектов анализа категории. Интересующий нас план идеологии соотносится, по нашему мнению, с таким признаком перспективы, выдвигаемым Ц. Тодоровым, как «оценочность представляемых событий», а внешний и внутренний характер точки зрения со «степенью проникновения в сознание

персонажа» [Todorov 1968; цитирование по изданию на английском языке 1981 года].

Приводимые нами работы указывают на проблему терминологического наименования категории. Так, категория обозначается в качестве «субъективизации» В. В. Виноградовым, «Точки зрения» Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским, «перспективы» Ц. Тодоровым, «повествовательной перспективой» Е. А. Гончаровой, «фокализации» Ж. Женетт и М. Баль. В нашем исследовании мы отдаем выбор термину Точка зрения.

Иной подход к анализу категории представлен в работах Ж. Женетт (1972), Дж. Принса (1982), М. Баль (1985). С небольшим расхождением в терминологическом наименовании категории исследователи выделяют три типа художественной точки зрения и три связанных с ними вида нарратива: классического «нефокализованного нарратива» с «всезнающим автором»; «нарратива с внутренней фокализацией», где свою точку зрения выражает один или несколько персонажей; «нарратива с внешней фокализацией», в котором автор описывает внешнюю сторону событий, не проникая в сознание персонажей [Genette 1972; цитирование по изданию на английском языке 1980 года; Prince 1982; перевод наш, Л.Н.].

Наиболее отчетливо феномен внутренней фокализации представлен, по мысли Ж. Женетт, в нарративе с элементами внутреннего монолога, определяемого Д. Конн в качестве «техники передачи мыслей персонажа его собственными словами при сохранении способа изложения от третьего лица и форм прошедшего времени» [Cohn 1978]. Другим видом реализации внутренней фокализации в повествовании является представление различных взглядов действующих лиц на одни и те же факты, объясняет М. Баль [Bal 1985; цитирование по изданию 1997 года, 148].

Вместе с проблемой терминологического наименования существует и решаемый неоднозначно вопрос об определении категории Точка зрения. Рассмотрим некоторые из дефиниций. С позиции В. Шмида, Точка зрения – «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на

восприятие и передачу событий» [Шмид 2003, 121]. Е. А. Гончарова определяет категорию Точка зрения, в ее терминологии – повествовательную перспективу, как синтез «субъектно-речевого, композиционно-сюжетного и пространственно-временного планов художественного текста, обусловленный соответствующей коммуникативно-творческой стратегией, или концептуально-тематическими установками, автора» [Гончарова 2007, 250-251].

В заключении данного параграфа приведем принятое в качестве ведущего в нашем исследовании определение категории, данное профессором К. Уэльс: Точка зрения обозначает «способ видения или восприятия, согласно которому в романе излагаются события или предоставляется информация», а также отражает «определенное мировоззрение или идеологию персонажа или имплицитного автора» [Wales 2014, 326-327. Перевод наш, Л. Н.].

1.4. Полифония художественного мира романа

*«Вся вселенная облечена в тайну – вся вселенная и всякая тварь.
Это мучительно чувствует Достоевский и тысячеокой душою своею
неусыпно бдит над тайной мира»,
преподобный Иустин
[Иустин Попович 2008, 6]*

Центральное понятие настоящего исследования – «*полифония*» (от греч. «poly» – много, «phone» – звук, голос) заимствовано автором концепции текстовой полифонии М. М. Бахтиным из области музыковедения, где оно выступает именем самостоятельной учебно-научной дисциплины, тесно связанной с понятием музыкального изложения. Источники по музыковедению содержат информацию об одnogолосном и многоголосном музыкальном изложении. «Многоголосное изложение, в котором различаются главный, наиболее яркий мелодический голос и мелодически нейтральные голоса, складывающиеся в гармоническое сопровождение» выступает содержанием термина «*гомофония*» [Григорьев, Мюллер 1969, 8]. **Полифония** с позиции

музыковедения представляет «многоголосное изложение, построенное на совместном звучании контрастных мелодически развитых голосов» [Там же, 11].

Будучи исключительно сложной в написании, полифоническая музыка выступает мерилom мастерства композитора. Среди признанных мастеров полифонической музыки имена таких талантливейших композиторов как И. С. Бах, Г. Ф. Гендель, М. И. Глинка, В. А. Моцарт, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, Д. Д. Шостакович, Ф. Шуберт и др.

Многолетние исследования М. М. Бахтина (1895 - 1975), выдающегося отечественного мыслителя, наследия Ф. М. Достоевского позволяют ученому провести образную меткую аналогию между голосами в художественных текстах писателя и голосами, звучащими в сложнейших образцах музыкальных произведений. Изыскания М. М. Бахтина обогатили инструментарий международных филологических исследований терминами *полифония*, *разноголосица*, *жанр полифонического романа*. Рассмотрим концепцию М. М. Бахтина детальнее.

По мысли исследователя, специфика Ф. М. Достоевского-художника в создании *существенно нового романного жанра*, разрушившего «сложившиеся формы европейского, в основном монологического (гомофонического) романа» [Бахтин 1963; цитирование по изданию 2016 года, 11]. Жанр полифонического романа в исследованиях М. М. Бахтина соотносится с принципиально *новой художественной моделью мира*, основной особенностью которой является «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов» [Там же, 9]. Неслиянность голосов персонажей, представляющих разные точки зрения, в концепции исследователя выражается термином *разноголосица*.

Согласно концепции М. М. Бахтина, художественный мир Ф. М. Достоевского обладает следующими свойствами:

- 1) *вневременность* («С героями [произведений Ф. М. Достоевского, замечание наше, Л.Н.] полемизируют, у героев учатся» [Там же, 7]);

- 2) *цельность* (Равноправные сознания «с их мирами сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» [Там же, 9]);
- 3) *глубокая персоналистичность* («Всякую мысль, - поясняет исследователь, - он [Ф. М. Достоевский, замечание наше, Л.Н.] воспринимает и изображает как позицию личности» [Там же, 14]);
- 4) *самостоятельность «беспримесно чистых» спорящих голосов и сознаний* («вечная гармония неслиянных голосов...их неумолчный и безысходный спор» [Там же, 48]);
- 5) *идеологический плюрализм* («Как бы разные системы отсчета объединяются здесь в сложном единстве» [Там же, 24] и далее «герой интересуется Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя самого» [Там же, 70]).

Учение М. М. Бахтина о полифонии романа в том числе отражает его критический настрой по отношению к отрицанию последователями формализма (В. Б. Шкловским, Б. Эйхенбаумом и др.) идеологического смысла слова. В этой связи литературовед явственно выражает мысль о необходимости выдвигания на передний план в рамках исследования художественного текста *идеологически полновесного материала*, «не теряя ни йоты его смысла» [Бахтин 1928. Цитирование по изданию 1982 года, 92].

В рамках концепции полифонии М. М. Бахтин приводит следующее определение полифонии: *«множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров – сознаний»* [Бахтин 1963; цитирование по изданию 2016 года, 26]. Опираясь на концепцию М. М. Бахтина, в рамках настоящего лингвистического исследования полифонии мы прибегаем к использованию следующего собственного определения данного понятия. Под полифонией мы понимаем *лингвистически выраженный фрагмент текста с голосом автора и контрастными голосами персонажей – носителей различных идеологий (точек зрения), раскрывающихся независимо от авторского голоса в свободном речевом взаимодействии с другими участниками полилога.*

Идеи М. М. Бахтина [1929, 1963] получили и продолжают получать освещение в трудах отечественных и зарубежных специалистов, в работах которых приводятся ценные комментарии и разъяснения авторской концепции. Рассмотрим некоторые из них.

Профессор В. А. Свительский очерчивает ряд специфических свойств, которыми обладает художественный полифонический текст: «Главными условиями полифонизма художественного и его составляющими следует считать предельную объективность и полноту воссоздания точек зрения героев, их разно- и многоголосие, отсутствие преобладающей над ними авторской позиции, состояние диалога-спора между героями-сознаниями, между героями и автором» [Достоевский: Эстетика и поэтика, 107].

Пояснения поэтико-структурных основ концепции полифонии приводятся Д. А. Силичевым: «В полифоническом романе устанавливаются совершенно новые отношения между автором и созданными им героями: то, что раньше делал автор, теперь делает герой, освещая себя самого со всех возможных сторон. Здесь автор говорит не о герое, а с героем, давая ему возможность ответить и возразить, отказываясь от монопольного права на окончательное осмысление и завершение» [Русская философия 2014, 486].

В замечаниях Т. А. Касаткиной и П. Спиваковского содержится указание на эстетический уровень авторского замысла и авторской идеи, вылившимся в форму полифонического повествования: «...сказать, что в произведениях Достоевского нет ничего, кроме человека, значит исказить облик его творчества. В них (или – за ними) всегда присутствует Бог как единая основа для той множественности человеческих типов, которую без такой основы нельзя ни понять, ни воспроизвести. Достоевского отличает способность понять **ценность** каждого типа как этапа движения человеческой природы. И это одно из оснований его «полифонизма» [Касаткина 1996, 6. Выделение автора]; «...конечная значимость художественного воссоздания той полубезумной разноголосицы мнений и восприятий, которая доносится до нас со страниц романов Достоевского и эпопеи Солженицына, связана <...> с возможностью для читателя самостоятельно и без

какого бы то ни было монологического «принуждения» со стороны автора преодолеть антропоцентрический соблазн и связанные с ним онтологические тупики и обратиться к единственной подлинно несубъективной и онтологичной «точке отсчета» – к Богу» [Спиваковский 2005, 421].

Трудности, к которыми сталкивается исследователь полифонии, обозначены в недавней публикации О. Ю. Ткаченко: «Только внимательное анализирующее чтение позволяет различить в этом хоре рассказчиков отдельно звучащие голоса, угадать принадлежность той или иной идее, отделить центральные идеи романа, составляющие авторский замысел, от вторичных, используемых в качестве добавочного средства воплощения этого замысла, отличить голос персонажа от голоса-идеи, голос-тезис от вспомогательных голосов-аргументов» [Ткаченко 2019].

Одним из дискуссионных вопросов, связанных с концепцией полифонии, выступает вопрос о соотношении понятий «*полифония*» и «*диалогичность*», так как оба термина приводятся М. М. Бахтиным в разъяснении специфики наследия Ф. М. Достоевского.

Так, отечественные специалисты рассматривают *диалогичность* в качестве самостоятельного понятия. Согласно лингвистическому подходу, диалогичность выступает свойством естественного языка как его коммуникативная направленность [Падучева 1996, 336], а также глобальной текстовой категорией, реализуемой через категории субъектности, адресованности [Болотнова 2007, 165] и интертекстуальности [Гончарова 2007, 202]. Л. Р. Дускаева сообщает об экстралингвистическом подходе к понятию диалогичность, согласно которому термин отражает «неотъемлемое свойство творческого научного мышления» [Стилистический энциклопедический словарь русского языка 2006, 47].

Диалогичность составляет неотъемлемую часть феномена полифонии в романе и коренится «в диалогических отношениях между автором и героем, между героями, между писателем и объективно существующей реальностью, между автором и художественным целым» [Достоевский: Эстетика и поэтика 1997, 77]. В. И. Новиков конкретизирует формы реализации диалогичности в мире

Ф. М. Достоевского примерами, среди которых сюжетная организация, отношения персонажей, их монологические речи, столкновение «духовных абстракций с бытовыми реалиями», «особый тип языка»: сочетание фраз с взаимоисключающим смыслом, антонимические пары («раб и враг»), многозначность отдельных слов (слова «преступление» и «среда» в романе «Преступление и наказание») [Энциклопедический словарь юного филолога 1984, 92-95].

В ряде рассмотренных нами справочных и литературоведческих работ зарубежных исследователей понятия «полифония» и «диалогичность» приводятся как синонимичные и зачастую определяются одно через другое. Несмотря на присутствующее терминологическое сращение, тексты исследований зарубежных авторов также содержат ценный взгляд на данную концепцию. Так, английский литературовед и писатель Д. Лодж подчеркивает, что полифония (диалогизм) – «само сердце изображения жизни в романе» [Lodge 1992, 128. Перевод здесь и далее наш, Л.Н.]. «Для Бахтина литературное произведение – не только текст, смысл которого создается игрой безличных лингвистических, экономических или культурных сил, это область диалогического взаимодействия многочисленных голосов...каждый из которых выступает не только языковым, но и социальным феноменом», сообщает М. Абрамс [Abrams 1999, 62]. «Диалогический принцип находится в центре обширной и полемичной теории Бахтина о *языке и сознании*» [The Routledge Dictionary of Literary Terms 2006, 52. Выделение наше, Л.Н.]. Согласно диалогической концепции языка, язык – «не система, а процесс, непрерывная борьба между разными точками зрения, разными идеологиями» [Steiner 2004, 26]. М. Бахтин указал не то, что тексты «отражают общественные или классовые интересы, но что язык создан, чтобы высвободить альтернативные голоса» [Selden, Widdowson, Brooker 2005, 40].

Важно отметить, что в настоящем исследовании мы также разграничиваем понятия полифония и диалогичность. Отличие данных явлений рассматривается нами в статье «Полифония и диалогичность: тайны художественного мира Ф. М. Достоевского» (Тюмень, 2016).

В настоящее время интерес литературоведов, языковедов, философов, психологов, искусствоведов к полифонии и диалогичности, а также творчеству Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса, не угасает. Отечественным и зарубежным научным сообществом публикуются результаты исследований, высвечивающие грани полифонии в наследии писателей разных лет (А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Ч. Диккенса [Edirisingha Arachchige 2014], А. Жида [Дубинская 2015], Дж. К. Поуиса [Reichmann 2010], Б. Пруса [Wilmes 2017], Г. Бёлля [Мельникова 2015], А. И. Солженицына [Спиваковский 2005], Т. Бенжеллуна [Mulroy 2014]).

По убеждению Ф. В. Макаричева, романы Ф. М. Достоевского – область полилогического взаимодействия персонажей-режиссеров: Р. Раскольников, Свидригайлова, Федора Павловича и Ивана Карамазовых, П. Смердякова, госпожи Хохлаковой, оценивающих окружающий мир и создающих свой сценарий развития событий [Макаричев 2011]. М. В. Дубинская и В. В. Иванов рассматривают романы Ф. М. Достоевского в аспекте «тройственной полифонии», предполагающей наличие позиции человека, Бога, а также «оппонента Бога» в «ситуациях нравственного выбора», трагических эпизодах [Иванов 2016], фрагментах описания природы, в которых «голос Бога» выступает «голосом природы» [Дубинская 2015]. «Голос-позиция» Бога, по объяснению В. В. Иванова, также представлена у Ф. М. Достоевского позицией «юродивого героя» – «божьего человека», поступающего по совести и законам нравственности: Сони Мармеладовой, Л. Н. Мышкина, Алеши Карамазова. Однако лишь в сочетании с двумя другими, не менее психологически исследованными писателем позициями, создается полифоническое целое романа [Иванов 2016].

С позиции Г. С. Прохорова, жанровое устройство «Дневника Писателя» Ф. М. Достоевского позволяет утверждать о полифоничности публицистических текстов писателя, выступающих «медиальным пространством», вмещающим «многочисленные голоса и их установки на мир» [Прохоров 2019]. Глубокая и убедительная аргументация О. Ю. Ткаченко позволяет заключить, что авторское формально монологичное предисловие к роману Ф. М. Достоевского

«Братья Карамазовы» полифонично в связи с наличием воображаемых голосов читателей, а также сочетанием различных временных и пространственных планов в едином тексте, вместе с авторско-читательским многоголосием образующие три «модуса» полифонии как предисловия, так и основного текста романа [Ткаченко 2019].

Более узкоспециализированные международные исследования феномена полифонии (*heteroglossia*) содержат ценные методологические и литературоведческие находки. Полилоги романа Ч. Диккенса «Большие надежды» (1861), рассматриваемые как текстовые проявления «разноречия» и «разноголосицы», подвергаются анализу с позиции теории речевых актов, результаты которого могут быть использованы в интерпретации мировоззрений персонажей [Edirisingha Arachchige 2014]. Идеологические позиции действующих лиц также раскрываются с помощью критического дискурс-анализа на примере романа Р. Эллисона «Человек-невидимка» (1952) [Pourebrahim, Eyvazi, Mirzaee 2015]. Дж. Сипли высвечивает нити связи стихотворения Ф. Тютчева «Silentium!» (1833) с прозаическими и публицистическими текстами Ф. М. Достоевского, высказывая предположение, что глубоко воспринятый писателем посыл произведения сказался на развитом им приеме отстраненного автора в полифоническом романе, на значимых безмолвных жестах и паузах в речах его героев [Cierly 2016].

Вслед за исследованиями М. М. Бахтина, связывавшего феномен полифонии со специфической структурой художественного мира Ф. М. Достоевского, мы исследуем полифонию в тесной связи со структурой художественных миров Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса. Рассмотрим некоторые из наиболее ярких взглядов исследователей на природу текстового мира.

Так, зарубежные исследователи под текстовым миром (*text world*) рассматривают «ментальную модель», «концептуальный сценарий» [Werth 1999]; «ментальную репрезентацию» [Gavins 2007]; «когнитивный механизм» [Stockwell 2002]. Текстовый мир в данном видении выступает способом

воссоздать и осмыслить альтернативную художественную реальность писателя [Stockwell 2002, 2009]. В процессе чтения такого обширного содержательного материала как роман в сознании читателей возникает множество миров и под-миров, необходимых для целостного понимания конкретного произведения [Gavins 2007]. Вместе с этим текстовые миры, по убеждению П. Крисп, не едины с ментальными пространствами концепции когнитивного смешения [Crisp 2005]. Теория текстовых миров в том числе применяется в изучении авторской и персонажных точек зрения – под-миров в художественном произведении [Hargreaves 2012], в методологии преподавания аспекта чтение на родном и иностранном языке [Giovanelli, Mason 2015].

Отечественными исследователями текстовый мир рассматривается как «индивидуальная модель действительности» [Бабенко 2005, 85], «созданная писателем вымышленная поэтическая реальность, несущая в себе признаки и приметы индивидуального своеобразия художника» [Достоевский: Эстетика и поэтика 1997, 237].

В связи со спецификой настоящего исследования голосов художественного произведения в их взаимодействии, в качестве *художественного (литературного) мира* в данной работе рассмотрена *специфическая для идиолектов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса система отношений голосов персонажей и автора, рассматриваемая в структурных срезах произведений Автор – Герой, Герой – Герой.*

1.5. Образ трагичности в наследии Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса

Приводимая в первой части главы гипотеза когнитивной поэтики о декодировании авторского знания имеет непосредственное отношение к информации, заключенной в тексте. И. Р. Гальперин выделял три типа текстовой информации: содержательно-фактуальную, содержательно-концептуальную и содержательно-подтекстовую. По нашему убеждению, именно *содержательно-концептуальная информация*, представляющая собой «творческое

переосмысление...отношений, фактов, событий, процессов, происходящих в обществе и представленных писателем в созданном им воображаемом мире» а также *содержательно-подтекстовая* информация, выступающая соотношением смыслов текста [Гальперин 1981, 28], наиболее характерны в создании *образов* и *образности* художественного произведения.

Избранным нами ведущим определением *образа* в настоящем исследовании выступает дефиниция А. Ф. Закировой: «образ как предмет понимания соединяет в себе отношения личности, группы и общества; характеризуется целостностью, способностью обобщать, концентрировать впечатления, переживания и мысли» [Закирова 2011, 247]. Особого внимания заслуживает вопрос о соотношении понятий «образ» и «концепт». По представлению И. А. Тарасовой, образ составляет данность художественного произведения и присутствует в тексте на уровне формы и содержания. Концепт не «дан», а «задан» в тексте и выступает ментальной единицей, реконструируемой через «парадигматические группировки лексики», а также речевые образы. В то же время образ также содержит когнитивный компонент, что следует из его определения, данного И. А. Тарасовой: «образ – и категория авторского сознания, и результат ее фиксации в языковой ткани» [Тарасова 2009].

И. В. Арнольд считала, что образам принадлежит «ключевая позиция в разработке идей и тем произведения, и при интерпретации текста они рассматриваются как важнейшие элементы в структуре целого» [Арнольд 2002, 114]. И. В. Арнольд связывала образность со следующей за предметно-логической эмоциональной информацией текста: «Информация второго рода, будучи связанной с субъективными переживаниями участников ситуации и их оценкой предмета речи, своего отношения к нему, к собеседнику и ситуации общения, имеет эмоциональный характер. Трудновыразимые оттенки имеет именно эта вторая часть информации, и именно с ней связана образность» [Там же, 121]. По нашей мысли, обозначаемая И. В. Арнольд информация второго рода, сцепленная с уровнем *субъективных переживаний* и *оценок (мнений)* персонажей, может быть исследована с помощью *категории Точка зрения*.

Среди палитры ярких образов романов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса образ трагичности был выбран нами неслучайно, а по причине своей интегральной роли в создании художественного мира обоих писателей. По определению Л. И. Мосиенко, *трагическое* – «эстетическая категория, характеризующая неразрешимый художественный конфликт (коллизию), развертывающийся в процессе свободного действия героя и сопровождающийся страданием и гибелью его или его ценностей» [Достоевский: Эстетика и поэтика 1997, 50]. Трагизм произведений Ф. М. Достоевского – в испытаниях силы духа и веры, выпавших на долю самому автору, и в последствии и его героям (трагизм личности), а также в испытаниях, пришедших с наступлением капитализма (трагизм эпохи).

О трагизме личности на страницах произведений Ф. М. Достоевского говорится в трудах Н. Бердяева. С глубоким чувством к наследию художника слова мыслитель писал: «Романы Достоевского – не настоящие романы, это трагедии, но и трагедии особого рода. Это внутренняя трагедия единой человеческой судьбы, единого человеческого духа, раскрывающегося лишь с разных сторон в различные моменты своего пути» [Бердяев 1923; цитирование по изданию 2016 года, 321-322]. М. Б. Храпченко замечает: писателя «...не увлекала игра красок широкого жизненного потока, изображение изменений, переливов в нем...Достоевского глубоко волновали кризисные явления социального мира, трагические начала в жизни человека» [Храпченко 1982, 37].

Сознание Достоевского, отмечал А. З. Штейнберг, – «есть сознание эпохи кризиса и перелома» [Штейнберг 1923, 29]. Ф. М. Достоевский, чутко реагирующий на «актуальные события и проблемы современной ему действительности» [Евнин 1967, 29], видел в своей эпохе период «великого исторического перелома...эпоху «концов» и «начал» [Фридлендер 1971, 12]. Ф. Евнин убедительно показал, что трагизм в судьбах персонажей Достоевского связан с оборотной стороной капиталистического строя: «Достоевский, с гениальной силой изобразив трагизм человеческих судеб при капитализме, создав потрясающие картины бедствий и страданий – невыносимых и незаслуженных, в

то же время пытался внушить читателю,... что в страданиях этих таится спасительная и очищающая сила» [Евнин 1959, 165].

Профессор Г. К. Щенников доказывает, что в утверждении способности человека «к возрождению, к духовному воскресению» – господствующий пафос произведений Достоевского, и, как далее поясняет исследователь, – «это воскресение...пройдет не иначе, чем через страдание» [Достоевский: Эстетика и поэтика 1997, 52]. Показательны в этом отношении слова Дмитрия Карамазова в знаменитом романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» (1880): «Принимаю муку обвинения и всенародного позора моего, пострадать хочу и страданием очищусь!» [Достоевский Ф. М. М., 2003. 583]. Г. К. Щенников проницательно констатирует, что Достоевский обладал умением «показать красоту через трагедию, изобразить трагическое в перспективе идеала и потрясти читателя не только муками души, но и силой человечности» [Достоевский: Эстетика и поэтика 1997, 26].

Тема трагизма не чужда Ч. Диккенсу, как не чужд трагический опыт самому писателю. Трагизм на страницах романов и рассказов Ч. Диккенса вплетен в жизнеописание простых людей: бедняков и разнорабочих в эпоху капитализма, которым писатель глубоко симпатизировал. На фоне трагических событий особенно заметны мужественность и сила духа. «Тема стойкости человека, сила его сопротивления отнюдь не благоприятствующей ему действительности – вот основная тема Диккенса», сообщает Н. П. Михальская [Биобиблиографический словарь 1997, 284].

По мнению А. Кеттла, в трагических сценах произведений Ч. Диккенса есть «перекличка» с соответствующими эпизодами Ф. Достоевского: «стерта грань, отделяющая действительность от кошмара; до крайнего напряжения обостряется способность человека наново осмыслить унаследованный им мир» [Кеттл 1966, 148. Перевод В. Воронина].

Важное место в сфере трагического в художественном наследии Ч. Диккенса занимает тема трагедии в жизни детей. Исследуя роман «Холодный дом» (1853), В. Набоков подмечал: «Одна из поразительных тем

романа – дети, их тревоги, незащищенность, их скромные радости – и радость, которую они доставляют, но главным образом их невзгоды» [Набоков 1998, 104]. Трагизм в жизни детей промышленного города-машины Кокстауна составляет одну из идейных граней образа трагичности романа «Тяжелые времена», исследуемого нами в рамках данной работы.

Резюмируя сказанное в данной части, подчеркнем следующее. Определение категории трагического Л. И. Мосиенко принято нами за основное содержание понятия «трагическое» в настоящем исследовании. Вместе с этим в наименовании образа трагического мы придерживаемся формулировки *образ трагичности*. Образ трагичности в работе исследуется с двух основных позиций: с позиции трех видов информации текста, выдвинутых И. Р. Гальпериным: содержательно-фактуальной, содержательно-контекстуальной и содержательно-подтекстовой (в исследовательских главах именуется *подтекстовой*), а также в гомофоническом тексте романа и одноголосных текстах частных писем Ф. М. Достоевского с позиции теории блендинга (концептуального смешения или концептуальной интеграции). Обратимся к истокам происхождения теории, описанию механизма концептуальной интеграции и опыту применения метода блендинга в современных исследованиях.

1.6. Метод блендинга как частный прием текстового анализа

*«Мысль есть только знак, как и слово – только знак для мысли»,
Ф. Ницше*

[Энциклопедия афоризмов 2003, 295]

Образующее в настоящее время самостоятельное продуктивное направление исследований в области когнитивной поэтики [Nørgaard, Busse, Montoro 2010], учение о концептуальном смешении (Conceptual blending theory, Conceptual integration, Blending) М. Тернера и Ж. Фоконье (1998, 2002) возникло в результате осмысления авторами двух предшествующих теорий: концептуальной метафоры и ментальных пространств.

Теория когнитивной метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона (1980) доказала как исключительную метафоричность человеческого мышления, так и факт отражения мыслительных структур в естественном языке человека [Lakoff, Johnson 1980]. «Результаты последних исследований, – констатируют О. Б. Пономарева и Н. Ю. Шабалина, – позволяют предположить, что метафора активно участвует в формировании личностной модели мира, играет крайне важную роль в интеграции вербальной и чувственно-образной систем человека, а также является ключевым элементом категоризации языка, мышления и восприятия» [Пономарева, Шабалина 2011, 25].

Двухсферная модель метафоры Дж. Лакоффа и М. Джонсона, представленная «сферой-источником» (source domain) и «сферой-целью» (target domain) [Lakoff, Johnson 1980], получила наименование «концептуальной системы» [Ungerer, Schmid 2006, 114], стала одной из наиболее влиятельных и цитируемых концепций по исследованию метафоры и метонимии и применялась в том числе к анализу данных Британского национального корпуса [Semino 2005, 2010]. Тем не менее концепция все же подвергалась критике. В. Хейзер полагает, что когнитивная теория Дж. Лакоффа и М. Джонсона не дает исчерпывающего разграничения феноменам метафоризации и метонимии [Haser 2005]. Так же существует мнение о том, что когнитивный подход Дж. Лакоффа и М. Джонсона в рамках специализированных исследований необходимо дополнять традиционным стилистическим анализом [Kövecses 2010, 2011].

Учение ментальных пространств Ж. Фоконье (1994, 1997) выдвинуло идею о том, что лингвистические сигналы служат стимулом для возникновения в сознании участников дискурса ментальных пространств, задействованных в процессе порождения смысла. Еще до демонстрации теории блендинга Ж. Фоконье подчеркивал, что в центре смыслопорождения – когнитивные переносы и смешения [Fauconnier 1995].

Механизм концептуального смешения, с позиции авторов теории М. Тернера и Ж. Фоконье, представляет «базовую ментальную операцию»

[Fauconnier, Turner 2002, 37], приводящую в действие интеграционную сеть (conceptual integration network) из как минимум четырех ментальных пространств (“mental spaces”) – «концептуальных пакетов», стимулированных языковыми сигналами (“space builders”) и структурированных фреймами, возникающими на уровне бессознательного для понимания текущей дискурсивной ситуации. Интеграционная сеть включает два входных ментальных пространства (“input spaces”), компоненты в составе которых вступают в процессы соответствия. Исходные данные взаимодействующих пространств образуют общее пространство (“generic space”), а проецируемый через точки пересечения пространств смысл составляет бленд (“output space”, “blended space”, “blend”), подкрепляемый выборочными данными (“selective projection”) обоих пространств-родителей, но вместе с этим развивающийся как самостоятельная структура (“emergent structure”) [Там же]. В процессе ментальной операции блендинга создается интегрированное изображение, воспринимаемое сознанием как целостный мыслительный объект [Turner 2001]. Наиболее сложные интеграционные сети включают более двух входных ментальных пространств, а также имеют способность к расширению, если входные пространства сами оказываются блендами [Fauconnier, Turner 2003, 61].

Исследованию сложной интеграционной сети из четырех входных ментальных пространств: «Физиологическое», «Нравственное», «Дар» и «Счастье», восстанавливаемой в процессе семантического реконструирования метафоры «жизнь-дар» в личном письме Ф. М. Достоевского от 22 декабря 1849 года, посвящена наша статья «Метафора ЖИЗНЬ – ДАР в личном письме Ф. М. Достоевского: прочтение с помощью теории блендинга» (Казань, 2019). Ряд других развернутых метафор текста частного письма Ф. М. Достоевского от 31 октября 1838 года также анализируется в нашей статье «Теория блендинга как способ декодирования авторского смысла (на материале личного письма Ф. М. Достоевского)» (Тамбов, 2019).

С. Коулсон и Т. Оукли, внесшие вклад в развитие теории, обозначают механизм блендинга процессом «объединения информации», происходящим

путем соединения, взаимодополнения и уточнения данных исходных пространств в бленде [Coulson, Oakley 2000]. Среди языковых средств, стимулирующих возникновение ментальных пространств – лексические и грамматические средства естественного языка, среди которых наречия места и времени, модальные слова [Hougaard, Oakley 2008].

Учение о блендинге – один из ярких примеров пересечения задач языковедения и когнитологии в решении вопроса языкового смыслопорождения. «Языкознание описывает специфические средства, обеспечивающие смысловые установки, передаваемые в тексте» [Большой энциклопедический словарь: языкознание 1998, 507], а когнитивный компонент учения иллюстрирует мыслительные процессы, актуализирующие эти текстовые смыслы. Однако данная концепция, как и ее предшественница теория когнитивной метафоры, подвергалась критике. Так, Д. Ритчи полагает, что терминологическая база теории (spaces, blending) сложна своей собственной метафоричностью и отягощает восприятие концепции [Ritchie 2004].

Тем не менее в настоящее время теория концептуальной интеграции широко применяется к анализу смыслопорождения на разных синтаксических уровнях: от словосочетаний и предложений с метонимией [Coulson, Oakley 2003] и метафорой [Ruiz 2006]; сверхфразового единства [Copland 2008]; эпизодов со звучащей речью группы участников [Watts 2008], до уровня целого художественного произведения [Dancygier 2008, 2012], [Tucan 2013], [Martínez 2014]. При общетекстовом анализе методом блендинга Б. Дэнсиджер предлагает рассматривать ментальные пространства в качестве «нарративных пространств», структурообразующие элементы (в терминологии исследователя – «нарративные якоря») которых могут включать лейтмотивы всего произведения. Фрагментарная текстовая информация «восстанавливается» в сознании читателей в единый «бленд», в данном случае являющийся целостной смысловой картиной, через мысленные пересечения нарративных пространств [Dancygier 2008], одним из которых может быть ментальная репрезентация личности самого читателя, сопоставляющего себя с рассказчиком или действующим лицом [Martínez 2014].

В настоящем исследовании мы обращаемся к методу блендинга как методике общетекстового анализа художественного образа.

Теория блендинга получила освещение в трудах отечественных специалистов по когнитивной лингвистике и поэтике. Е. В. Рахилина объясняет теорию концептуальной интеграции («совмещенных пространств») с помощью термина-понятия «фрейм»: общее, родовое пространство (Generic space) названо автором «абстрактным фреймом», компоненты ментальных пространств – «слотами», а бленд – «фреймом-смесью» [Рахилина 2010, 402]. Н. Н. Болдырев также рассматривает ментальное пространство в соотношении с понятием «фрейм». Фрейм в определении исследователя предстает как «всегда структурированная единица знания...когнитивная модель, передающая знания и мнения об определенной, часто повторяющейся ситуации» [Болдырев 2014, 108], и далее: «это модели культурно обусловленного, канонизированного знания, которое является общим, по крайней мере, для части говорящего сообщества» [Там же, 111].

Резюмируя сказанное в данном параграфе, отметим следующее. Опыт успешного применения данного метода к анализу протяженных текстовых фрагментов от сверхфразовых единств и эпизодов до уровня художественного целого (Copland 2008, Watts 2008, Dancygier 2012, Tucan 2013, Martínez 2014) убеждает нас в возможности использования метода блендинга в рамках текстоцентрического подхода. В частности, в настоящем исследовании мы рассматриваем компоненты содержательно-концептуальной информации авторской монологической речи частного письма, а также речей автора и персонажей гомофонического романа в качестве входных ментальных пространств, участвующих в реализации содержания образа трагичности в данных текстах.

1.7. Методика текстового анализа полифонии

Соответствующее *цели* настоящей работы *лингвистическое исследование полифонии* на примере образа трагичности через сопоставление текстов романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена» состоит из нескольких этапов. Этапы исследования, в свою очередь, включают ряд специальных процедур текстового анализа с применением категорий *Голос* и *Точка зрения*.

На **первом этапе** исследованию подвергается *полифонический текст* четырех эпизодов романа Ф. М. Достоевского «Идиот». Выборка эпизодов, соответствующих отдельным сценам произведения, происходит на основании принципов *многоголосия* (наличия наряду с авторским двух и более персонажных голосов, оформленных в тексте в виде чередующихся фрагментов прямой речи) и *трагичности* (присутствия в эпизоде неразрешимого художественного конфликта, сопровождающегося страданием героев). В рамках работы с *категорией Голос* определяется способ изложения (по В. А. Кухаренко: авторское или перепорученное), реализуемый в данном произведении, а также устанавливаются основные речевые потоки текста (авторский, персонажный). Затем уточняется количество звучащих голосов в каждом исследуемом эпизоде (от двух до десяти). Для оптимизации процесса языкового анализа речевой партии отдельных действующих лиц все фрагменты прямой речи одного персонажа в эпизоде размечаются одним цветом в печатном тексте произведения.

В рамках работы с *категорией Точка зрения* проводится языковой анализ авторского речевого потока с целью установления степени проявления и доминирования авторской позиции в системе отношений голосов эпизода (срез макроструктуры Автор – Герой). Далее речевые партии участников каждой из четырех сцен подвергаются языковому анализу, на котором определяются элементы лексического, грамматического (морфологического, синтаксического) и стилистического уровней текста, выступающие текстовыми сигналами присутствия определенной идеологической позиции. Вследствие специфики

исследования речевых партий персонажей в их взаимодействии (срез микроструктуры Герой – Герой), особое внимание уделяется лингвистическим средствам выражения и продвижения позиций персонажей в ситуации спора или конфликта с другими участниками полилога.

Фрагменты полифонического текста романа Ф. М. Достоевского «Идиот» также подвергается исследованию на предмет образа трагичности через установление скрытой в голосах автора и персонажей текстовой информации по типологии И. Р. Гальперина. Внешняя сторона образа трагичности текста Ф. М. Достоевского раскрывается через определение содержательно-фактуальной информации отдельных эпизодов. На основе интерпретации лингвистических средств актуализации идеологических позиций автора и персонажей происходит установление содержательно-концептуальной и содержательно-подтекстовой информации полифонического текста. Содержательно-концептуальная и подтекстовая информация в настоящей работе соотнесены с внутренней стороной образа трагичности и авторским замыслом в обращении к нему в романе.

По результатам исследования полифонического текста четырех эпизодов романа Ф. М. Достоевского «Идиот» производится выборка наиболее существенных и характерных для идиолекта данного автора лингвистических средств актуализации полифонии, которые размещаются в соответствующие текстовым уровням информативные сектора круговой схемы (Приложение I, рис. 5). Согласно данным, полученным в ходе анализа полифонического текста Ф. М. Достоевского с привлечением категорий Голос и Точка зрения, делается вывод об идиолектных особенностях авторского художественного мира, принятого в настоящем исследовании в качестве системы отношений голосов персонажей и автора.

С целью выявления лингвистических отличий полифонического текста от одноголосного текста образ трагичности исследуется в плоскости двух текстов частных писем Ф. М. Достоевского. К анализу образа трагичности в одноголосном тексте привлечен метод блендинга. Компоненты содержательно-концептуальной информации текста частных писем автора приняты в качестве

входных ментальных пространств, содержание смешанного пространства (бленда) рассмотрено в качестве подтекстовой информации, сопряженной с замыслом автора в обращении к образу трагичности в тексте. В фокусе исследования на данном этапе находятся лингвистические сигналы текста частного письма, актуализирующие ментальные пространства и свидетельствующие об отличиях одноголосного текста от текста полифонического.

На **втором этапе** исследованию подвергается *гомофонический текст* романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» на английском языке. По аналогии с предыдущим этапом в тексте Ч. Диккенса производится выборка четырех фрагментов гомофонического текста, которые подвергаются лингвистическому исследованию с привлечением категорий *Голос* и *Точка зрения* в рамках макро- (Автор – Герой) и микросреза (Герой – Герой) фрагментов. Вследствие такой особенности гомофонического художественного мира Ч. Диккенса как слиянность голосов персонажей друг с другом и с голосом автора, мы находим метод *блендинга*, иллюстрирующий идею слияния ментальных пространств текста в сознании читателя, наиболее применимым к анализу одноголосного и гомофонического текста. Содержательно-концептуальная и подтекстовая информация, связанные с авторским замыслом трагичности, составляют содержание выходного пространства, входные пространства соответствуют идеологическим блокам, в которые объединяются звучащие во фрагментах текстового многоголосия голоса персонажей и автора. Идиолектные лингвистические средства актуализации гомофонии в тексте романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» на примере речевых партий автора и героев вносятся в лексический, грамматический и стилистический сектора обобщающей круговой схемы (Приложение II, рис. 6). Согласно данным, полученным в ходе анализа гомофонического текста Ч. Диккенса с привлечением категорий *Голос* и *Точка зрения*, делается вывод об индивидуально-обусловленных особенностях авторского художественного мира.

Две создаваемые схемы условно представляют авторский и персонажный речевые потоки сравниваемых произведений «в разрезе», и, будучи визуально

схожими, имеют ряд отличий как текстового, так и структурного характера. Текстовыми отличиями выступают идиолектно-обусловленные лингвистические средства актуализации многоголосия, разнящиеся в полифоническом и гомофоническом тексте. Структурным отличием выступает расположение авторского речевого потока относительно персонажного: в центре схемы – согласно ведущему положению речевой партии «всезнающего автора» в гомофоническом тексте, на периферии – согласно вторичности речевой партии автора-рассказчика в полифоническом тексте, в котором идейно главенствующее положение отведено речевым партиям героев.

Основной исследовательской задачей **третьего (сопоставительного) этапа** является окончательная *систематизация лингвистических средств актуализации текстовой полифонии* на основе обобщения и сопоставления данных, полученных в ходе первых двух этапов. Базовой процедурой анализа на данном этапе выступает *сравнение* особенностей полифонического и гомофонического художественного мира, лингвистических средств актуализации полифонии и гомофонии с целью выявления *изоморфизма* и *алломорфизма* текстов двух жанров и двух авторских идиолектов. Особое внимание в рамках сопоставительного анализа отводится лингвистическим средствам, свидетельствующим о *структурных различиях языковых систем типов SOV с тяготением к синтетизму и SVO с тяготением к аналитизму на примере русского и английского языков*. Лингвистические средства актуализации полифонии и гомофонии на примере текстов романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена» сопоставляются на примере речевых партий автора-рассказчика и «всезнающего автора», а также речевых партий персонажей согласно лексическому, грамматическому и стилистическому лингвистическим уровням. Полученные данные суммируются и оформляются в виде итоговых сопоставительных таблиц (глава IV, Таблицы 2, 3, 4). На завершающей стадии исследования также делается вывод об общих и индивидуально-обусловленных особенностях реализации образа трагичности в текстах романов русского и английского писателей.

Выводы к первой главе

Подводя итог систематизации теоретического материала первой главы, перечислим базовые установки, принимаемые нами в настоящем исследовании.

Ведущей концепцией работы избрана теория полифонии М. М. Бахтина [1929, 1963], согласно которой многоголосный художественный мир Ф. М. Достоевского отмечен неслиянностью голосов персонажей и автора, выступающей базовым свойством открытого исследователем нового жанра полифонического романа, противопоставленного им жанру романа гомофонического.

В данном исследовании под *многоголосием* мы понимаем текстовые фрагменты, в которых наряду с авторским выделяется от двух и более персонажных голосов, оформленных в виде чередующихся фрагментов прямой диалогической речи. Мы рассматриваем *полифонию* в качестве типа многоголосия, лингвистически выраженного фрагмента текста с голосом автора и контрастными голосами двух и более персонажей – носителей различных идеологий, раскрывающихся независимо от авторского голоса в свободном речевом взаимодействии с другими участниками полилога. *Гомофония* в рамках настоящего исследования составляет тип многоголосия, лингвистически выраженный фрагмент текста с двумя и более персонажными голосами в согласии с доминирующим голосом автора – носителя господствующей идеологии. *Разноголосица*, выражаемая в тексте через взаимодействие отличных друг от друга точек зрения персонажей и автора, а также *неслиянность* персонажных голосов, определяющая их взаимное несогласие и неподчиненность авторскому голосу и его видению, выступают в данном исследовании базовыми отличиями структур полифонического и гомофонического романов. Под *одноголосием* мы понимаем лингвистически выраженный фрагмент текста с единственным голосом, выражающим личную точку зрения одного лица.

В соответствии со спецификой данного исследования мы рассматриваем *художественный мир* в качестве свойственной идиолектам Ф. М. Достоевского и

Ч. Диккенса системы отношений голосов персонажей и автора, исследуемой в структурных срезах произведения Автор – Герой, Герой – Герой.

Голос в данном исследовании имеет отношение к субъекту речи. Категория *Голос* принята нами в качестве инструмента текстового анализа, с помощью которого по классификации В. А. Кухаренко определяется способ изложения прозаического текста (авторское или перепорученное изложение), устанавливаются основные речевые потоки художественного произведения (авторский и персонажный). *Речевая партия персонажа* в настоящем исследовании составляет совокупность всех реплик одного персонажа в одном эпизоде. Текстовые фрагменты авторского повествования и описания, обрамляющие диалоги действующих лиц, а также авторские слова при передаче прямой речи героев именуются в работе *речевой партией автора*.

Точка зрения в настоящей работе соотнесена со специфической для субъекта речи идеологической позицией, характеризующей речевое поведение автора и героев в ряде эпизодов произведения. Мы обращаемся к категории *Точка зрения* в рамках языкового анализа речевых партий персонажей и автора как средству семантической реконструкции многоголосного текста. В ходе языкового анализа устанавливаются лингвистические элементы лексического, грамматического (морфологического, синтаксического) и стилистического уровней, свидетельствующие о характерной для автора или персонажа позиции.

Совокупность индивидуально-обусловленных лингвистических средств актуализации полифонии и гомофонии, выявленная в срезах Автор – Герой и Герой – Герой романов «Идиот» и «Тяжелые времена», рассматривается в работе в качестве *идиолектов* Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса.

Исследование полифонии в работе сопряжено с выявлением реализации *образа трагичности* в многоголосных текстах романов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса, а также в образцах одноголосных текстов на примере частных писем Ф. М. Достоевского. Основной причиной привлечения частных писем к исследованию полифонии выступают интересующие нас лингвистические отличия полифонического текста от одноголосного текста. Рассматриваемый нами в

качестве предмета понимания по дефиниции З. Ф. Закировой образ трагичности анализируется в эпизодах произведений, а также в текстовых фрагментах частных писем, отразивших неразрешимый конфликт, сопровождаемый страданием героев в художественном произведении или автора в тексте письма.

При исследовании реализации образа трагичности в текстах Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса мы прибегаем к трем *типам информации художественного текста*, установленных И. Р. Гальпериным: *содержательно-фактуальной, содержательно-концептуальной* и *содержательно-подтекстовой* (именуемой в дальнейшем *подтекстовой*). Дополнительным инструментом исследования образа трагичности в работе избран *метод блендинга*, предполагающий слияние в сознании читателя ментальных пространств, актуализированных текстовыми сигналами. Слиянность голосов персонажей и автора в гомофоническом тексте, отсутствие кроме авторского иных голосов и точек зрения в одноголосном тексте делает метод блендинга, по нашему убеждению, наиболее применимым к анализу данных типов текста. Подтекстовая информация одноголосного текста писем и гомофонического романа Ч. Диккенса, сопряженная с авторским замыслом, принята нами в качестве содержания выходного пространства «Образ трагичности».

В рамках работы с одноголосным текстом частного письма планируется рассматривать компоненты содержательно-концептуальной информации текста в качестве входных ментальных пространств. В рамках работы с гомофоническим текстом романа Ч. Диккенса в качестве входных ментальных пространств предполагается рассмотрение идеологических блоков, в которые объединяются звучащие голоса персонажей и автора. Изображаемая графически система взаимодействия входных ментальных пространств и их слияния в виде бленда на примере одноголосного и гомофонического текстов обозначена в работе *интеграционной сетью образа трагичности*.

ГЛАВА II. ПОЛИФОНΙΑ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»

2.1. Столкновение контрастных идеологий: эпизод в гостиной Иволгиных

В 2021 году исполнилось двести лет со дня рождения великого русского писателя-гуманиста Фёдора Михайловича Достоевского (1821 - 1881), произведения которого признаны жемчужинами мирового фонда художественной литературы. В ознаменовании этой значимой даты в различных регионах мира проходит серия научных конференций (“Dostoevsky at 200: International Recerptions”, проводимая Международным обществом Достоевского (International Dostoevsky society), Торонто, январь 2021; «Достоевский – 2021» на базе Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина и Московской духовной академии Русской православной церкви, Москва, ноябрь 2021), круглых столов, в том числе дистанционных (“Dostoevsky and Europe” через программу “Zoom” на базе Австралийского общества Достоевского, май 2021), открытых лекций в различных регионах мира, что свидетельствует о глубоком уважении и неугасаемом интересе мирового научного сообщества к наследию писателя.

Заглянув в тайники человеческой души, Ф. М. Достоевский задавался общегуманистическими вопросами совести, веры, индивидуальной свободы, нравственности. Будучи исключительно русским человеком, писатель оставил свой, русский ответ на поставленные вопросы, заключавшийся в христианском самопожертвовании, необходимости братства людей и народов. Неслучайно Николай Бердяев замечал: «Творчество Достоевского есть русское слово о всечеловеческом» [Бердяев 1923; цитирование по изданию 2016 года, 317]. Вместе с этим слово Ф. М. Достоевского биографично. Образы многих персонажей его произведений были подсказаны реальными людьми, встретившимися писателю в различные периоды его нелегкой жизни. Глубокий психологизм, сочетающийся с личным откровением о своем собственном пути к

вере, поистине выделяет творчество Ф. М. Достоевского, национального писателя России, на фоне мировых классиков художественной литературы.

Мы считаем честью осуществление диссертационного исследования феномена текстовой полифонии на примере одного из известнейших произведений писателя – романа «Идиот» (1868), в разные годы исследовавшегося в том числе Г. М. Фридендером [Фридендер 1959, 1964], Ф.И. Евниным [Евнин 1968], Е. А. Иванчиковой [Иванчикова 1994], В. В. Ивановым [1994, 2016], Т. А. Касаткиной [Касаткина 1996, 2001, 2003, 2004, 2006] и др. в нашей стране и К. Мюррей [Murray 1994], А. Берман [Berman 2008], К. Аполонио [Apolonio 2009], Л. Вудсон [Woodson 2015] и др. за рубежом.

Благодаря сохранившимся письмам Ф. М. Достоевского мы знаем, что главной мыслью готовящегося романа было изображение «положительно прекрасного человека». Однако, как поясняет сам автор в своем знаменитом письме С. А. Ивановой от 1 (13 января) 1868 года, «прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы – еще далеко не выработался» [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1985. Т. 28. кн. 2, 251]. «Положительно прекрасным человеком» в художественном мире романа «Идиот» выступает князь Лев Николаевич Мышкин, прибывающий в Санкт-Петербург после продолжительного лечения в Швейцарии. По мнению В. А. Свительского, образ князя строится на противоположностях и аномалии, что находит отражение уже в названии произведения «Идиот» и имени главного героя Льва Мышкина. «Характер князя, – поясняет исследователь, – возникает из сопряжения между состоянием, когда «идеал еще не выработался», а только складывается, и безусловным образцом Христа... между должным и сущим, между материальностью и духовностью, взрослостью и детскостью, силой и бессилием» [Достоевский: Сочинения, письма, документы 2008, 97]. Другой противоположностью в образе князя является несоответствие сил душевного и физического планов: будучи щедро наделенным душевными качествами (добротой, нравственностью, человеколюбием), князь слаб физическим и психическим здоровьем, болен эпилепсией. Аномальность в образе князя,

которому свойственны детскость, бескорыстность, искренность, открытость, выражается в несоответствии его поведения расхожим нормам окружившего его Петербургского и Московского общества, заставившая других героев назвать его «Идиотом», «чудаком», «ребенком». Вступая с князем в диалог сознаний, персонажи романа обнаруживают свои худшие и лучшие стороны, обличая тем самым пороки современного писателю общества и намечая пути их преодоления. Несмотря на противоположность и аномалию в образе прекрасного «идиота», художественный образ Л. Н. Мышкина вошел в мировую культуру цельным, вобрав в себя мечту писателя о счастливом будущем для всего человеческого общества.

По способу изложения в художественном прозаическом тексте [Кухаренко 1988] текст романа «Идиот» представляет авторское изложение от третьего лица. В авторский речевой поток активно вводятся персонажные речевые партии. Основным способом представления речи персонажа в тексте романа является прямая речь героя. В рамках настоящего исследования нами было рассмотрено 180 примеров прямой речи действующих лиц романа «Идиот». Данные текстовые фрагменты отделены от авторского повествования красной строкой и знаком тире, обособляющим прямую речь героя с одной стороны в случае отсутствия слов автора и с двух сторон в случае присутствия авторских слов.

Совокупность выделяемых знаком тире фрагментов прямой речи от двух до десяти персонажей, обрамляемая авторскими повествовательными или описательными фрагментами, составляет *полифонический текст романа «Идиот»*. В настоящей главе детальному анализу подвергаются четыре фрагмента полифонического текста, соответствующих четырем эпизодам произведения.

Обратимся к анализу первого полифонического текста, составившего канву эпизода десятой главы первой части романа. **Содержательно-фактуальная информация** данного эпизода отражает внешний трагизм сцены – в гостинной семьи Иволгиных разворачивается череда прилюдных ссор мучительных для каждого из ее участников: Парфена Рогожина с Ганей на основе слухов о

помолвке Настасьи Филипповны; Гани и Вари Иволгиных из-за визита Настасьи Филипповны, перерастающей из словесной в физическую форму; Гани и князя Мышкина, выступившего в защиту Вари Иволгиной.

Общее количество голосов, актуализирующих полифонию данного текстового фрагмента, вместе с голосом автора составляет десять со следующим порядком вхождения персонажных голосов в общую дискуссию: П. Рогожин, Лебедев, Ганя Иволгин, Настасья Филипповна, Птицын, А. А. Иволгин, Коля и Варя Иволгины, князь Л. Н. Мышкин.

Установим языковые особенности речевого потока автора, свидетельствующие о степени проявления авторской позиции в тексте, обратившись к макросрезу речевой структуры полифонического текста (Автор – Герой). Приведем авторское введение к полилогу исследуемой главы: «В прихожей стало вдруг чрезвычайно шумно илюдно; из гостиной казалось, что со двора вошло несколько человек и всё еще продолжают входить. Несколько голосов говорило и вскрикивало разом; говорили и вскрикивали и на лестнице, на которую дверь из прихожей, как слышно было, не затворялась. Визит оказывался чрезвычайно странный. Все переглянулись; Ганя бросился в залу, но и в залу уже вошло несколько человек» [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 8. 95].

Необходимо отметить, что цитируемый фрагмент авторского повествования представляет собой наиболее типичный для полифонических фрагментов текста способ оформления авторского голоса, не обнаруживающего ни обращений к читателю, ни статичных фрагментов авторских рассуждений, замораживающих течение основного действия.

Напротив, приводимый повествовательный фрагмент обнаруживает глаголы прошедшего времени как совершенного (*стало, вошло, переглянулись, бросился*), так и несовершенного вида, обозначающего действие в развитии, процессе (*говорили, вскрикивали*), а также глагол настоящего времени *продолжают*. Глаголы несовершенного вида, в том числе глагол настоящего времени, глаголы *казалось* и *слышно*, указывающие в данном контексте на неполную,

ограниченную вследствие имеющейся визуально-аудиальной информации оценку происходящего, участвуют в создании художественного эффекта повествования с места событий. «Голос» автора, таким образом, формально совпадает с «голосом» очевидца происходящего и свидетельствует о типе автора-рассказчика, реализуемом в данном произведении. Мы проводим подробный разбор авторских описательных фрагментов, отражающих позицию минимального вмешательства автора-рассказчика в образы изображаемых им персонажей, в пункте 4.2. «Позиция автора в описательных предисловиях к полилогам в полифоническом и гомофоническом романе» четвертой главы работы.

Вследствие сосредоточенной на комментировании внешней событийной стороны происходящего роли авторского речевого потока наибольший вес в раскрытии **содержательно-концептуальной информации** играют речевые партии героев. Перейдем к рассмотрению микросреза речевой структуры эпизода (Герой – Герой) и приведем один из наиболее ярких фрагментов текстового разноголосия десятой главы:

«— А коли так — сто! Сегодня же сто тысяч представлю! Птицын, выручай, руки нагреешь!

— Ты с ума сошел! — прошептал вдруг Птицын, быстро подходя к нему и хватая его за руку: — ты пьян, за будочниками пошлют. Где ты находишься?

— Спьяна врет, — проговорила Настасья Филипповна, как бы поддразнивая его.

— Так не вру же, будут! К вечеру будут. Птицын, выручай, процентная душа, что хошь бери, доставай к вечеру сто тысяч; докажу, что не постою! — одушевился вдруг до восторга Рогожин.

— Но, однако, что же это такое? — грозно и внезапно воскликнул рассердившийся Ардалион Александрович <...>.

— Это еще откуда? — засмеялся Рогожин: — пойдем, старик, пьян будешь!

— Это уж подло! — крикнул Коля, совсем плача от стыда и досады.

— Да неужели же ни одного между вами не найдется, чтоб эту бесстыжую отсюда вывести! — вскрикнули вдруг, вся трепеща от гнева, Варя.

— Это меня-то бесстыжею называют! — с пренебрежительною веселостью отпарировала Настасья Филипповна: — а я-то как дура приехала их к себе на вечер звать! Вот как ваша сестрица меня третирует, Гаврила Ардалионович!

Несколько времени Ганя стоял как молнией пораженный при выходе сестры
<...>

— Что ты сделала? — вскричал он, глядя на нее, как бы желая испепелить ее на этом же месте. Он решительно потерялся и плохо соображал.

— Что сделала? Куда ты меня тащишь? Уж не прощения ли просить у ней, за то, что она твою мать оскорбила и твой дом срамить приехала, низкий ты человек? — крикнула опять Варя, торжествуя и с вызовом смотря на брата.

Несколько мгновений они простояли так друг против друга, лицом к лицу. Ганя всё еще держал ее руку в своей руке. Варя дернула раз, другой, изо всей силы, но не выдержала и вдруг, вне себя, плюнула брату в лицо.

— Вот так девушка! — крикнула Настасья Филипповна. — Bravo, Птицын, я вас поздравляю!

У Гани в глазах помутилось, и он, совсем забывшись, изо всей силы замахнулся на сестру. Удар пришелся бы ей непременно в лицо. Но вдруг другая рука остановила на лету Ганину руку.

Между ним и сестрой стоял князь.

— Полноте, довольно! — проговорил он настойчиво, но тоже весь дрожа, как от чрезвычайно сильного потрясения» [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 8. 98-99].

Цитируемый фрагмент демонстрирует ряд вариантов оформления речи персонажей (голосов) романа «Идиот»:

- 1) в виде чужой речи при отсутствии авторских слов (реплика П. Рогожина, открывающая приводимый фрагмент);
- 2) в виде прямой речи персонажа с авторскими словами между высказываниями героя, пунктуационно обособленными тире (следующая за словами Рогожина реплика Птицына);
- 3) в виде прямой речи персонажа с завершающими абзац авторскими словами (следующие за репликой Птицына высказывания

Настасьи Филипповны и Рогожина), в том числе с фрагментами авторских повествований (прямая речь Ардалиона Александровича).

Слова автора, сопровождаемые прямой речью в романе, устанавливают факт чужой речи с пояснением лица и указанием на манеру речи (прошептал, воскликнул, засмеялся, бормотал и др.), с характерным для норм русского языка обратным порядком главных членов предложения:

«— Это уж подло! — крикнул Коля, совсем плача от стыда и досады»
[Там же].

В силу большей протяженности, а также значительного количества лексико-грамматических средств, участвующих в языковом выражении идеологической позиции, наибольший семантический вес в исследуемом эпизоде приобретают речевые партии следующих персонажей: П. Рогожина, Настасьи Филипповны, Гани и Вари Иволгиных, князя Мышкина. Рассмотрим их подробно.

Лингвистические средства, присутствующие в речи Парфена Рогожина, указывают на **страстность** его натуры и отражают **позицию собственности и вседозволенности** вследствие внезапного богатства. Речь данного персонажа отличается присутствием экспрессивно-оценочных обращений (*дурак, брат, старик*) с выраженной семой пренебрежительности (*Иуда, подлец, чиновник, процентная душа, пьяная душа*). Позициям вседозволенности и собственности вторит гиперболическая конструкция «*всего тебя и со всем твоим живьем куплю*» с усилительной ролью лексического повтора определительного местоимения «*весь*» [Там же, 98. Курсив здесь и далее наш, Л. Н.].

Сема пренебрежительности в избираемых героем именах существительных так же реализуется при помощи суффиксов субъективной оценки в (-ишк, -ка, -цо): *в итиблетишках, Ганька, словцо*. Смысловой оттенок усиления отдельных слов и высказываний П. Рогожина придают частицы *ведь, даже, уж, же*. Эмоциональности высказываний персонажа способствуют в том числе эмоциональные междометия (*Э-эх!, Ну!, Ах!*).

Синтаксический рисунок речи П. Рогожина в целом достаточно скуден, изобилует неполными структурами: «*А коли так – сто!*», «*К вечеру будут*»;

словами-предложениями «Как?», «Ну!», а также восклицательными предложениями, участвующими в речевом акте экспрессивного типа характера угрозы (Гане Иволгину: «*Ответишь же ты мне теперь!*»; присутствующим: «*Захочу, всех вас куплю! Всё куплю!*») [Там же]. Усиленное фигурирование в речи П. Рогожина всевозможных денежных сумм, которыми ревнивец гордится, запугивает других участников сцены и «покупает» свою избранницу, вторит безнравственности его позиции и соотносится с авторским видением трагического в капиталистическую эпоху финансовых соблазнов, развращающих души людей.

Гневность становится характерной чертой позиций Гани и Вари Иволгиных в рассматриваемом эпизоде. Взрывной нрав Гани Иволгина, возмущенного действиями Настасьи Филипповны и Парфена Рогожина, идущими вразрез его тщеславным планам, в начале эпизода проступает через модальные слова (*наконец, во-первых, однако, положим*) и частицы (*же, вон*), призванные придать значимости его речи. Показательна смена лексического состава речи от официально-деловых (*но позвольте, господа, прошу всех*) к разговорно-пренебрежительным элементам («*Ступай вон отсюда, ты пьян!*», *да вечно*), а также модели согласования подлежащего «вы» + сказуемое на менее уважительную модель «ты» + сказуемое, вызванная переходом формальной вежливости в неконтролируемый гнев [Там же, 97]. Нескрываемое чувство отвращения Вари Иволгиной к Настасье Филипповне выражает эмоционально-экспрессивное прилагательное *бесстыжая*, несущее явную отрицательную оценку поведения гостьи в их доме. Гнев девушки отражает модальная вопросительная частица *неужели* в конструкции с двойным отрицанием, а также комплекс из градации риторических вопросов с усилительными частицами (*уж, ли, же*) («*Что сделала? Куда ты меня тащишь? Уж не прощения ли просить у ней...*») [Там же, 98]. Ни Ганя, ни Варя Иволгины не способны понять и оценить истинную натуру Настасьи Филипповны, в связи с чем их позиции также характеризует **ограниченность**.

В. С. Соловьев указывал на триединую природу этико-эстетического идеала Ф. М. Достоевского, представленного *единством добра, истины и красоты*

[Соловьев 1988]. По нашей мысли, этико-эстетический идеал Достоевского имеет воплощение в романе «Идиот» в виде идеологических позиций князя Л. Н. Мышкина и Настасьи Филипповны.

Доброта и жертвенность выступают характерными свойствами характера князя и его мировоззрения на протяжении всего романа, в том числе исследуемого эпизода. Без минутного колебания Л. Н. Мышкин избирает заступничество и принимает на себя удар Гани Иволгина, поднявшего руку на сестру. Вместе с этим в речи он не переступает черту «вы-ты», обращаясь к обидчику на «вы» на протяжении всей своей партии в эпизоде, используя также уважительную форму частицы «полно» (*«Полноте, довольно!»*). Речь князя прерывиста и эмоциональна. Будучи лишённой осуждения она содержит идею принятия чужого страдания (*«Ну, это пусть мне... а ее все-таки не дам!..»*). Более того, князь обеспокоен нравственными последствиями ситуации для обидчика (*«О, как вы будете стыдиться своего поступка!»*) и старается умалить роль состоявшегося унижения с помощью повтора отрицательной модальной частицы (*«Ничего, ничего!»*) [Там же. 1973. Т. 8. 99].

Истинный облик Настасьи Филипповны, красота которой заключается и в ее идеологической позиции **чистоты и духовной силы**, проступает в конце эпизода в ее реплике *«Я ведь и в самом деле не такая, он угадал»*, появляющейся в качестве ответа на обличительное замечание князя (*«Разве вы такая, какую теперь представлялись»*) [Там же, 99]. Семантический центр высказывания Настасьи Филипповны, являющегося ярким примером *предложения характеристики* в типологии Н. Д. Арутюновой и Е. Н. Ширяева [Арутюнова, Ширяев 1983], приходится на характеризующий предикат-сочетание отрицательной частицы «не» с определительным местоимением *такая*, получающий дополнительную смысловую выразительность с помощью частицы *ведь* и разговорной модальной усилительной фразы *в самом деле*. Данный фрагмент вопросно-ответного комплекса между князем и Настасьей Филипповной иллюстрирует идею понимания истинной природы людей, «чтения» их душ,

которым обладал князь Мышкин. Дополним характеристику идеологической позиции Льва Николаевича понятием **истины**.

Языковой анализ наиболее выраженных голосов (речевых партий) исследованного эпизода показал идеологический контраст самостоятельно оформленных позиций персонажей. Так, позиции собственности и вседозволенности, гневности и ограниченности выступают в данном эпизоде против доброты и истины, чистоты и духовной силы, что соотносится с базовыми установками полифонии – идеологическим плюрализмом и контрастом спорящих сознаний в условиях отсутствия авторского вмешательства.

Содержательно-концептуальной информацией эпизода видится причина внешних конфликтов и неурядиц между спорящими персонажами: фундаментальная разница их ценностных ориентиров и идеологий.

2.2. Конфликт ценностных систем: полилог на званом вечере Настасьи Филипповны

Вторым рассматриваемым нами полифоническим текстом выступает эпизод пятнадцатой и шестнадцатой главы первой части романа, произошедший в петербургской квартире Настасьи Филипповны Барашковой. **Содержательно-фактуальная информация** эпизода соотносится с трагическими событиями сцены: обвиняющая себя в недостойном образе жизни Настасья Филипповна отвергает предложение Л. Н. Мышкина позаботиться о ней и уезжает с Парфеном Рогожиным, вызывая глубокое страдание преданных ей князя и Дарьи Алексеевны.

Полифонию исследуемого эпизода актуализируют одиннадцать голосов персонажей (горничная Катя, Настасья Филипповна, генерал И. Ф. Епанчин, Фердыщенко, А. И. Тоцкий, Парфен Рогожин, князь Мышкин, Дарья Алексеевна, Птицын, а также коллективный голос группы людей). Приведем фрагмент исследуемого полифонического текста:

«— Фердыщенко, может быть, не возьмет, Настасья Филипповна, я человек откровенный, — перебил Фердыщенко, — зато князь возьмет! Вы вот сидите да плачетесь, а вы взгляните-ка на князя! Я уж давно наблюдаю...

Настасья Филипповна с любопытством обернулась к князю.

— Правда? — спросила она.

— Правда, — прошептал князь.

— Возьмете, как есть, без ничего!

— Возьму, Настасья Филипповна...

— Вот и новый анекдот! — пробормотал генерал. — Ожидать было можно.

Князь скорбным, строгим и пронизывающим взглядом смотрел в лицо продолжавшей его оглядывать Настасьи Филипповны.

— Вот еще нашелся! — сказала она вдруг, обращаясь опять к Дарье Алексеевне. — А ведь впрямь от доброго сердца, я его знаю. Благодетеля нашла! А впрочем, правду, может, про него говорят, что... того. Чем жить-то будешь, коли уж так влюблен, что рогожинскую берешь, за себя-то, за князя-то?..

— Я вас честную беру, Настасья Филипповна, а не рогожинскую, — сказал князь.

<...>

Князь встал и дрожащим, робким голосом, но в то же время с видом глубоко убежденного человека произнес:

— Я ничего не знаю, Настасья Филипповна, я ничего не видел, вы правы, но я... я сочту, что вы мне, а не я сделаю честь. Я ничто, а вы страдали и из такого ада чистая вышли, а это много. К чему же вы стыдитесь да с Рогожиным ехать хотите? Это лихорадка... Вы господину Тоцкому семьдесят тысяч отдали и говорите, что всё, что здесь есть, всё бросите, этого никто здесь не сделает. Я вас... Настасья Филипповна... люблю. Я умру за вас, Настасья Филипповна... Я никому не позволю про вас слова сказать, Настасья Филипповна... Если мы будем бедны, я работать буду, Настасья Филипповна...

При последних словах послышалось хихиканье Фердыщенка, Лебедева, и даже генерал про себя как-то крякнул с большим неудовольствием» [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 8. 138].

Идеологическая позиция **доброты, истины и жертвенности** позволяет князю Мышкину отвергнуть идею порочности Настасьи Филипповны, о чем

свидетельствует ряд эмоционально-оценочных прилагательных, избираемых героем для характеристики женщины: *честная, гордая, чистая, несчастная*. При изложении своей точки зрения герой активно использует средства выражения отрицания: сочетания частиц «не» и «ни» (*не рогожинская, не постыжусь, «ни в чем не виноваты»*), в том числе в комплексе с отрицательными местоимениями (*«ничего не знаю», «этого никто здесь не сделает», «никому не позволю»*), противительные союзы (*а, но*). Показателен в речи Л. Н. Мышкина прием контраста (*«...вы страдали и из такого ада чистая вышли»*), на основе противопоставления (ад – чистота) кристаллизирующий образ неземной, небесной чистоты героини [Там же, 138]. Предложения князя последовательны, по структуре двусоставны и распространены, содержат лексические повторы (*вас, всё, Настасья Филипповна*), что свидетельствует о его уверенности в своем понимании ситуации [Там же].

Позиция **чистоты и духовной силы**, свойственная образу Настасьи Филипповны в романе, вербализована в настоящем эпизоде рядом лексико-грамматических средств. Трагично самоопределение героини, в речи которой активно использованы предложения характеристики (по типологии Н. Д. Арутюновой, Е. Н. Ширяева) с предикатом в виде эмоционально-оценочных существительных (*наложница, бесстыдница*) и прилагательных (*уличная, распутная, подлая*). Свою жизненную ситуацию героиня метафорически именует *тюрьмой*. Образ силы надломленного духа создается в том числе морфологическими и синтаксическими средствами, среди которых усилительное дублирование основы (*одна-одинехонька*), сослагательные конструкции: *«я бы и замуж давно могла выйти»; «заставила б»; «не пошла бы»*. Достоинство и гордость, смешанные с обидой, проступают в высказываниях *«это он торговал меня», «Во сто тысяч меня оценил!», «всё ему брошу, последнюю тряпку оставляю, а без всего меня кто возьмет...», «я...и сама гордая»* [Там же], в которых значим не только лексический состав, но и инверсионный порядок слов, выражающий идею неповиновения своей жестокой судьбе.

Речевая партия Дарьи Алексеевны отражает позицию **сопереживания** в силу лексических и грамматических показателей ее речи, среди которых ласкательные существительные (*матушка, голубушка*), образованные с помощью суффикса субъективной оценки *-ушк*, модальные частицы (*Да что (ты), Да и..., вишь ведь!, неужели, полно*) и конструкции с обращением [Там же].

Скудость речевых средств, используемых Парфеном Рогожиным, среди которых односложные нераспространенные восклицательные («*Моя! Всё мое! Королева! Конец!*») и, что особенно показательно, побудительные предложения с эксплицированной иллокутивной функцией побуждения («*Отступись!*») и угрозы («*Не подходи!*»), междометия («*Эй вы... кругом... вина! Ух!..*») и притяжательные местоимения (*моя, всё мое*) выражают блестяще воссозданный автором облик человека необразованного, страстного, чье внезапное богатство воспринимается им как право повелевать чужими судьбами и соотносится с установленной ранее позицией **собственности** и **вседозволенности** [Там же].

Себялюбие становится идеологическим ориентиром А. И. Тоцкого, на протяжении всей сцены думающего лишь о спасении собственной репутации. Его речь крайне эгоцентрична, изобилует личным местоимением «я» («*Я же вам говорил, что колоритная женщина*»; «*...я сделал всё, что мог, не могу же я сверх возможного...*»). Прибегая к усилительной градации и приему контраста с использованием наречий с семой положительной оценки («*Положим, это всё, что случилось там теперь, – эфемерно, романтично, неприлично, но зато колоритно, зато оригинально...*») А. И. Тоцкий обесценивает духовную трагедию израненной женщины. Его высказывание создает эффект нереальности происходящего и делает говорящего бездушным созерцателем чужого горя [Там же, 148-149].

Духовное невежество генерала Епанчина становится очевидным вследствие неспособности героя верно оценить сложившуюся ситуацию, разобраться в поступках Настасьи Филипповны и князя. Произошедшую сцену генерал характеризует *содомом, анекдотом*, а Настасью Филипповну и князя – *погибшими* людьми. Его речь на протяжении всего полилога выражает

единственную основную идею (о сумасшествии Настасьи Филипповны) и изобилует повторами («не сошла ли она с ума», «не бредит ли», «с ума ведь сошла», «сумасшедшая»), односоставными номинативными восклицательными предложениями («*Это содом, содом!*»; «*Погибшая женщина! Женщина сумасшедшая!*») [Там же].

Идеология **услужничества** и **лести** характеризует позицию Лебедева в сцене с горящими в огне деньгами. Данная идейная система реконструируется через присутствующие в речи персонажа существительные с суффиксами субъективной оценки, выражающие в данном контексте раболепие («*Матушка! Королева! Всемогущая!*»), восклицательные побудительные предложения с иллокутивной функцией мольбы, градацию и повтор определительного местоимения «*весь*» («*Милостивая! Повели мне в камин: весь влезу, всю голову свою седую в огонь вложу!..*») [Там же, 145]. Примечательно в речи персонажа слово «*тысчоночка*», семантическая структура которого (денежная сумма в размере одной тысячи рублей) осложнена семой ласкательного отношения (реализуемой с помощью уменьшительно-ласкательных суффиксов *-он(к)* и *-очк*): «*Разве только тысчоночка какая-нибудь поиспортилась, а остальные все целы*» [Там же, 146].

Языковой анализ речевых потоков (голосов) участников полилога позволяет приблизиться к понимаю **содержательно-концептуальной информации** сцены, связанной с содержанием **образа трагичности**. Образ Настасьи Филипповны трагичен вследствие невозможности окружившим ее обществом, в котором доминируют идеологии собственничества, корысти, лести и себялюбия, понять и оценить ее чистоту и духовную силу. Красота героини становится предметом торга и эгоистичного желания, и даже доброта, жертвенность и сопереживание, призванные спасти израненную душу, оказываются не в состоянии предотвратить трагический исход сцены и, в дальнейшем, судьбы Настасьи Филипповны.

Данные, полученные в результате анализа двух фрагментов полифонического текста романа «Идиот», позволяют нам утверждать следующее: оба фрагмента обладают особым духовным смыслом благодаря речевым партиям

участников – героям художественного мира произведения Ф. М. Достоевского, выразившим свою оценочную точку зрения в рамках полифонического целого. «Голос» автора, оформленный в виде речевой партии рассказчика, не обладает чертами «всезнающего автора». Авторские ремарки создают экспозицию для самовыражения персонажей, чьи идеологические позиции доступны при языковом анализе их речевой партии, который показал причастность звучащих «голосов» полилога к диаметрально-противоположным идеологическим системам нравственности и безнравственности, конфликт которых видится нам в качестве первопричины трагических событий романа.

2.3. Противостояние убеждений: сцена на даче Лебедева

По мнению Г. М. Фридендера, вместе со сценами, связанными с развитием главной сюжетной линии, в романе присутствует ряд самостоятельных эпизодов, как бы замораживающих «течение основного действия». Эти сцены неслучайны: они «позволяют Достоевскому шире показать среду, окружающую героя, и осветить его самого и его внутренний мир с новой стороны» [Фридендер 1959, 205]. Одним из подобных самостоятельных эпизодов является сцена главы IX второй части романа, **содержательно-фактуальная информация** которой связана со столкновением князя и семейства Епанчиных с группой авантюристов, жаждущих обманым путем получить у князя деньги. В фокусе нашего исследования полилог, следующий за речью Гани Иволгина, разоблачающей план компании Бурдовского и предшествующий сцене с монологом Ипполита.

Десять голосов, вступающих во взаимодействие в данном полифоническом тексте, принадлежат следующим действующим лицам: племянник Лебедева, Ипполит, Ганя Иволгин, князь Мышкин, Бурдовский, Докторенко, Коля, Лизавета Прокофьевна, Аглая и Евгений Павлович.

Малодушие, по нашему убеждению, является первопричиной поступка Антипа Бурдовского, после разоблачения отказавшегося принести извинение

князю. Его речь эгоцентрична (активное использование личного местоимения «я»), лишена целостности, содержит обрывки предложений различной коммуникативной направленности (повествовательное, вопросительное) в рамках одной реплики («*Я не приму...зачем...не хочу...вон!*»), односоставные номинативные и определенно-личные конструкции с повторами («*Вот деньги!...Вы не смели...не смели!.. Деньги!..*») [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 8. 234-235]. Подобная нерешительность в речи, мастерски переданная автором, может, по нашему мнению, свидетельствовать и о желании писателя выразить неуверенность героя в своей позиции, его колебания и оставить за ним право избрать иной ценностный ориентир. Известно, что в дальнейшем Антип Бурдовский все же приносит извинение князю в виде личного письма.

В отличие от Бурдовского, позиции племянника Лебедева, Докторенко и Ипполита, решившихся на оскорбительный корыстный обман, отличает непоколебимая уверенность в своей правоте, оформляемая в речи с помощью противительной конструкции с усилительным повтором личного местоимения множественного числа «мы» («*Мы не прячемся, мы заявляем открыто*») и сослагательного риторического вопроса «*Кто бы на его месте поступил иначе?*» [Там же, 235-236]. Высказывания данной группы героев содержат идею отрицания моральных основ общества, о чем свидетельствует лексический повтор фразы-лейтмотива «*всё равно*». Нейтральные в иных контекстах обращения («*господин адвокат*», «*ваше сиятельство*», «*милостивый государь*») в речи племянника Лебедева эмоционально окрашены оттенком презрения: «*Важно то, что Бурдовский не принимает вашего подаяния, ваше сиятельство, что он бросает его вам в лицо*» [Там же]. Напористая речь упомянутого героя содержит побудительные конструкции с эксплицитированной иллокутивной функцией запрета («*Не перебивайте меня*», «*не смейте говорить, что мы бесчестны*»), усилительную градацию однородных дополнений («*Смейтесь скорее над нашей неловкостью, над нашим неумением вести дела*») [Там же].

Ожесточенный настрой, попрание нравственных основ в речи упомянутых героев в данном эпизоде некоторым образом соотносится с характеристикой нигилизма и вызванной им «полосой русской жизни» 1870-х годов, описываемой Ю. С. Степановым: «когда все естественные моральные отношения между людьми разрушаются и заменяются отношениями продажности и обмана» [Степанов 2004, 810]. В связи с вышеизложенным, а также спецификой образа антинравственного-антихристианского в творчестве Ф. М. Достоевского, представляется возможным соотнести речевые партии племянника Лебедева, Докторенко и Ипполита в данном эпизоде-полилоге с идеологическими позициями **неверия и безнравственности**.

Князь Л. Н. Мышкин со свойственной ему **добротой и жертвенностью** прощает обидчиков и противится публичной огласке вины компании Бурдовского, о чем свидетельствуют побудительные конструкции характера мольбы (усиливаются повтором) с вежливым обращением («*Остановитесь, Гаврила Ардалионович, остановитесь!*; «*Оставьте, оставьте*») [Там же. 1973. Т. 8. 234-235]. Будучи глубоко взволнованным ощущением чужого постыдного разоблачения, князь стремится помочь своему же обидчику, взяв вину на себя: показательное использование фразы «*я виноват*» в речи князя 6 раз. Видя, какой эффект произвели слова истины на Бурдовского, князь строит свою новую речь к обидчику по принципу противопоставления. Воплощению этого принципа способствуют противительные союзы в составе сложносочиненных конструкций (но, а) («*Я очень виноват перед вами, Бурдовский, но я не как подаяние послал, поверьте*»), а также ситуативная антитеза («*Я сказал, что вы...такой же, как я, – больной. Но вы не такой же <...> вы...даете уроки, вы мать содержите. Я сказал, что вы ославите вашу мать, но вы ее любите*»), усиливаемая градацией однородных простых предложений («*вы...даете уроки, вы мать содержите*») [Там же, 235].

Позиция Лизаветы Прокофьевны состоит в **обличении** безнравственности идеологии компании Бурдовского. Показательны яркие эмоционально-оценочные прилагательные и существительные, избираемые ей для характеристики молодых

людей: *сумасшедшие, тщеславные, «как басурмане», фанфароншика, голубчик, пачкун, атеист*, определенный семантический вес в которых несут суффиксы субъективной оценки *-ишк, -ка, -ик, -ун*; «философию» молодых людей героиня характеризует *игрой, низостью, хаосом, безобразием, сумбуром*. Экспрессивность речи героини придают стилистически сниженные лексические элементы (*укокошишь, дура, потащится*). Выражая осуждение той полосы русской жизни, вызванной, как указывалось ранее, нигилизмом, героиня активно прибегает к восклицательным предложениям и риторическим вопросам с градацией: *«Сумасшедшие! Тщеславные! В Бога не веруют, в Христа не веруют! <...> И не сумбур это, и не хаос, и не безобразие это?»*, вторящим экспрессивности ее речевого акта [Там же, 238]. В цитируемом фрагменте показательно третье односоставное неопределенно-личное предложение с усилительным повтором глагольного сказуемого *не веруют* и подчеркивающим порицательный характер слов женщины порядком слов (размещением дополнений *в Бога, в Христа* перед глаголом). Среди дополнительных экспрессивных средств в речи героини наречия (*по-вашему, довольно*), широкий спектр модальных частиц (*уж, же, да, так, ведь, коли*), междометие (*Тьфу!*). Реализации намерения порицания способствуют элементы чужой речи в высказываниях героини в сочетании с частицей *дескать*: *«мы, дескать, от капитала отказываемся, мы требуем, а не просим!»* [Там же]. Отдельную усилительную роль в речи Лизаветы Прокофьевны приобретает постфикс (*-то*) с семами ограничения (выделения) в сочетании со словами различных частей речи: *я-то, дочерей-то, это-то, такого-то* [Там же].

Эмоциональная речь Лизаветы Прокофьевны, вызванная поступком компании Бурдовского, обличает не один этот поступок, но «скользит» и по нашумевшему во время написания романа судебному разбирательству об убийстве «по бедности», «философии» нигилизма, затрагивает «женский вопрос», проблему веры. Известно, что Ф. М. Достоевский вел активную общественную деятельность, занимался серьезной публицистической работой в «Дневнике писателя», посещал судебные заседания, монастыри, школы, колонии [Русский биографический словарь 1992]. Тем не менее, вместо предоставления

мнения о проблемах эпохи в форме авторского отступления, Ф. М. Достоевский предоставляет одному из своих героев произнести личное суждение на счет названных проблем.

Содержательно-концептуальная информация настоящего эпизода раскрывает очередную содержательную грань **образа трагичности** в романе: в погоне за «легкими» деньгами молодые люди не гнушаются лжи, способной очернить невинного человека. Поступок компании Бурдовского обличил не князя, а их собственную безнравственность, связанную с попиранием моральных основ общества, малодушием и неверием. По нашему убеждению, **содержательно-подтекстовой информацией** эпизодов, связанной с целью автора в обращении к образу трагичности в романе, выступают идеи преодоления корыстных устремлений и объединения людей на основе сопереживания, понимания и признания ценности каждой личности.

2.4. Борьба любви земной и духовной: эпизод в доме Дарьи Алексеевны

Содержательно-фактуальная сторона четвертого эпизода, относящегося к фрагменту главы VIII четвертой части романа, состоит в эмоционально-накаленном разговоре Настасьи Филипповны с Аглаей Епанчиной, завершающемся размолвкой Аглаи с князем, вставшем на защиту оскорбленной Аглаей Настасьи Филипповны. Исследуемый полифонический текст содержит четыре голоса персонажей, объем речевых партий которых неравнозначен. Так, наименьшей протяженностью в эпизоде обладает речевая партия П. Рогожина, состоящая из одной реплики: *«Во всем доме никого теперь, кроме нас четвером»* [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 8. 468]. Особый усилительный порядок слов Рогожина вторит идее о некоторой готовящейся развязке для четырех участников сцены.

На втором месте по протяженности речевая партия князя. Доминирующими по количеству реплик голосами эпизода выступают партии Аглаи и Настасьи Филипповны. По нашей мысли, настоящий фрагмент полифонического текста

запечатлел противостояние систем **земной любви** (любви эгоистичной, ревнивой, сопернической) и **любви духовной, сострадательной** (на противостояние спорящих позиций указывает избираемый Аглаей глагол «сражаться»: «*Удержите ваш язык; я не этим вашим оружием пришла с вами сражаться...*») [Там же, 470].

Позиция Аглаи Епанчиной в рассматриваемом полилоге мнений составляет, по нашей мысли, позицию **земной любви**. В ее речи – искреннее восхищение душевными качествами князя: «...я ни одного человека не встречала в жизни подобного ему по благородному простодушию и безграничной доверчивости <...> всякий, кто захочет, тот и может его обмануть, и кто бы ни обманул его, он потому всякому простит, и вот за это-то я его и полюбила...» [Там же, 471-472]. Показательны для определения точки зрения героини избираемые ею качественные прилагательные, сочетание которых с называемыми свойствами характера придает последним положительное в данном контексте значение (*благородное простодушие, безграничная доверчивость*; сравним с возможным контекстом «*излишняя доверчивость*») [Русский семантический словарь 1998]), а также отрицательные частицы *не* и *ни*, функцией которых является усиление высказанной мысли, подкрепляемое количественным числительным *одного* и обстоятельством *в жизни*.

Однако Аглае не чуждо чувство ревности к сопернице, которую она путем градации характеризует *гордой, тщеславной, себялюбивой «до сумасшествия»* (гиперболически). Уверенность в справедливости обвинения Настасьи Филипповны и своей позиции Аглая демонстрирует анафорой ряда параллельных синтаксических структур: «*По какому праву вы осмелились ко мне писать письма? По какому праву вы заявляете...*» [Там же. 1973. Т. 8. 472]. Горячность, преобладание чувства ревности, некоторой зависти препятствуют пониманию Аглаей Настасьи Филипповны и вторят «земному» чувственно-нескрываемому порыву Аглаи, в результате которого вежливый тон ее речи сменяется обращением на «ты» и переходит в открытую бесцеремонную

уничжительную критику соперницы: *«Захотела быть честною, так в прачки бы шла»* [Там же, 473].

Примечательно трехкратное упоминание в речи героинь слова *ангел*, а также в минуту крайнего страдания употребление междометий с «сильной эмоционально-экспрессивной окраской» [Розенталь, Голуб 2016]: *«Господи!»* (Настасья Филипповна), *«Ах, Боже мой!»* (Аглая Епанчина). *Образ неземного, духовного* присутствовал в полилоге на протяжении всего его развития.

Выразим сторону Настасьи Филипповны в качестве позиции **духовной, сострадательной любви**. Ее речевая партия относительно реплик Аглаи менее многословна, что свидетельствует о страдании, причиняемом ей соперницей. Речь Настасьи Филипповны, как и Аглаи, крайне эмоциональна, насыщена восклицательными предложениями и риторическими вопросами, модальными частицами (*да, же, так*): *«Господи! Да для чего же я себя так унизила пред ними? <...> И я, чтобы только тебя развязать, от тебя убежала, а теперь не хочу! За что она со мной как с беспутной поступила? <...> Да будь же ты проклят после того за то, что я в тебя одного поверила»* [Там же. 1973. Т. 8. 474]. Духовная сила, вопреки внешней гордости свобода от эгоистических желаний, заставляют Настасью Филипповну неоднократно отвергать жертву князя.

Раскрытию божественной составляющей образа князя Мышкина на протяжении романа серьезно способствуют высказывания Настасьи Филипповны, когда она пытается вспомнить, где уже видела его лицо; показательны в приводимом фрагменте и следующие слова героини: *«я в тебя одного поверила»* [Там же]. Известно по частным письмам Ф. М. Достоевского, что он видел идеал человека в фигуре Иисуса Христа и упоминал об этом, сообщая о замысле готовящегося романа.

Духовная, сострадательная любовь князя к Настасье Филипповне определяют его выбор – заступничество. Князь избирает сторону Настасьи Филипповны, жертвуя своим земным счастьем во имя спасения *«поврежденной», «несчастной» души*. В его речи – стремление остановить страдание Настасьи

Филипповны прерыванием Аглаи с помощью вежливой восклицательной конструкции с иллокутивной функцией побуждения: *«Аглая, остановитесь!»*. Семантику несогласия с характеристиками Аглаи в его высказываниях несут слова со словообразующими отрицательными частицами *не* (*несправедливо, несчастная*) и модальные частицы, усиливающие оттенок противопоставления (*ведь, разве*): *«Ведь это несправедливо»*; *«Разве это возможно! Ведь она...такая несчастная!»* [Там же, 475].

Анализ четырех эмоционально накаленных фрагментов текстовой разноголосицы приводит нас к мысли о причине трагических событий романа и **содержательно-концептуальной информации** произведения, заключающейся в конфликте разнополярных идеологий: доброты и гневности; силы красоты, ищущей понимания и свободы, и идеологии эгоизма и собственничества; духовного знания (истины) и невежества, ограниченности; духовной сострадательной любви и любви земной, соотносящейся в контексте произведения с идеями власти, ревности, соперничества.

На основании осуществленной интерпретации языковых средств, участвующих в раскрытии контрастных идеологических позиций персонажей, а также содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации исследованных эпизодов сформулируем **авторский замысел** в обращении к **образу трагичности**, сопряженный с **подтекстовой информацией произведения**. На фоне трагической обратной стороны эпохи капитализма – эпохи господства финансовых интересов и собственничества над смирением и сопереживанием, безнравственного над нравственным, Ф. М. Достоевский изобразил личность в перспективе нравственного совершенствования, путем к которому автор видел преодоление эгоистических устремлений, сострадание и объединение людей на основе веры и жертвенной любви к ближнему.

Считаем возможным обозначить конфликт ряда полярных идеологических систем в качестве первоосновы образа трагичности в романе с помощью схемы (рис. 1), представленной на следующей странице.

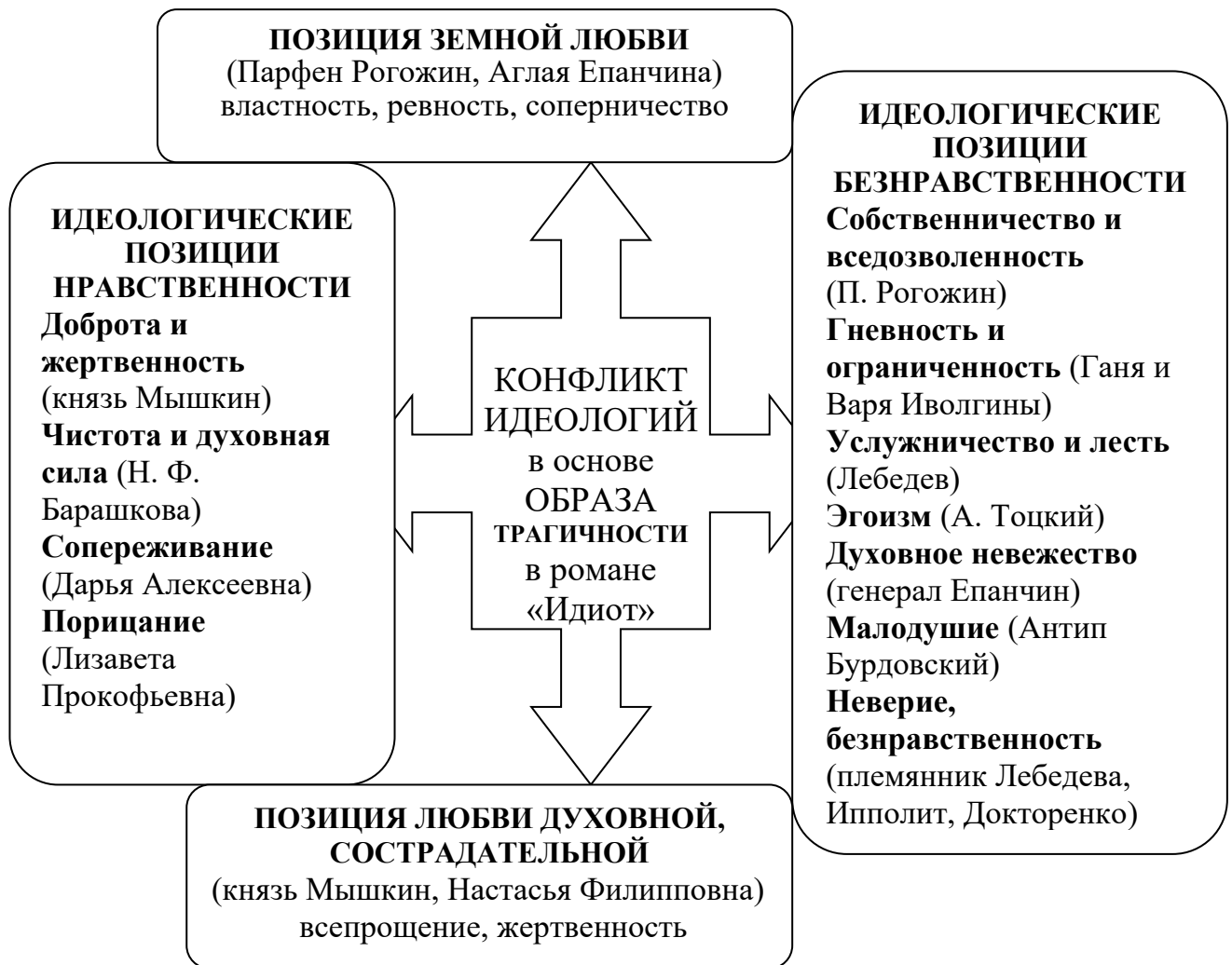


Рисунок 1. Конфликт идеологий как основа образа трагичности в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»

Систематизируем лингвистические средства актуализации полифонии в романе «Идиот». Визуальными маркерами ввода персонажной речи в текст авторского повествования от третьего лица выступает открываемая знаком тире и составляющая отдельный абзац прямая речь персонажа, завершающаяся авторскими словами с обратным порядком главных членов предложения или без слов автора в случае чужой речи. Характерной чертой фрагментов полифонического текста, подвергавшихся анализу, является преобладание в нем персонажных голосов над авторским речевым потоком, представляющих смену абзацев с прямой речью героев от одной реплики в одну строку до абзаца из пяти и более строк. Малое число случаев обращений к читателю в редких авторских рассуждениях, доминирование повествования как композиционно-речевой формы

в авторском изложении с преобладанием глаголов прошедшего и настоящего времени несовершенного вида для описания действия в развитии, присутствие глаголов восприятия (*видно, слышно, казалось*), указывающих на неполноту, ограниченность сведений о происходящем, свидетельствуют о реализации типа **автора-рассказчика** в исследуемом тексте.

В выражении *идеологических позиций* персонажей особую значимость приобретает эмоционально-оценочная и экспрессивная лексика с семами иронии (*в штиблетиках*), неодобрения (*сестрица, голубчик, пачкун*), фамильярности (*всемогущая, милостивая*), пренебрежения (*процентная душа, чиновник*), презрительности (*бесстыжая*), реализуемыми с помощью суффиксов субъективной оценки. Значимую роль в раскрытии идеологических позиций персонажей романа «Идиот» на **лексическом уровне** играют фразы-лейтмотивы («*все равно*» – племянник Лебедева, «*я виноват*» – князь Мышкин), а также смысловые оттенки частотных в речи героев частиц, междометий и модальных слов [Там же. 1973. Т. 8].

Характерные структурные свойства оценочной речи персонажей, отражающей личностную позицию, на **морфологическом уровне** представлены моделями словообразования: префиксальной (*разобидит, распалит, переидите*), суффиксальной: через суффиксы субъективной оценки (-онк, -ушк, -ишк, -ечк, -ичк, -ка, -цо, -ица, -еньк, -ик, -ун) и постфиксы (-то, -таки, -ка), основосложением (*косноязычный*), усилительным дублирование основы слова (*одна-одинехонька*). Сложность и целостность (речь А. Тоцкого, Настасьи Филипповны, князя, Лизаветы Прокофьевны) или, напротив, скудость и усеченность синтаксического рисунка (П. Рогожин, А. Бурдовский) показательны на **синтаксическом уровне** речи персонажей. Синтаксический уровень так же отмечен предложениями с выраженной иллокутивной функцией (угрозы, побуждения, запрета, мольбы, экспрессии), риторическими вопросами, конструкциями с двойным отрицанием («*Да неужели же ни одного между вами не найдется, чтобы эту бесстыжую отсюда вывести!*»; «*вы ни в чем не виноваты*») [Там же], усилительной инверсией главных членов предложения, изменением модели согласования

подлежащего «вы» со сказуемым на согласующуюся пару «ты» + сказуемое в связи с переменной отношения к собеседнику (вежливость → пренебрежение), перерывами в речи, оформляемыми многоточием.

Стилистическими средствами актуализации личностных позиций в тексте романа Ф. М. Достоевского выступили следующие художественные приемы: лексический повтор, метафора, гипербола, градация, а также контраст как тип выдвижения. Показательно для исследования данного уровня речи персонажей использование ими элементов официально-делового и разговорного стилей, в том числе вульгаризмов (П. Рогожин), просторечий (*хошь, коли*) в несоответствующей ситуации общения как показатель отношения к собеседнику или ситуации (Приложение I, рис. 5).

2.5. Одноголосие текста частного письма: письма Ф. М. Достоевского от декабря 1849 года и февраля 1854 года

Продолжая исследование *полифонии* и *образа трагичности* в дискурсивной плоскости, обратимся к двум частным письмам Ф. М. Достоевского (к М. М. Достоевскому от 22 декабря 1849 года и Н. Д. Фонвизиной от февраля 1854 года) с целью определения *лингвистических отличий одноголосного текста от полифонического текста*.

По способу изложения текст обоих частных писем Ф. М. Достоевского выступает примером авторского повествования от первого лица и может быть рассмотрен в качестве варианта художественного *одноголосия*, так как содержит восприятие ситуации с позиции одного сознания, словами М. М. Бахтина, единственной «системы отсчета». Следовательно, в выражении содержательно-фактуальной, содержательно-концептуальной и подтекстовой информации в данном типе текста участвует единственный голос, составляющий речевую партию автора письма.

В полифоническом тексте, как показало исследование романа Ф. М. Достоевского «Идиот», содержательная траектория речевой партии

говорящего непредсказуема для читателя и зависит от конкретной ситуации общения и взаимоотношений участников полилога. Содержательная траектория текста частного письма, как показывают исследуемые тексты Ф. М. Достоевского к его брату и знакомой, непременно проходит через такие структурные пункты, как зачин с датой написания письма, местом его отправления и приветствием; основная информативная часть; концовка со словами прощания, просьбами, подписью и приписками. Так, зачин первого анализируемого текста частного письма Ф. М. Достоевского брату Михаилу от 22 декабря 1849 года имеет следующий вид:

«Петропавловская крепость.

22 декабря.

Брат, любезный друг мой! всё решено! Я приговорен к 4-х-летним работам в крепости (кажется, Оренбургской) и потом в рядовые. Сегодня 22 декабря нас отвезли на Семеновский плац <...> Я вспомнил тебя, брат, всех твоих; в последнюю минуту ты, только один ты, был в уме моем, я тут только узнал, как люблю тебя, брат мой милый!» [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1985. Т. 28. кн. 1, 161].

Содержательно-фактуальная информация данного текста состоит в разъяснении подробностей дня исполнения приговора по делу петрашевцев, замененного ссылкой в Омский острог и сопряженного с глубоко трагическими переживаниями для автора письма.

Структурные части *одноголосного текста* составляют отдельные абзацы, но не сменяющихся фрагментов прямой речи, а фрагментов продолжительного *монологического высказывания* в рамках *единой речевой партии* отправителя письма. Цитируемый фрагмент указывает на следующие лингвистические особенности данного типа текста: присутствие эмоционально-окрашенной лексики (*любезный друг, милый*), сочетание признаков устной диалогической речи (обращения к получателю письма; емкие предложения, в ответной форме сообщающие о развитии обсуждаемой собеседниками ранее ситуации (*«всё решено!»*) – показательно в примере написание первого слова предложения

со строчной буквы) с доминирующими признаками художественной монологической речи. К данным признакам относятся ясность и последовательность изложения, достигаемые полнотой и сложностью синтаксического рисунка, отсутствием перерывов в речи. Необходимо отметить меньшее разнообразие предложений с выраженной иллокутивной функцией, чем во фрагментах прямой речи полифонического текста, преобладание литературно-книжной лексики над лексикой разговорного стиля.

Привлекая к анализу данного типа текста метод блендинга, примем компоненты **содержательно-концептуальной информации** текста в качестве входных ментальных пространств, актуализированных лингвистическими сигналами. Входными ментальными пространствами исследуемого текста, по нашей мысли, выступают пространства «Физическое страдание» и «Душевное страдание», «Физическая жизнь» и «Душевная жизнь».

Содержание *образа трагичности* с позиции данного подхода, по нашей мысли, может быть выражено с помощью информации выходного (смешанного) пространства. Образ трагичности, реконструируемый на основе данного текста, сопряжен с физическими и душевными страданиями, испытываемыми автором в тот мучительный для него день. Тем не менее, текст явственно выражает жажду Ф. М. Достоевского к нравственно-обновленной жизни, которую в него вдохнули трагические события ареста (**подтекстовая информация** исследуемого текста). Образ жизни составляет дополнительное выходное пространство, связанное со смешанным пространством образа трагичности.

Представим сказанное в виде схемы, расположенной на следующей странице (рис. 2).

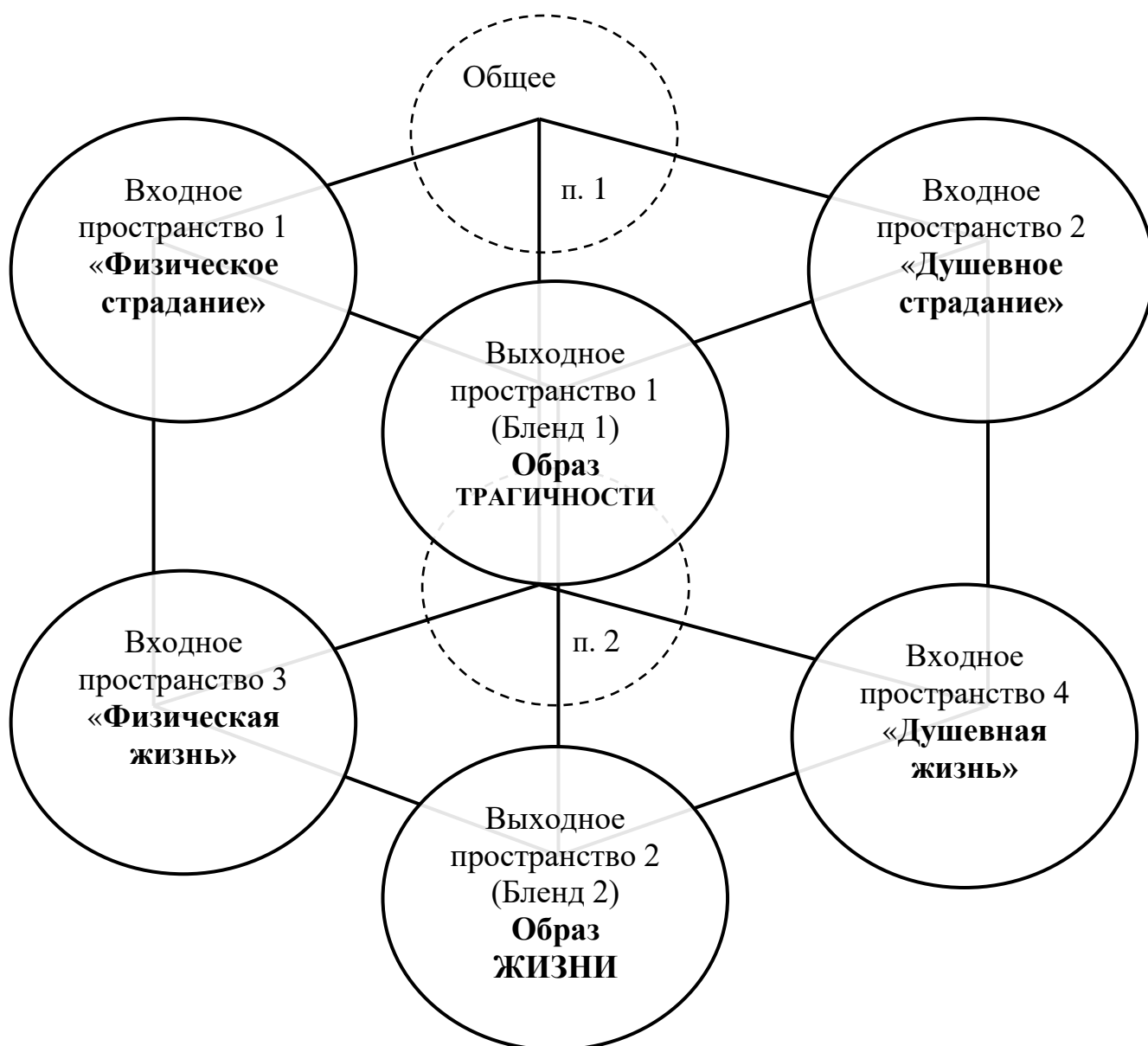


Рисунок 2. Интеграционная сеть образа трагичности и образа жизни в частном письме Ф. М. Достоевского от 22 декабря 1849 года

Рассмотрим текстовые лингвистические сигналы, актуализирующие представленные выше входные ментальные пространства. Приведем фрагмент текста письма: *«Никогда еще таких обильных и здоровых запасов духовной жизни не кипело во мне, как теперь. Но вынесет ли тело: не знаю. Я отправляюсь нездоровый, у меня золотуха. Но авось-либо! Брат! Я уже переиспытал столько в жизни, что теперь меня мало что устроит. Будь что будет!»* [Там же. 1985. Т. 28. кн. 1, 163]. На основе приводимого фрагмента представляется возможным

реконструировать входные ментальные пространства «**Физическое страдание**» и «**Душевное страдание**».

На первое ментальное пространство указывает литературно-книжное выражение «*вынесет ли тело*», семантика глагола в котором связана с вынужденностью «выдержать, вытерпеть» что-либо мучительное [Русский семантический словарь 1998], прилагательное *нездоровый* и существительное *золотуха*. Сигналом к данному пространству также выступают односоставные предложения с усиленным повтором слова *здоровье*, в том числе разговорные конструкции с междометием и просторечным элементом *кабы*: «*Я был нездоров*»; «*Ах! кабы здоровье!*», «*Кабы только сохранить здоровье...*» [Там же. 1985. Т. 28. кн. 1, 164].

Указание на второе входное ментальное пространство содержит первое предложение со словосочетанием «*запасов духовной жизни*», подкрепляемым эпитетами (*обильных, здоровых*). Необходимо отметить глагольный предикат *переиспытал*, образованный от основы *испытать* добавлением приставки *пере-* со значением повторного действия. Эгоцентричность изложения, характеризующая данный одноголосный текст, проявляется в глагольных сказуемых первого лица единственного числа, распространенности местоимений *меня* и *мой* в различных формах, эмоциональности речи, содержащей восклицательные предложения.

В актуализации ментального пространства «**Душевное страдание**» также участвуют следующие фрагменты текста письма: «*Я боюсь, что тебе как-нибудь был известен наш приговор (к смерти). Из окон кареты, когда везли на Семеновский плац, я видел бездну народа; может быть, весть уже прошла и до тебя, и ты страдал за меня*»; «*Но не тужи, ради бога, не тужи обо мне!*»; «*Помни меня без боли в сердце. Не печалься, пожалуйста, не печалься обо мне!*»; «*Осталась память и образы, созданные и еще не воплощенные мной. Они изъязвят меня, правда!*»; «*Сколько образов, выжитых, созданных мною вновь, погибнет, угаснет в моей голове или отравой в крови разольется! Да, если нельзя будет писать, я погибну*» [Там же. 1985. Т. 28. кн. 1, 162-164]. Показательны в

приводимом фрагменте глаголы *боюсь, страдал, не тужи, не печалься* (усилительные повторы), *изъязвят*, относящиеся к семантическому полю страдания в русском языке. Цитируемый фрагмент содержит сложную развернутую метафору «литературные образы – яд». Логическая последовательность изложения реализована через распространенность высказываний с градацией, содержащих разнообразие связующие элементы: сочинительные и подчинительные союзы, вставки *может быть, да*.

В раскрытии содержания бленда *образа трагичности* с позиции Ф. М. Достоевского от 22 декабря 1849 года преобладают идеи нравственного мучения. Интеграционная сеть образа трагичности соединена с сетью образа жизни, содержащей входные ментальные пространства «**Физическая жизнь**» и «**Душевная жизнь**», обозначенные на приводимой выше схеме в виде пространств 3 и 4.

Приведем ряд текстовых фрагментов, лингвистические сигналы которых актуализируют в сознании читателя указанные пространства: *«Брат! я не уныл и не упал духом. <...> Подле меня будут люди, и быть человеком между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть – вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я сознал это. Эта идея вошла в плоть и кровь мою. Да правда! та голова, которая создавала, жила высшею жизнью искусства, которая сознала и свыклась с возвышенными потребностями духа, та голова уже срезана с плеч моих <...> Но во мне осталось сердце и та же плоть и кровь, которая также может и любить, и страдать, и желать, и помнить, а это все-таки жизнь!»*; *«Знай, что я не уныл, помни, что надежда меня не покинула <...> Ведь был же я сегодня у смерти <...> и теперь снова живу!»*; *«Нет желчи и злобы в душе моей, хотелось бы так любить и обнять хоть кого-нибудь из прежних в это мгновение»*; *«Теперь, переменя жизнь, перерождаюсь в новую форму <...> Я перерожусь к лучшему»* [Там же. 1985. Т. 28. кн. 1, 162-164].

Пространство «**Физическая жизнь**» реконструируется через антонимические пары «*плоть и кровь*» (лексический повтор); «*был у смерти*» и «*снова живу*» [Там же]. Пространство «**Душевная жизнь**» богато компонентами

и содержит следующие идейные составляющие, выражаемые различными языковыми средствами: 1) нравственная стойкость (повтор однородных глагольных и именных сказуемых «не уныл и не упал духом»; инфинитивные подлежащие «*быть человеком*», «*остаться им*», «*не уныть и не пасть*»); 2) отречение от прежних убеждений, метафорически сравниваемое с отсечением головы во время казни и перерождением (метафора основана на метонимическом переносе («содержимое») «убеждения» -> «голова» («вместилище»); «*переменяя жизнь, перерождаюсь*»); 3) радость ощущения жизни и способности испытывать чувства, отсутствие озлобления (метафора с элементом гиперболы: «*жизнь – счастье, каждая минута могла быть веком счастья*»); метонимический перенос «способность испытывать чувства» -> «сердце»: «*во мне осталось сердце*»; градация однородных глаголов («*и любить, и страдать, и желать, и помнить*»), а также синонимичная пара слов *желчь, злоба* семантического поля «чувства»; 4) ощущение ценности жизни (метафора «*Жизнь – дар*», глагольные сказуемые, образованное от основы *дарить*: «*его императорское величество дарует нам жизнь*»; «*как не дорожил я*») [Там же].

Содержательно-фактуальной информацией второго одноголосного текста, избранного для анализа, выступает факт обретения Ф. М. Достоевским веры в Иисуса Христа. Адресатом данного письма выступает Н. Д. Фонвизина. Письмо датировано концом января – двадцатыми числами февраля 1854 года и отправлено автором из Омска по завершении заточения в остроге.

Компоненты **содержательно-концептуальной информации** данного текста представлены четырьмя входными пространствами: «**Душевное страдание прошлого**» и «**Душевное страдание настоящего**» (пространства 1 и 2), «**Доводы сердца**» и «**Доводы разума**» (пространства 3 и 4).

Приведем начальный фрагмент письма, а за ним – схему (рис. 3), иллюстрирующую взаимосвязь образа-бленда трагичности и образа веры в рассматриваемом тексте.

«Наконец, добрейшая Наталия Дмитриевна, я пишу Вам, уже выйдя из прежнего места. Последний раз, как я писал Вам, я был болен и душою и телом.

Тоска меня ела, и я думаю, что написал пребестолковое письмо. Эта долгая, тяжелая физически и нравственно, бесцветная жизнь сломала меня. Мне всегда грустно писать в подобные минуты письма» [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1985. Т. 28. кн. 1, 175].

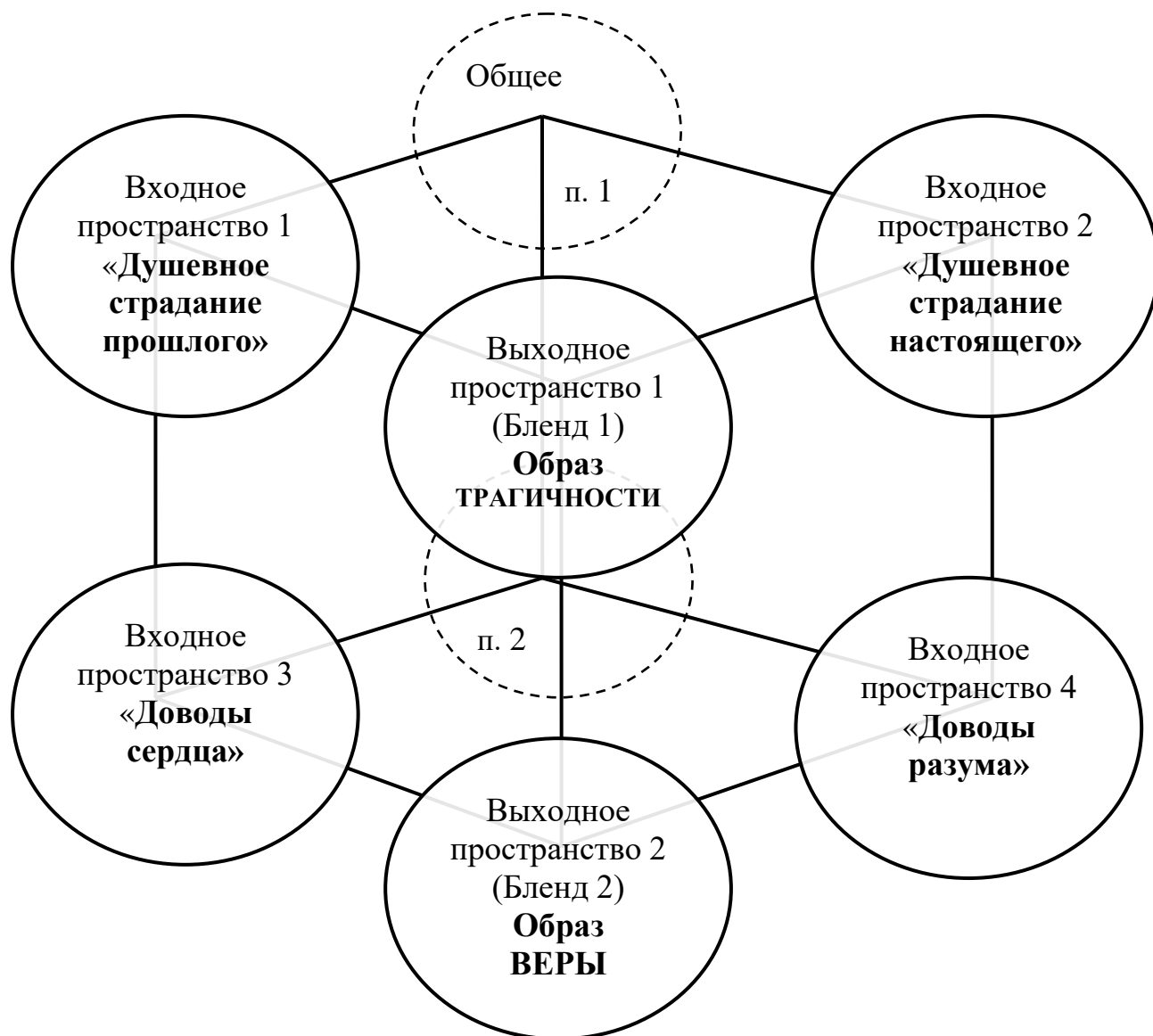


Рисунок 3. Интеграционная сеть образа трагичности и образа веры в частном письме Ф. М. Достоевского, январь - февраль 1854 года

Входное ментальное пространство «Душевное страдание прошлого, реконструируемое на основе приведенного фрагмента, отражает муку испытания заключением, образ которой создается рядом выразительных лексических средств: олицетворением, вошедшим в число устойчивых словосочетаний в

русском языке («*тоска меня ела*»), эпитетом *бесцветная* к слову «*жизнь*» и парными наречиями *физически* и *нравственно*, а также глаголом *болен* и еще одной антонимической парой «*душою и телом*», эффект которой усилен градацией через союзное сочетание (*и...и*): «*Последний раз, как я писал Вам, я был болен и душою и телом*» [Там же. 1985. Т. 28. кн. 1, 175].

Отягощала пребывание Ф. Достоевского в остроге невозможность уединиться и мучительное осознание своей неприязни к вынужденно окружавшим его людям. Данный идейный компонент также входит в рассматриваемое входное пространство и выражен следующими лингвистическими средствами: сложными метафорами «общество – яд и зараза», «окружающие – воры», словами семантического поля «страдание»: *яд, зараза, нестерпимое мучение, терпел, ненавидел, «несносное несчастье», зол, гадок, пересилить, испытал*; а также антонимической парой «*правого и виноватого*»; усилительными частицами *не* и *ни* в сочетании «*ни одного часа не был один*», указательными местоимением и частицей «*вот от этого-то*»: «*Общество людей сделается ядом и заразой, и вот от этого-то нестерпимого мучения я терпел более всего...я ненавидел всякого встречного, правого и виноватого, и смотрел на них, как на воров, которые крали у меня мою жизнь...*» [Там же, 177].

Градация глаголов семантического поля «страдание» («*выстрадал, перенес, потерял и что у нас отняли*»), образное сравнение возвращения в знакомые места с весами, измеряющими горе, а также сопоставление автором себя в военной форме с пленником, могут быть рассмотрены в качестве текстовых сигналов актуализации ментального пространства «**Душевное страдание настоящего**»: «*...кажется, при возврате на родину всякому изгнаннику приходится переживать вновь, в сознании и воспоминании, всё свое прошедшее горе. Это похоже на весы, на которых свесишь и узнаешь точно настоящий вес того, что выстрадал, перенес, потерял и что у нас отняли добрые люди*»; «*В солдатской шинели я такой же пленник, как и прежде*» [Там же, 176]. Тем не менее в раскрытии содержательно-концептуальной и подтекстовой информации данного

текста частного письма также участвуют лингвистические сигналы, актуализирующие входные ментальные пространства образа-бленда веры.

Обратимся к текстовым фрагментам: *«в такие минуты жаждешь, как «трава иссохшая», веры, и находишь ее, собственно, потому, что в несчастье яснее истина. Я скажу Вам про себя, что я – дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и...до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных <...> я сложил в себе символ веры, в котором всё для меня ясно и свято...верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа <...> если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной»* [Там же, 176].

Настоящий фрагмент позволяет реконструировать входные пространства **«Доводы сердца»** и **«Доводы разума»**, отразившие диалогичность мышления автора, обретавшего веру мучительными испытаниями. Лингвистические средства, актуализирующие пространство **«Доводы разума»**, в первую очередь, словосочетание *«дитя века»* с метонимией *«убеждения людей на современном этапе развития человеческой цивилизации»* -> *«историческое время»* (век) и синонимичное в данном контексте *«дитя неверия»* затрагивают проблему преобладания роли знания над верой в эпоху промышленной революции. Присутствует в цитируемом фрагменте и семантическое поле неверия, реализуемое через существительные: *истина, неверие, сомнение, «доводы противные»* [Там же, 176].

Находясь в остроге, писатель испытывал сильную необходимость обретения веры. Данную мысль выражает цитируемое им из Библии сравнение *«как трава иссохшая»*, а также лексический повтор выражения *«жаждать веры»*.

Элементы семантического поля «вера» (*вера, неверие, символ, свято, верить, совершеннее, Христа*), градация выразительных однородных прилагательных в сравнительной степени: *«нет ничего прекраснее, глубже,*

симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа», создаваемый союзными парами *тем...чем...* противительный характер сложных синтаксических конструкций (*«жажда верить...тем сильнее..., чем более...доводов противных»*), игра слов в последнем предложении цитируемого фрагмента выступают лингвистическими сигналами ментального пространства **«Доводы сердца»**. Подобный способ изложения мысли, по нашему убеждению, ярко иллюстрирует диалогичность мышления автора, позволяющую выразить волнующую его мысль в форме воображаемого ревностного разговора с оппонентом, указание на образ которого содержится в строках *«доводов противных»*, *«если б кто мне доказал»* [Там же, 176].

Учитывая актуализированные лингвистическими сигналами компоненты содержательно-концептуальной информации текста частного письма Ф. М. Достоевского Н. Д. Фонвизиной, выразим **подтекстовую информацию** данного текста. Через постигшие писателя трагические испытания он обрел веру и свой «символ веры», выраженный в образе Иисуса Христа, ставший в его зрелом творчестве частью этико-эстетического центра художественной вселенной писателя.

Резюмируя итоги проведенного анализа одноголосного текста, систематизируем **лингвистические отличия данного типа текста от текста полифонического**. В отличие от полифонического текста, содержащего речь автора и диалогическую речь нескольких персонажей, одноголосный текст соответствует монологической речи одного лица – автора письма. По способу изложения полифонический текст романа «Идиот» представляет изложение от третьего лица, одноголосный текст частных писем Ф. М. Достоевского – изложение от первого лица. В полифоническом тексте в выражении содержательно-фактуальной, содержательно-концептуальной и подтекстовой информации участвуют разнообразные голоса, в одноголосном тексте – голос автора письма.

В полифоническом тексте голоса персонажей часто звучат одновременно, накладываются друг на друга, заглушают голоса оппонентов. Содержательная

траектория полифонического текста с переменным числом звучащих голосов и их непостоянной системой отношений непредсказуема для читателя. Устойчивая композиция одноголосного текста в виде зачина, основной части и концовки структурирует его содержание. Высказывание персонажа в рамках полифонического текста нередко лишено целостности, обрывисто, характеризуется простотой и даже скудостью синтаксического рисунка (речь П. Рогожина, генерала Епанчина, А. Бурдовского). Тем не менее, полифонический текст отмечен большим разнообразием предложений с выраженной иллокутивной функцией. Распространенные, синтаксически оформленные и логически последовательные предложения в рамках монологического целого частного письма отличает разнообразие связующих элементов, однако меньшее число предложений с выраженной иллокутивной функцией.

Полифонический текст романа «Идиот» содержит диалогическую речь с разговорной лексикой и фразеологией, в тексте частных писем Ф. М. Достоевского преобладает литературно-книжная лексика. В выражении позиции автора письма значимую роль играет лексика единого семантического поля, а также широкий спектр выразительных средств художественной речи: эпитеты, образные сравнения, гипербола, метонимия. Непосредственной особенностью исследованного одноголосного текста Ф. М. Достоевского выступают сложные развернутые метафоры и антонимические пары. Вместе с этим, одноголосный текст писателя обнаруживает сходные с полифоническим текстом лексические признаки: присутствие эмоционально-окрашенной лексики, обращений, разговорных, в том числе просторечных элементов (*кабы* и др.).

Выводы ко второй главе

Результаты проведенного исследования полифонии на материале текста романа Ф. М. Достоевского «Идиот» с привлечением категорий Голос и Точка зрения в сопоставлении с одноголосным текстом частных писем автора могут быть суммированы в виде следующих позиций.

Лингвистическая реализация полифонии в тексте романа «Идиот» свидетельствует о ряде идиолектных особенностей художественного мира писателя:

- 1) присутствие в фрагментах текстового многоголосия от четырех до одиннадцати голосов персонажей;
- 2) преобладание в полифоническом тексте романа диалогической речи персонажей над авторским изложением от третьего лица;
- 3) раскрытие идеологических позиций героев через их речевые партии, а не авторский комментарий;
- 4) разноголосица: состояние идейного спора между героями – носителями контрастных идеологических позиций (позиции собственничества, себялюбия против сопереживания, жертвенности и др.);
- 5) неслиянность голосов персонажей и автора: отсутствие доминирующего над позициями героев видения автора, ведущего повествование в режиме соучастника событий.

Лингвистические средства актуализации полифонии в срезе макроструктуры романа (Автор – Герой) свидетельствуют о реализации типа *автора-рассказчика* в тексте романа «Идиот» и представлены глаголами восприятия, глаголами несовершенного вида прошедшего и настоящего времени в преобладающем над описанием и рассуждением авторском повествовании для описания действия в развитии (Приложение I, рис. 5).

Лингвистические средства актуализации полифонии в срезе микроструктуры романа (Герой – Герой) представлены лексическим,

грамматическим (морфологическим и синтаксическим) и стилистическим уровнями языковых средств.

1. На **лексическом уровне** в выражении идеологических позиций персонажей значительную роль играет эмоционально-оценочная и экспрессивная лексика с семами иронии (*в иштиблетишках*), неодобрения (*голубчик, пачкун*), фамильярности (*всемогущая, милостивая*), пренебрежения (*процентная душа, чиновник*), презрительности (*бесстыжая*), реализуемыми с помощью суффиксов субъективной оценки; фразы-лейтмотивы, а также смысловые оттенки частотных в речи героев частиц, междометий и модальных слов.
2. **Морфологический уровень** оценочной речи персонажей отмечен разнообразными моделями словообразования: префиксальной (*разобидит, перещеголял*), суффиксальной: через суффиксы субъективной оценки (-онк, -ушк, -ишк, -ечк, -ичк, -ка, -цо, -ица, -еньк, -ик, -ун) и постфиксы (-то, -таки, -ка), основосложением (*косноязычный*), усилительным дублированием основы слова (*одна-однихонька*).
3. **Синтаксический уровень** объединяет предложения с выраженной иллокутивной функцией (угрозы, побуждения, запрета, мольбы, экспрессии), риторические вопросы, конструкции с двойным отрицанием, усилительную инверсию главных членов предложения, изменение модели согласования подлежащего «вы» со сказуемым на согласующуюся пару «ты» со сказуемым как следствие изменения модальности высказывания, перерывы в речи. Сложность и целостность или скудость и усеченность синтаксического рисунка также показательны на данном уровне субъективной речи персонажей.
4. **Стилистическими** средствами актуализации личностных позиций в тексте романа Ф. М. Достоевского выступили лексический повтор, метафора, гипербола, градация, а также контраст как тип выдвижения. К данной группе средств относится использование персонажами произведения элементов официально-делового и разговорного стилей, в том числе вульгаризмов и просторечий в несоответствующей ситуации общения как показатель отношения к собеседнику или ситуации (модальности).

На уровне содержательно-фактуальной информации образ трагичности в романе «Идиот» соотносится с трагическими событиями произведения: ссорами и неурядицами среди членов одной семьи, страданием любящих сердец, смертью Настасьи Филипповны, сумасшествием князя Мышкина. На уровне содержательно-концептуальной информации образ трагичности отражает конфликт разнополярных идеологий: доброты и гневности; силы красоты, ищущей понимания и свободы, и идеологии эгоизма и собственничества; духовного знания (истины) и невежества; духовной сострадательной любви и любви земной, соотносящейся в контексте произведения с идеями власти, ревности, соперничества. Подтекстовая информация сопряжена с авторским замыслом в обращении к образу трагичности, заключающемся в необходимости преодоления корыстных устремлений капиталистической эпохи и объединения людей на основе веры и жертвенной любви к ближнему.

Преобладание в полифоническом тексте романа «Идиот» диалогической речи носителей различных идеологий выступает основой лингвистических отличий данного типа текста от одноголосного текста частных писем Ф. М. Достоевского, содержащего монологическую речь одного лица. Чередование неравно протяженных фрагментов ситуативной прямой речи переменного состава персонажей отличает структуру полифонического текста от устойчивой композиции одноголосного текста частного письма. Доминирование в речи персонажей романа «Идиот» единиц разговорного стилистического пласта с широким использованием эмоционально-экспрессивной лексики контрастирует с преобладающей в тексте частных писем литературно-книжной лексикой с частотными средствами художественной речи (эпитетами, сложными метафорами, метонимией, антонимическими парами). Наслоение звучащих голосов полифонического текста один на другой, краткость и обрывистость синтаксического рисунка предложений с выраженной иллокутивной функцией разнится с логической последовательностью, синтаксической сложностью и оформленностью одноголосного текста частного письма.

ГЛАВА III. ГОМОФОНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА

Ч. ДИККЕНСА «ТЯЖЕЛЫЕ ВРЕМЕНА»

3.1. Угнетатели и угнетенные: урок в школе мистера Грэдграинда

Уникальный дар национального писателя Англии и классика мировой литературы Чарльза Диккенса (1812 - 1870), мимо осмысления таланта которого не прошел ни один крупный европейский писатель, состоял в способности автора пробудить глубокий интерес и затронуть струны души представителей самых различных читательских аудиторий от детей до взрослых всего мира. Многие из нас выросли, читая произведения Ч. Диккенса: «Приключения Оливера Твиста», «Рождественская песнь в прозе», «Дэвид Копперфильд», «Большие надежды», и биографии Оливера Твиста, Эбенизера Скруджа, Дэвида Копперфильда, Урии Хипа и других персонажей его повестей и романов сыграли значимую роль в нашем духовном воспитании. Вместе с этим творческое наследие Ч. Диккенса как биографично, так и исторично: на страницах своих произведений он отразил превратности капиталистической эпохи, испытанные представителями разных социальных классов, глубоко симпатизируя простому рабочему населению промышленной Англии. Как и Ф. М. Достоевский, Ч. Диккенс оставил свой ответ на общечеловеческие вопросы совести, чести, морали, избрав героями своих произведений людей, чье невысокое социальное положение и неприметная внешность скрывают большое доброе и любящее сердце.

С большим чувством к наследию писателя мы приступаем к следующему этапу настоящего исследования: лингвистическому изучению полифонии на материале романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» (“Hard Times”, 1854) на языке оригинала. Среди исследователей данного произведения Д. Лодж [Lodge 1966], Дж. Форд и С. Монод [Ford, Monod 1966], Ф. Коллинз [Collins 1971], Н. Пейдж [Page 1979], Г. Блум [Bloom 1987], А. Сэмьюэл [Samuel 1992], Дж. Пек [Peck 1995] и др. В наследии автора, признанного одним из величайших юмористов, роман «Тяжелые времена» выделяется угнетающей атмосферой промышленного города-машины Кокстауна, в котором нет пощады ни трудящимся многочисленным

заводов и шахт, ни детям, посещающим школу мистера Грэдграйнда. По убеждению Д. Торольда, высказанному исследователем в предисловии к роману «Тяжелые времена» (Ware, 2000), в данном произведении Ч. Диккенс впервые в своем творчестве выражает решительное несогласие с рядом принципов политической экономии в эпоху расцвета капитализма и философией утилитаризма, согласно которому польза выступает основой нравственности, имевшими большое влияние на уклад общественной жизни современной писателю Англии 1830 – 1850-х годов. Побывав в 1838 году в рабочих цехах на заводе в Манчестере, будучи осведомленным об уровне опасности для рабочих угольных шахт, наблюдая за работой школ, прививающих покорность экономическим законам, взращивающим исполнительность, самонадеянность, стремление к личной финансовой выгоде, писатель был глубоко возмущен положением рабочих и учащихся, симпатизируя им как наиболее несчастным членам общества. В конце 1830-х – начале 1840-х годов Великобританию настигла волна неурожая и безработицы в условиях быстро растущего населения городов. Голод и экономический спад страны усугубили положение трудящихся в 1840-е годы, вошедшие в историю Великобритании как «голодные сороковые» [Oxford Dictionary of World History 2015]. Очевидно, что положение указанных социальных групп составляет идейную часть названия романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена».

По способу изложения текст романа «Тяжелые времена» представляет авторское изложение от третьего лица. В авторский речевой поток, текстовая канва которого содержит фрагменты описания, повествования и рассуждения, вводятся персонажные речевые партии. Основным способом представления речи персонажа в романе является прямая речь героя со словами автора. В рамках настоящего исследования нами рассмотрено 175 примеров прямой речи действующих лиц романа «Тяжелые времена». Данные текстовые фрагменты отделены от авторского повествования красной строкой и знаком одинарных кавычек.

Совокупность фрагментов прямой речи от двух до пяти персонажей с авторским комментарием в виде описания или рассуждения составляет *многоголосный текст романа «Тяжелые времена»*. Четыре фрагмента многоголосного текста романа, избранных для настоящего лингвистического анализа, отражают жизнь ряда социальных институтов Англии эпохи расцвета капитализма: институтов семьи, образования, экономики.

Обратимся к анализу первого многоголосного текста, занимающего две начальные главы первой книги. Значимую роль в раскрытии содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации данного текстового фрагмента играют названия глав: “The One Thing Needful” («Единственно необходимая вещь») и “Murdering the Innocents” («Избиение невинных») [Dickens Ch. M., 2018. Перевод наш, Л. Н.]. Социальный институт, изображаемый автором в данных главах, составляет институт образования на примере школы мистера Грэдграинда. **Содержательно-фактуальная информация** данного эпизода состоит в следующем: новая ученица школы мистера Грэдграинда, дочь циркового артиста Сесси Джуп, обладающая живым умом, неуспешна на уроке мистера Грэдграинда, основа педагогической методики которого состоит в подавлении детского воображения путем навязывания фактов и модели подчиненного поведения.

Многоголосие исследуемого эпизода актуализируется шестью голосами: речевой партией автора и пятью персонажными голосами, среди которых голос мистера Грэдграинда, учеников Сесси Джуп и Битцера, чиновника, а также коллективный голос группы учеников.

Установим лингвистические особенности речевого потока автора, свидетельствующие о степени проявления авторской позиции в тексте, обратившись к макросрезу речевой структуры данного многоголосного текста (Автор – Герой). Полилог действующих лиц предваряет три информативных описательных фрагмента, один из которых предоставляет сведения о помещении, в котором находились дети и их наставники, два других характеризуют владельца школы, мистера Грэдграинда. Приведем фрагмент авторского описания:

“and the speaker’s square forefinger emphasised his observations by underscoring every sentence with a line on the schoolmaster’s sleeve. The emphasis was helped by the speaker’s square wall of a forehead, which had his eyebrows for its base, while his eyes found commodious cellarage in two dark caves, overshadowed by the wall. The emphasis was helped by the speaker’s mouth, which was wide, thin, and hard set. The emphasis was helped by the speaker’s voice, which was inflexible, dry, and dictatorial. The emphasis was helped by the speaker’s hair, which bristled on the skirts of his bald head, a plantation of firs to keep the wind from its shining surface, all covered with knobs, like the crust of a plum pie, as if the head had scarcely warehouse-room for the hard facts stored inside. The speaker’s obstinate carriage, square coat, square legs, square shoulders,—nay, his very neckcloth, trained to take him by the throat with an unaccommodating grasp, like a stubborn fact, as it was,—all helped the emphasis” [Dickens Ch. M., 2018. 7-8].

В первую очередь, необходимо отметить, что показательны в настоящем тексте не только *названия глав*, но и *имена персонажей*. Так, первоначальная авторская характеристика директора школы содержится в данном автором ему имени: Томас Грэдграинд (Thomas Gradgrind, от англ. “to grind” – «подвергать перемалыванию»). В сознании читателя, владеющего английским языком, данное имя вызывает образ человека властного, оказывающего подавляющее воздействие на своих подчиненных.

С помощью ряда оценочных прилагательных: *dictatorial*, *dry*, *inflexible* (voice), *obstinate* (carriage) автор характеризует не только внешность, но и нрав своего героя. Идее внушительности его нрава и голоса способствует анафора в ряде предложений (“*The emphasis was...*”), а также кольцевая композиция описательного фрагмента. Фрагмент проникнут иронией, выражающей порицающее отношение автора к образу своего персонажа. Развитию комического эффекта способствует метафорическое сравнение головы мистера Грэдграинда со складским помещением (*warehouse*) для хранения фактов, стеной которого выступал лоб (“*square wall of a forehead*”), фундаментом – брови (“*his eyebrows for its base*”), глазницы – пещерами (“*his eyes found commodious cellarage in two dark caves*”), а редкие волосы – «плантацией елок, задерживающих ветер над лысеющей макушкой, усыпанной шишками словно корочка сливового пирога»

(“*a plantation of firs to keep the wind from its shining surface, all covered with knobs, like the crust of a plum pie*”) [Там же, 8. Перевод здесь и далее наш, Л.Н.]. Примечательно в данной иронической характеристике олицетворение на примере существительного «галстук» (*neckcloth*), на одушевленность которого указывают описывающая его причастная фраза “*trained to take him by the throat with an unaccommodating grasp*” [Там же]. Лексический повтор прилагательного *square* и сопровождаемая его градация (“*square coat, square legs, square shoulders*”) помогают автору выразить идею негибкости и узости взглядов персонажа, словно находившихся в квадратной коробке. Подкрепляют ироничное отношение автора устаревшее разговорное наречие *naughty* [Oxford Dictionary 2020], а также наречие *very* в функции усилительного прилагательного в сочетании “*naughty, his very neckcloth*” [Dickens Ch. M., 2018. 8]. Указанные лингвистические средства, по нашему убеждению, свидетельствуют об актуализации в настоящем произведении позиции «всезнающего автора» по классификации Ж. Женетт. Примем в рамках данного анализа позицию автора в качестве **идеологической позиции порицания**.

Авторскую позицию порицания во втором описательном фрагменте, предваряющем ввод голоса мистера Грэдграйнда в изложение, вновь передает развернутая метафора – сравнение персонажа с пушкой, «заряженной фактами до самого жерла, готовой выбить детей из крепости детства одним выстрелом» и с гальваническим аппаратом, чья сила должна была уничтожить нежное детское воображение: “*he seemed a kind of cannon loaded to the muzzle with facts, and prepared to blow them clean out of the regions of childhood at one discharge. He seemed a galvanizing apparatus, too, charged with a grim mechanical substitute for the tender young imaginations that were to be stormed away*” [Там же, 10].

Приведем фрагмент многоголосного текста и обратимся к микросрезу речевой структуры эпизода (Герой – Герой).

“So you would carpet your room—or your husband’s room, if you were a grown woman, and had a husband—with representations of flowers, would you?” said the gentleman. ‘Why would you?’

‘If you please, sir, I am very fond of flowers,’ returned the girl.

‘And is that why you would put tables and chairs upon them, and have people walking over them with heavy boots?’

‘It wouldn’t hurt them, sir. They wouldn’t crush and wither, if you please, sir. They would be the pictures of what was very pretty and pleasant, and I would fancy—’

‘Ay, ay, ay! But you mustn’t fancy,’ cried the gentleman, quite elated by coming so happily to his point. ‘That’s it! You are never to fancy.’

‘You are not, Cecilia Jupe,’ Thomas Gradgrind solemnly repeated, ‘to do anything of that kind.’ [Dickens Ch. M., 2018. 14]

Обратим внимание на оформление речи действующих лиц. Цитируемый фрагмент содержит прямую речь персонажей, маркированную знаком одинарных кавычек, сопровождаемую словами автора с инверсионным (*said the gentleman, returned the girl*), а также прямым порядком главных членов предложения (*Thomas Gradgrind repeated*). Слова автора расположены между персонажными репликами или в конце них. Приводимый фрагмент текстового многоголосия также иллюстрирует использование чужой речи в тексте – речи персонажей без авторских слов.

Идейное распределение точек зрения, присутствующих в данном многоголосном тексте, видится нам в качестве взаимодействия личностных позиций **угнетателей** и **угнетенных**.

Речевые партии мистера Грэдграинда и джентльмена-чиновника свидетельствуют об общей для них идеологической позиции **угнетателей**. В речи владельца школы пренебрежительное сравнение учеников с «разумными животными» (*“reasoning animals”*) и обращение к ним, словно к заключенным, по номерам (*“girl number twenty”*). Иллокутивное предназначение многих синтаксических конструкций мистера Грэдграинда – побуждение к действию (приказ): *“Don’t call yourself Sissy. Call yourself Cecilia”* [Там же, 14]. Суждения директора и джентльмена-чиновника категоричны, как и их нрав, что отражает совокупность следующих лингвистических средств в их речи: отрицательные, неопределенные и определительные местоимения (*nothing, no, anything, all*),

наречия (*ever, anywhere*, а также в данном контексте *then*), сочетания отрицательной частицы *not* с глаголами (*don't tell, mustn't, you are not*), *never* в функции усилительной отрицательной частицы, префикс *un-* с грамматическим значением «противоположный» (*unable to*) и восклицание “*Au, au, au!*” [Там же].

Лингвистическим средством, ярко выражающим идею принуждения, распространенным в речи обоих персонажей, выступают модальные глаголы долженствования *must* и *to be*, возглавляющие соответствующие глагольные конструкции (“*you are not to see anywhere, what you don't see in fact*”; “*you are never to fancy*”; “*you are not to have...*”), а также императивные междометия (*now, well*). Скрывающийся под личиной напускной вежливости оттенок явного принуждения несет и модальный глагол *would*, раскрывающий свое семантическое предназначение выражения оттенка долженствования в следующих высказываниях: “*...would you paper a room with representations of horses?..Of course, No. Why wouldn't you?..I'll explain to you, then...why you wouldn't paper a room with representations of horses*”. Угнетающий тон речи приглашенного джентльмена создается в том числе анафорой в ряде предложений (“*This is the new discovery. This is fact. This is taste*”) [Там же].

Позиция **угнетенных** представлена голосами Сесси Джуп, Битцера и совместными односложными восклицаниями их одноклассников (“*Yes, sir!*”, “*No, sir!*”). Позицию Битцера и отвечающих односложно учеников обозначим в качестве позиции **повиновения**. Синтаксический рисунок ответного на вопрос директора высказывания Битцера скуден, изобилует односоставными безличными назывными предложениями, лишенными признаков мысли и чувства отвечающего: “*Quadruped. Graminivorous. Forty teeth, namely twenty-four grinders, four eye-teeth, and twelve incisive...*” [Там же, 12].

Синтаксически сложная, насыщенная лексикой семантического поля «чувства» (*fond of, hurt, pretty, pleasant, fancy*, а также в контексте речи героини слово *father*), в том числе эмоционально-окрашенными элементами (“*pretty*”, “*pleasant*” в контексте “*They would be pictures of what was very pretty and pleasant*”), речевая партия Сесси контрастирует с речью Битцера и его

одноклассников [Там же, 14]. Ее идеологическую позицию в настоящем и последующих фрагментах многоголосного текста романа мы рассматриваем в качестве позиции **любви**. В уважительной речи героини повтор обращения *sir* и конструкции “*If you please*”, модальный глагол *would* в значении волеизъявления, а также полные распространенные предложения, отражающие нескрываемую личную позицию говорящей [Там же, 14].

Исследуемый многоголосный текст композиционно завершен авторским описанием с элементами рассуждения, связанными с образом нового учителя с говорящим именем – мистера Чоукумчайлда (Mr Choakumchild), разделявшего взгляды Грэдграинда (фрагмент фамилии “choak” выступает омофоном с английском глаголом “to choke” – душить; “child” – ребенок). Авторский тон характеристик мистера Чоукумчайлда порицателен.

Настоящий этап исследования многоголосного текста романа «Тяжелые времена» показывает значительную роль речевой партии (голоса) автора в создании атмосферы произведения и формировании образов героев в сознании читателей. Изображаемый писателем социальный институт образования современной ему эпохи на примере школы мистера Грэдграинда **трагичен** вследствие присутствующей в его основе **идеи угнетения**. Данная идея, раскрываемая как в авторских характеристиках образов директора и учителя, так и в речевом взаимодействии угнетателей и угнетенных, соотносится с **содержательно-концептуальной информацией** данного многоголосного текста.

3.2. Фабриканты и рабочие: сцена в доме мистера Баундерби

Следующий многоголосный текст романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена», подвергающийся анализу, составляет одиннадцатую главу первой книги. Уже на этапе заглавия (“*No Way Out*” – «*Выхода нет*») читателю сообщается проблематика главы [Dickens Ch. M., 2018. 96. Перевод наш, Л. Н.]. Социальный институт, описываемый автором на примере настоящего многоголосного текста, выступает институтом экономики через призму взаимоотношений владельца

фабрики со своим служащим. **Содержательно-фактуальная информация** данного эпизода может быть выражена следующим образом: Стивен Блэкпул, один из рабочих текстильной фабрики мистера Баундерби, в тяжелой для него жизненной ситуации обращается за помощью к своему работодателю, который отказывает ему не только в помощи, но и в человеческом сочувствии.

Имена действующих лиц настоящего эпизода обладают описательными свойствами: Мистер Баундерби (Mr Bounderby), снискавший обманном путем славу богача, выбившегося из нищеты (от англ. “to bound” – «совершать прыжок»), Стивен Блэкпул (Stephen Blackpool), трагически погибающий на дне угольной шахты (“black” – черный (цвет скорби в ряде культур, в том числе английской), “pool” – бассейн или естественный водоем).

Многоголосие настоящего текстового фрагмента актуализировано голосом автора и тремя персонажными голосами: голосом владельца ткацкой фабрики мистера Баундерби, его домоправительницы миссис Спарсит и ткача Стивена Блекпула.

Рассмотрим макросрез речевой структуры данного текста (Автор – Герой). Фрагменту речевого взаимодействия персонажей предшествует авторское рассуждение, в котором в текстовой форме нашла отражение идея веры писателя в достоинство представителей рабочего класса, именуемых Ч. Диккенсом посредством метонимического переноса «целое» – «часть» «рабочими руками» (“*Hands*”): “The fairy palaces burst into illumination <...> Stephen bent over his loom, quiet, watchful, and steady. A special contrast, as every man was in the forest of looms where Stephen worked., to the crashing, smashing, tearing piece of mechanism at which he laboured. Never fear, good people of an anxious turn of mind, that Art will consign Nature to oblivion. Set anywhere, side by side, the work of God and the work of man; and the former, even though it be a troop of Hands of very small account, will gain in dignity from the comparison <...> not all the calculations of the National Debt can tell me the capacity for good or evil, for love or hatred, for patriotism or discontent, for the decomposition of virtue into vice, or the reverse, at any single moment in the soul of one of these its quiet servants” [Там же. 2018. 96].

Ч. Диккенс негодует по поводу отношения к рабочему человеку словно к машине, выступающей средством получения выгоды, а также по поводу тяжелых условий жизни и труда рабочих. Показательно авторское саркастическое сравнение помещений ткацкой фабрики со «сказочными дворцами» (*“the fairy palaces”*). Авторские рассуждения с элементами обращения к читательской аудитории (*“Never fear, good people...”*), подобно его описательным фрагментам, призваны «руководить» расположением читателя, направлять ход его мысли и обеспечивать усвоение урока, заключенного в произведении.

Выражению авторской мысли в данном эпизоде способствует двойное метафорическое противопоставление: работников («созданий» Бога и природы) – машинам («созданиям людей»), за которыми они трудились, на основе размещения двух рядов градации прилагательных и причастий: *“quiet, watchful, and steady”* – *“crashing, smashing, tearing piece of mechanism”* (важен в том числе звукоподражательный усилительный повтор фонемы /ʃ/, иллюстрирующий гул работающего ткацкого станка); образа Стивена Блекпула, олицетворяющего рабочий класс – хозяину фабрики Дж. Баундерби. Градация антонимических пар абстрактных существительных, выражающих чувства (*good or evil, love or hatred, patriotism or discontent, the decomposition of virtue into vice*), способствует развитию метафорической мысли «человек – машина», скрытой в существительном *“capacity”* (первым из значений которого, согласно Кембриджскому словарю, выступает «производительность фабрики или машины» [Cambridge Dictionary 2020]) и призвана выразить не поддающийся вычислениям «объем душевных сил» «молчаливых слуг» машины [Там же. 2018. 96].

Полилог действующих лиц происходит в доме мистера Баундерби, согласно авторскому описанию напоминающем его владельца. Примечательны избранные автором для характеристики дома владельца фабрики цвета и материалы: красный (цвет власти и роскоши), черный (цвет скорби), кирпич и медь, символизирующие в данном контексте внушительность и помпезность.

Идея угнетения, составившая основу содержательно-концептуальной информации предыдущего эпизода, продолжает развитие в исследуемом

многоголосном тексте на примере взаимоотношений мистера Баундерби со своим служащим. Перейдем к рассмотрению микросреза речевой структуры многоголосного текста (Герой – Герой).

Речевая партия мистера Баундерби, олицетворяющего систему полноправия фабриканта-собственника и бесправия рабочего, может быть соотнесена с идеологической позицией **жестокости**. Мистер Баундерби берет на себя право судить страдальца, именуя Стивена “*a steady Hand*”, затем с помощью оценочного слова “*fool*”, а также пренебрежительного в данном контексте слова “*lad*”. Обращение “*lad*” используется в отношении к мальчику или юноше, в обращении к зрелому мужчине в данном контексте, по нашей мысли, выражает пренебрежение, доминирование. Семейную трагедию, за помощью в решении которой Стивен обращается к руководителю, последний характеризует с помощью ряда оценочных словосочетаний (“*bad job*”, “*unlucky job of yours*”, “*your piece-work*”), выказывая тем самым равнодушие, граничащее с наслаждением от зрелища чужого горя. Важен в этой связи следующий фрагмент диалогического взаимодействия персонажей:

“...So, I mun’ be ridden o’ this woman, and I want t’ know how?”

‘No how,’ returned Mr Bounderby.

‘If I do her any hurt, sir, there’s a law to punish me?’

‘Of course there is.’

‘If I flee from her, there’s a law to punish me?’

‘Of course there is.’

‘If I marry t’oother dear lass, there’s a law to punish me?’

‘Of course there is.’

‘Now, a’ God’s name,’ said Stephen Blackpool, ‘show me the law to help me!’

‘Hem! There’s a sanctity in this relation of life,’ said Mr Bounderby, ‘and—and—it must be kept up.’

‘...Mine’s a grievous case, and I want—if you will be so good—t’ know the law that helps me.’

‘Now, I tell you what!...There is such a law...But it’s not for you at all. It costs money. It costs a mint of money.’

‘How much might that be?’ Stephen calmly asked.

‘Why, you’d have to go to Doctor’s Commons with a suit, and you’d have to go to a court of Common Law with a suit, and you’d have to go to the House of Lords...’

‘There’s no other law?’

‘Certainly not.’ [Dickens Ch. M., 2018. 102-104]

Настойчивый повтор модального утвердительного слова “*of course*” не только демонстрирует бессердечность нрава хозяина, но и вторит мрачности и безвыходности ситуации, символически выступая словесной стеной, противостоящей любому, кто попытается вырваться из трагической обстановки. Повелительный тон мистера Баундерби отражает императивная форма его достаточно грубой в данном эпизоде речи, воссозданная автором побудительными конструкциями (“*Out with it, lad!*”, “*Fire away*”) с повелительными междометиями (*well, now*: “*Now, let me hear*”, “*Now, I tell you what!*”, “*Well? Why don’t you go on?*”). Показательны в речевой партии мистера Баундерби эмоциональные междометия *hem, why, “By the Lord Harry...!”*, выражающие раздражение и нескрываемое негодование. Синтаксическими средствами воссоздания позиции жестокости в данном случае являются также синтаксический параллелизм на основе повтора структуры “*it costs money*” и конструкций с модальным глаголом долженствования (*have to*). Чувство превосходства, демонстрируемое мистером Баундерби, выражает модальная конструкция с речевой установкой совета, рекомендации (*had better*): “*You had better have been satisfied as you were, and not have got married*” [Там же, 101].

Миссис Спарсит, по нашему убеждению, в данном многоголосном тексте выступает с позицией **приспособленчества**. Угодливость домоправительницы, избравшей в личных интересах в полилоге позицию Баундерби, иллюстрируют модальные слова (*indeed, probably*) и сослагательная структура: “*I can go, Mr Bounderby, if you wish it*” [Там же, 99]. Речь миссис Спарсит лишена сострадания и носит официально-деловой характер, выражаемый лексическими (*unequal marriage, in point of, I inferred, I fear, He wishes, sir*) и грамматическими средствами: предложения полны, распространены и семантически столь же,

сколько и замечания Баундерби, бессодержательны для вызывавшего к помощи: *“Indeed, sir?”* said Mrs Sparsit to her Chief, with great placidity. *“I inferred, from its being so miserable a marriage, that it was probably an unequal one in point of years”* [Там же, 101].

Страдание угнетенного Стивена Блекпула, пришедшего за советом о способе оформления развода с пьяницей женой и получившего вместо помощи гневное осуждение, определяет выбор лексических элементов семантического поля «страдание» (*bear, bore, hard, sad, be ridden, pity, “gone hottering mad”, “a grievous case”, dead*), распространенность в его речи эмоциональных междометий (*well, “Gonnows”, “a’ God’s name”*). Стилистический уровень языкового выражения точки зрения Стивена представлен усилительными повторами (*“’Tis a muddle... ’Tis a’ a muddle!”*), синонимическими парами (*“I were married... long and dree”, “She disgraced herseln everyways, bitter and bad”, “I ha’ lived hard and sad...”*) и текстовой антитезой *“that great fok” – “we fok”* (*“I ha’ read i’ th’ papers that great fok...can be set free fro’ their misfortnet marriages...and they can live asunders <...> We fok ha’ only one room, and we can’t”*) [Там же].

Образ человека из противоположной хозяину фабрики социальной среды воссоздан автором через нарушения фонетических (*’Tis fok, misfortnet, herseln*) и морфолого-синтаксических норм в его речи (*“I were born”, “I need’t overmuch”, “She went bad – soon. Not along of me”*), ряд сленговых элементов в высказываниях рабочего (*“fewtrils”, “nighbut”, “hottering”*) [Там же]. Синтаксический параллелизм (*“From bad to worse, from worse to worsen”*), в том числе повтор идентичных простых предложений в рамках сложного с эффектом градации (*“She coom back, she coom back, she coom back”*); усилительное инверсионное размещение обстоятельства места перед подлежащим (*“Last night, I went home. There she lay upon my har-stone! There she is!”*); риторические вопросы (*“What could I do to hinder her?”*) представляют лингвистические средства синтаксического уровня выражения позиции страдальца [Там же, 102-104].

Настоящий этап исследования текстового многоголосия на материале романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» заставляет нас сделать следующий

промежуточный вывод. Первостепенную роль в текстовых фрагментах многоголосия в данном произведении играет голос автора. Превосходящая по протяженности над речевыми партиями персонажей, речевая партия автора, обрамляющая полилоги действующих лиц, вводит характеристики внешнего и внутреннего облика героев и свидетельствует о реализации типа «всезнающего автора» в данном произведении. Представляемая вслед за характеризующим описанием автора прямая речь персонажа соотносится с установленным авторским образом (образ мистера Грэдграйнда как строгого директора школы с тираническим характером – отражаемая в его речи идеологическая позиция угнетения). Выражаемые героями произведения содержательно близкие идеологии (угнетения, жестокости с одной стороны и повиновения, страдания – с другой) свидетельствуют о слиянии голосов персонажей на концептуальном уровне в группы голосов, отражающих позиции угнетателей (мистер Грэдграйнд, чиновник, мистер Баундерби и миссис Спарсит) и угнетенных (Битцер, Сесси и Стивен Блэкпул). Указанные свойства авторского и персонажных речевых потоков в романе Ч. Диккенса «Тяжелые времена», по нашему убеждению, связаны с реализацией в данном произведении феномена текстовой *гомофонии*, определенной нами ранее в качестве *типа многоголосия, лингвистически выраженного фрагмента текста с двумя и более персонажными голосами в согласии с доминирующим голосом автора – носителя господствующей идеологии*. В дальнейшем мы именуем фрагменты текстового многоголосия в романе Ч. Диккенса «Тяжелые времена» *гомофоническим текстом*.

По нашей мысли, слиянность персонажных голосов романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» позволяет рассматривать совокупность содержательно близких идеологических позиций героев в качестве входных ментальных пространств, участвующих в раскрытии образа трагичности на уровне **содержательно-концептуальной информации** текста. В данном видении образ трагичности предстает выходным пространством интеграционной сети из трех ментальных пространств: «Угнетатели» (идеологические позиции угнетения,

жестокости, приспособленчества), «Угнетенные» (позиции повиновения, любви, страдания) и «Обличители» (авторская позиция порицания).

3.3. Отцы и сыновья: разговор в шатре цирка мистера Слири

Третий рассматриваемый гомофонический текст романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» составляет фрагмент седьмой главы (“Whelp-Hunting” – «Охота на щенка») третьей книги. Социальный институт, изображаемый автором на примере взаимоотношений мистера Грэдграйнда и его детей Луизы и Томаса Грэдграйнда младшего, составляет институт семьи. **Содержательно-фактуальная информация** данного гомофонического текста соотносится с трагическим для отца разоблачением преступления сына, не испытывающего раскаяния в содеянном.

Гомофония данного текста актуализируется голосом автора и четырьмя голосами персонажей: мистера Грэдграйнда, Томаса Грэдграйнда, Луизы и мистера Слири.

Рассмотрим макросрез речевой структуры гомофонического текста (Автор – Герой). Два диалога действующих лиц предваряет следующее авторское повествование с фрагментом описания: “But, in the morning he appeared at breakfast at usual hour, and he took his usual place at the table. Aged and bent he looked, and quite bowed down; and yet he looked a wiser man, and a better man, than in the days when in this life he wanted nothing but Facts” [Dickens Ch. M., 2018. 367]. В данном текстовом фрагменте, продолжающем речевую партию автора-обличителя, повествователь акцентирует внимание читателя на радикальном изменении в образе мистера Грэдграйнда, через постигшую его трагедию с сыном испытавшего духовное обновление. Семантика описательных причастий (*aged, bent, bowed down*), сообщающих читателю о силе духовного потрясения героя, отразившейся на его внешности, усилена их инверсионным размещением перед основной частью сказуемого. Основной тип выдвигания в данном описательном фрагменте – контраст, реализуемый с помощью оценочных прилагательных в

сравнительной степени (*wiser, better*), а также частицы *yet*, обеспечивающей ввод основной мысли на основе семантического противопоставления (внешнее старение, увядание – духовное обновление героя) [Там же].

Перейдем к микросрезу речевой структуры данного текста (Герой – Герой). Приводимая в следующем за авторским повествованием полилоге действующих лиц прямая речь мистера Грэдграинда соответствует его обновленной идеологической позиции **духовного перерождения**. Потрясение всей ценностной системы персонажа преступлением сына, в котором Томас признается без тени раскаяния, выражает образная сослагательная конструкция: “*If a thunderbolt had fallen on me,*’ said the father, ‘*it would have shocked me less than this*” [Там же. 2018. 380] с развернутой метафорой «сила воздействия тяжелых известий – удар молнии», основанная на многозначности слова *shock*, в соответствующих контекстах означающем «удар электрическим током» и «эмоциональное потрясение» [Oxford Dictionary 2020]. Приведем фрагмент исследуемого гомофонического текста:

“Now, ‘ said Sleary, ‘come along to the coach, and jump up behind; I’ll go with you there, and they’ll thuppothe you one of my people. Thay farewell to your family, and tharp’t the word.’ With which he delicately retired.

‘Here is your letter,’ said Mr. Gradgrind. ‘All necessary means will be provided for you. Atone, by repentance and better conduct, for the shocking action you have committed, and the dreadful consequences to which it has led. Give me your hand, my poor boy, and may God forgive you as I do!’

The culprit was moved to a few abject tears by these words and their pathetic tone. But, when Louisa opened her arms, he repulsed her afresh.

‘Not you. I don’t want to have anything to say to you!’

‘O Tom, Tom, do we end so, after all my love!’

‘After all your love!’ he returned, obdurately. ‘Pretty love! Leaving old Bounderby to himself, and packing my best friend Mr. Harthouse off, and going home just when I was in the greatest danger. Pretty love that! Coming out with every word about our having gone to that place, when you saw the net was gathering round me. Pretty love that! You have regularly given me up. You never cared for me.’ [Dickens Ch. M., 2018. 381-382]

Официальный тон мистера Грэдграйнда, с которым тот обращается к сыну (лексика официально-делового стиля “*all necessary means*”, *provided, atone, repentance, conduct, “action you have committed”, consequences*; побудительные конструкции на синтаксическом уровне) сменяется более душевным призывом, отразившем перемену, произошедшую с отцом: “*Give me your hand, my poor boy, and may God forgive you as I do!*” [Там же]. Впервые открыто выказываемая отцовская любовь проступает в обращении “*my poor boy*” и восклицательной конструкции пожелания с модальным глаголом *may*, связывающей идею прощения отца, выражаемую глаголом *forgive*, с пожеланием облегчения участи сына [Там же].

Идеологическая позиция **порочного эгоизма**, по нашему убеждению, ярко характеризует позицию Томаса Грэдграйнда младшего. В его речи показательны анафора, гипербола (“*a hundred times*”) и риторический вопрос: “*So many people are employed in situations of trust; so many people...will be dishonest. I have heard you talk, a hundred times, of its being a law. How can I help laws?*”; а также модальные конструкции с глаголом *can*, сравнительным прилагательным (“*more miserable*”) и усилительными наречиями (*anywhere, ever*): “*I can’t be more miserable anywhere*”, whimpered the whelp, “*than I have been here, ever since I can remember*” [Там же, 380]. Модальный оттенок нескрываемого гнева несут повторы “*Pretty love that!*”, градация однородных причастий настоящего времени (*leaving, packing, going home, coming out*), прилагательное в превосходной степени (*the greatest*) и отрицание, выражаемое сочетаниями отрицательной частицы *not* (“*not you*”, “*I don’t want*”), отрицательными местоимением *anything* и частицей *never* в цитируемом фрагменте полилога [Там же, 380]. **Порицательное** отношение автора к нраву и поступкам подросткового Томаса Грэдграйнда проступает в избранных автором способах упоминания о персонаже: “*the whelp*” (щенок), “*the culprit*” («виновный», «преступник»).

Сестра Томаса Луиза выступает в рассматриваемом гомофоническом тексте с позицией **отчаяния**. Иллокутивное предназначение ее реплики, содержащей повтор ласкового обращения к брату (*Tom, Tom*) и яркое эмоциональное

междометие (“О”) – мольба не покидать ее с чувством незаслуженной к ней ненависти: “*O Tom, Tom, do we end so, after all my love!*” [Там же. 2018. 381].

Идеологическую позицию директора цирка мистера Слири представляется возможным обозначить в качестве позиции **доброты и истины**. В произошедшей ситуации бегства преступного Томаса мистер Слири принимает сторону поверженных отчаянием отца и сестры виновного и предлагает им свою помощь в укрытии Томаса. Его речь выражает уважение, участие и готовность прийти на помощь нуждающимся. Автор использует фонетические (речь персонажа характерна заменой фонем /s/, /z/, /tʃ/ межзубными /θ/, /ð/) и лексические средства индивидуализации образа директора цирка (устаревшие слова “*Squire*”, “*Joskin*”, “*farewell*”), благодаря которым речевая партия мистера Слири, так же как и Стивена Блэкпула, отражает иную по отношению к семьям Грэдграйндов и Баундерби социальную среду.

Настоящий гомофонический текст романа «Тяжелые времена» на примере трансформации образа мистера Грэдграйнда вновь отразил зависимость персонажного голоса от идейно-определяющего речевого потока автора. Благодаря данным исследуемого текста входное ментальное пространство «Угнетатели» дополнено позицией порочного эгоизма, пространство «Обличители» – позицией доброты и истины. Изменения в духовном облике мистера Грэдграйнда, вызванные трагическим финалом его системы воспитания сына, приводит к перемещению его идейной позиции в ментальное пространство «Угнетенные». На основании анализа трех гомофонических текстов романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» представляется возможным определить **содержательно-концептуальную информацию**, связанную с **образом трагичности** в данном тексте. Трагичность социальных институтов Англии в эпоху капитализма, сопряженная со страданием учащихся и трудящихся, коренится в угнетении и жестокости, характеризующих институты семьи, образования и экономики той эпохи.

3.4. Любящие и бессердечные: продолжение сцены в шатре мистера Слири

Содержательно-фактуальной информацией четвертого гомофонического текста, протяженность которого совпадает с восьмой главой третьей книги, выступает второй трагический удар, выпавший на долю мистера Грэдграйнда – факт отказа его некогда лучшего ученика Битцера проявить милосердие и оказать помощь бывшему учителю. Битцер прибывает на место разоблачения сына мистера Грэдграйнда и пытается схватить беглого преступника. Неожиданная для сокрушенного отца и учителя помощь приходит от директора цирка, мистера Слири.

Гомофония настоящего текста актуализирована голосом автора и тремя голосами персонажей: мистера Грэдграйнда, Битцера и мистера Слири.

Рассмотрим идеологические позиции персонажей в данном эпизоде, обратившись к микросрезу речевой структуры текста (Герой – Герой).

Согласно содержательно-фактуальной информации исследуемого гомофонического текста, Битцер намерен разоблачить Томаса с целью карьерного повышения. В рассматриваемом тексте речевая партия Битцера сопряжена с идеологической позицией **личной выгоды**. Его речь эгоцентрична, о чем свидетельствует изобилие грамматических центров с личным местоимением первого лица единственного числа в качестве подлежащего (*I*) и соответствующее притяжательное местоимение (*my*): “*Knowing that your clear head would propose that alternative, I have gone over the calculations in my mind; and I find that to compound a felony, even on very high terms indeed, would not be as safe and good for me as my improved prospects in the Bank*” [Dickens Ch. M., 2018. 384]. Высказывания корыстного персонажа насыщены лексическими элементами семантических полей «карьера» (*motive, promote, situation* (в значении “a job” [Oxford Dictionary 2020], *a rise, self-interest, “my improved prospects”*) и «деловая сделка» (*proposal, sum, propose, alternative, calculations, high terms, safe, bargain, “the cheapest market”*) [Там же. 2018. 384-385].

Идеологическая позиция **духовного перерождения** объясняет перемену в обращении мистера Грэдграйнда с окружающими: строгий, повелительный, непреклонный тон сменился унижительной мольбой. В речи страдающего персонажа предложения с выраженной иллокутивной функцией (вопроса, призыва, мольбы, экспрессии): *“Have you a heart?”*, *“Is it accessible...to any compassionate influence?”*, *“See his sister here. Pity us!”* с частицами (*even, solely*) в качестве усилителей [Там же, 383]. Герой взывает к сочувствию Битцера, лексический уровень голоса мученика представлен элементами семантического поля «сострадание»: *heart, “compassionate influence”, “miserable father”, pity, soften, release, entreat, pray, remembrance* [Там же]. Иллокутивное предназначение мольбы (призыва) реализуется в речи мистера Грэдграйнда с помощью сослагательных конструкций, в том числе структур с однородными членами: *“If...you can persuade yourself in any degree to disregard your present interest and release my son, I entreat and pray you...”* [Там же, 385].

Идеологическая позиция **доброты и истины**, характеризующая речевую партию мистера Слири, в данном гомофоническом тексте раскрывается в его беседе с мистером Грэдграйндом. Выражению идеи мистера Слири о силе любви, действующей согласно неподдающимся объяснению законам, и о необходимости как духовного развития, так и эмоционального отдыха для полноценной жизни человека способствует как лексическая наполняемость его речи в данном эпизоде, так и синтаксические средства (обращения, побудительные конструкции, структуры с перечислением, однородные члены и синтаксический параллелизм). Показательным средством индивидуализации и социальной характеристики речевой партии мистера Слири выступают не только фонетические, но и морфолого-синтаксические нарушения в его речи: *“Thquire, thake handth, firht and lathth! Don't be croth with uth poor vagabondth. People mutht be amuthed. They can't be alwayth a learning, nor yet they can't be alwayth a working, they an't made for it. You mutht have uth, Thquire. Do the withe thing and the kind thing too, and make the bethth of uth; not the wurthth!”* [Dickens Ch. M., 2018. 390-391].

Наконец рассмотрим идейное содержание речевой партии автора в настоящем гомофоническом тексте в рамках работы с макросрезом речевой структуры эпизода (Автор – Герой). Авторская позиция наиболее явственно прослеживается в следующем фрагменте рассуждения, размещенным между репликами мистера Грэдграйнда и Битцера: “It was a fundamental principle of the Gradgrind philosophy that everything was to be paid for. Nobody was ever on any account to give anybody anything, or render anybody help without purchase. Gratitude was to be abolished, and the virtues springing from it were not to be. Every inch of the existence of mankind, from birth to death, was to be a bargain across a counter. And if we didn’t get to Heaven that way, it was not a politico-economical place, and we had no business there.” [Там же. 2018. 385]

Неодобрительное отношение автора к Грэдграйндовской философии, объявившей систему купли-продажи в качестве фундаментального принципа человеческих отношений, лишаящихся моральной основы в виде доброты, благодарности, взаимопомощи, сострадания, помогают выразить лексические элементы семантического поля «деловая сделка» (*to be paid for, purchase, inch, a bargain, a counter, “a politico-economical place”, have no business*), а также развернутая метафора «этап жизни человека – торговая сделка» [Там же]. Синтаксические средства, участвующие в выражении позиции порицания в данном текстовом фрагменте, включают синтаксический параллелизм, основанный на повторяющихся составных именных сказуемых с инфинитивом действительного и страдательного залога: “*everything was to be paid for*”, “*nobody was...to give anybody anything*”, “*gratitude was to be abolished*”, сослагательную конструкцию последнего предложения фрагмента [Там же].

Анализ четырех гомофонических текстов романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена», сопряженный с исследованием идеологических позиций автора и персонажей в их речевых партиях в структурных срезах (Автор – Герой и Герой – Герой), позволяет реконструировать три входных ментальных пространства, участвующих в формировании образа трагичности, составившего содержание выходного пространства (бленда). Входное ментальное пространство

«Угнетатели» объединяет идеологические позиции угнетения, жестокости, приспособленчества, эгоизма и личной выгоды. Противоположное пространство «Угнетенные» представлено персонажными позициями повиновения, любви, страдания, отчаяния и духовного перерождения. Ментальное пространство, сопряженное с порицательной речью автора, а также персонажа, чья речь выступает рупором авторских идей о доброте и любви (мистер Слири), обозначено нами в качестве пространства «Обличители». Представим сказанное в виде следующей схемы (рис. 4):



Рисунок 4. Интеграционная сеть образа трагичности в романе Ч. Диккенса «Тяжелые времена»

Содержательно-концептуальная информация исследованного текстового материала состоит в трагичности социальных институтов семьи, образования и экономики, основанных на принципах угнетения, жестокости, личной выгоды,

приспособленчества. **Подтекстовой информацией** произведения, нашедшей отражение в авторском замысле в изображении **образа трагичности**, видится следующее. Путем реформации сложившихся социальных отношений в эпоху капитализма Ч. Диккенс видел духовное воспитание и развитие подрастающего поколения, основанное на доброте и преодолении стремления к личной выгоде, а также объединение людей различных социальных слоев на основе взаимопомощи, любви и сочувствия. Роли основных речевых потоков произведения в выражении содержательно-концептуальной и подтекстовой информации соотносятся следующим образом: речевая партия автора на первом месте и речевые партии персонажей на втором.

Результаты анализа текста романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» на языке оригинала в рамках лингвистического исследования полифонии позволяют сделать следующие выводы. Многоголосный текст исследуемого романа выступает примером *гомофонического текста* вследствие *специфики* художественного мира Ч. Диккенса, принятой нами в качестве *системы отношений голосов настоящего произведения*. Определяющее значение в данной системе отношений принадлежит речевой партии **«всезнающего автора»**, в *согласии* с которой находятся все персонажные голоса романа.

Речь автора, содержащая в своей текстовой канве фрагменты повествования, описания и рассуждения, характеризуется отчетливо выраженной лингвистическими средствами идеологической позицией порицания изображаемых социальных институтов и личностных типов. Через текстовые фрагменты описания и рассуждения, обрамляющие текстовые полилоги, названия глав и имена персонажей речевая партия автора реализует задачи формирования образов героев в сознании читателя, оценивания происходящих с ними изменений с нравственной позиции, создания общей атмосферы произведения и обеспечения усвоения морального урока, заключенного в данном тексте. Идеологические позиции персонажей романа «Тяжелые времена», представленные их голосами, зеркально отражают их образы, созданные авторскими описаниями. В случае изменения ценностных ориентиров персонажа (мистер Грэдграйд) перемена

иллюстрируется авторским голосом и затем вводится «обновленный» голос персонажа, отражающий нравственную перемену в его образе. Вместе со слиянностью голосов автора и персонажей в макросрезе речевой структуры романа (Автор – Герой), голосовая слиянность наблюдается в структурном микросрезе (Герой – Герой) и представлена группами идейно близких идеологических позиций угнетателей и угнетенных.

Указанные особенности речевой партии «всезнающего автора» в системе отношений голосов романа определили следующие **лингвистические средства актуализации гомофонии в срезе Автор – Герой** романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена»: преобладание авторского речевого потока в фрагментах текстового многоголосия романа, выраженность авторской позиции рядом лексико-грамматических и стилистических средств. **Лексический уровень** речи «всезнающего автора» отмечен широким использованием оценочной лексики, говорящими именами персонажей, идейно-показательными названиями глав. **Синтаксические средства** актуализации авторской позиции в гомофоническом тексте романа «Тяжелые времена» включают обращения к читателю, риторические вопросы, инверсию, анафору, градацию и кольцевую композицию. На **стилистическом уровне** речи автора показательны ирония, сарказм, лексические повторы, развернутые метафоры, метонимия, олицетворение, контраст как тип выдвигания.

Персонажные речевые партии, графически выделяемые в тексте романа в качестве фрагментов прямой и чужой речи, уступают в фрагментах текстового многоголосия по протяженности речевой партии автора. Характерными **лингвистическими средствами актуализации гомофонии в срезе Герой – Герой** исследуемого романа выступают обращения (girl number twenty, my poor boy, Sissy вместо Cecilia, lad, my child), эмоционально-оценочная лексика, смысловые оттенки модальных глаголов и модальных слов, элементы единого семантического поля, соотносящегося с авторской идейной характеристикой образа персонажа (лексика семантических полей «чувства», «страдание», «сострадание», «карьер», «деловая сделка») на **лексическом уровне**. Средством

речевой индивидуализации, а также социальной характеристики образов персонажей выступают нарушения морфолого-синтаксических норм в их речи (речевые партии Стивена Блэкпула и мистера Слири). Краткость или, напротив, распространенность синтаксического рисунка, синтаксический параллелизм, инверсия и предложения с выраженной иллокутивной функцией (приказа, призыва, экспрессии, вопроса, мольбы) показательны на **синтаксическом уровне** речи персонажей. К **стилистическим средствам** актуализации идеологических позиций «угнетателей» и «угнетенных» относится социально-характеризующая лексика официально-делового (мистер Грэдграйнд, мистер Баундерби, миссис Спарсит) или разговорного стиля со сленговыми элементами, просторечиями (Стивен Блэкпул), лексические повторы, синонимические пары, антитеза и градация (Приложение II, рис. 6).

Выводы к третьей главе

Результаты проведенного исследования полифонии на материале текста романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» с привлечением категорий Голос и Точка зрения могут быть суммированы в виде следующих позиций.

Ряд идиолектных особенностей художественного мира романа «Тяжелые времена» свидетельствует о лингвистической реализации в тексте данного произведения не полифонии, а **гомофонии** как вида художественного многоголосия:

- 1) присутствие в фрагментах текстового многоголосия до пяти голосов персонажей;
- 2) преобладание в гомофоническом тексте романа авторской речи над диалогической речью персонажей;
- 3) раскрытие идеологических позиций героев через авторский комментарий;
- 4) отсутствие разноголосицы: слияние голосов персонажей в идеологические системы «угнетателей» и «угнетенных»;
- 5) слияние авторского и персонажных голосов: подчинение идеологических позиций персонажей определяющему авторскому видению.

Лингвистические средства актуализации гомофонии в срезе макроструктуры романа (Автор – Герой) свидетельствуют о реализации типа «всезнающего автора» в тексте романа «Тяжелые времена» и представлены говорящими именами персонажей и названиями глав, а также оценочной лексикой; обращениями к читателю, риторическими вопросами, усилительной инверсией и анафорой синтаксических структур; развернутыми метафорами, характеризующими облик и нрав персонажей; иронией и сарказмом, явно выражающими авторское порицательное отношение к изображаемым личностным типам; контрастом как типом выдвижения в частотных фрагментах авторского описания и рассуждения (Приложение II, рис. 6).

Лингвистические средства актуализации гомофонии в срезе микроструктуры романа (Герой – Герой) представлены лексическим,

грамматическим (морфолого-синтаксическим) и стилистическим уровнями языковых средств.

1. На **лексическом уровне** характерными выразителями идеологических позиций персонажей выступают обращения к собеседнику (*girl number twenty, my poor boy, Sissy* вместо *Cecilia, lad, my child*), эмоционально-оценочная лексика (*dear, poor, muddle, pretty, wretched, evil, guilty*), смысловые оттенки модальных глаголов и модальных слов, элементы единого семантического поля, соотносящегося с авторской идейной характеристикой образа персонажа (лексика семантических полей «чувства», «страдание», «сострадание», «карьеризм», «деловая сделка»).
2. На **грамматическом уровне** показательны нарушения морфолого-синтаксических норм в речи ряда персонажей как способ социальной характеристики и индивидуализации их образов. **Синтаксический уровень** отмечен различием качества синтаксического рисунка (краткость синтаксических структур Стивена Блэкпула, распространенность речевых структур мистера Грэдграйнда), предложениями с выраженной иллокутивной функцией (приказа, призыва, экспрессии, вопроса, мольбы), синтаксическим параллелизмом, инверсией главных и второстепенных членов предложения.
3. Характерными средствами **стилистического уровня** актуализации идеологических позиций «угнетателей» и «угнетенных» в тексте романа выступают лексические повторы, синонимические пары, антитеза, градация, а также социально-характеризующие лексические элементы официально-делового (речь мистера Грэдграйнда, миссис Спарсит) и разговорного стиля со сленговыми элементами и просторечиями (речь Стивена Блэкпула, мистера Слири) в речевых партиях персонажей.

На уровне содержательно-фактуальной информации образ трагичности в романе «Тяжелые времена» соотносится с трагическими фактами из жизни рабочих и школьников промышленного города Кокстауна: тяжелыми условиями труда и жизни рабочих, отсутствием у них прав и свобод, притеснением со стороны владельцев предприятий; суровым обращением с обучающимися,

навязывании им модели подчиненного поведения. На уровне содержательно-концептуальной информации образ трагичности сопряжен с трагичностью воссоздаваемых на страницах произведения социальных институтов семьи, образования и экономики, основанных на принципах угнетения, жестокости, личной выгоды, приспособленчества. Подтекстовая информация сопряжена с авторским замыслом в обращении к образу трагичности, заключающемся в необходимости реформации сложившихся социальных отношений в эпоху капитализма с помощью духовного воспитания подрастающего поколения, основанного на доброте и преодолении стремления к личной выгоде, а также объединение людей различных социальных слоев на основе взаимопомощи и сочувствия.

ГЛАВА IV. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ СРЕДСТВ АКТУАЛИЗАЦИИ МНОГОГОЛОСИЯ В ТЕКСТАХ РОМАНОВ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО И Ч. ДИККЕНСА

4.1. Общие замечания

Заключительная глава настоящего диссертационного исследования посвящена сопоставительным аспектам в исследовании художественного многоголосия на примере речевых партий автора-рассказчика и «всезнающего автора», а также персонажей романов «Идиот» и «Тяжелые времена». Опорные ступени сравнительного анализа составляют лингвистические уровни: лексический, грамматический (морфологический и синтаксический) и стилистический, а также грамматические категории русского и английского языков: категории падежа, числа, определенности – неопределенности, степени качества, вида и времени, лица, модальности.

Исследовательские задачи главы включают следующие позиции:

а) сопоставление лингвистических средств актуализации полифонии и гомофонии в макросрезе (Автор – Герой) на примере авторских описательных предисловий к полилогам в текстах романов «Идиот» и «Тяжелые времена» (параграф 4.2);

б) выявление общих (изоморфных) и идиолектных (алломорфных) особенностей системы отношений голосов автора и персонажей в текстах изучаемых произведений (параграф 4.3.);

в) систематизация общих и индивидуально-обусловленных средств актуализации художественного многоголосия в макро- и микросрезе исследуемых текстов на примере речевых партий авторов и персонажей согласно лексическому, грамматическому и стилистическому уровням (параграф 4.3.).

Особое внимание в рамках сопоставительного анализа отведено лингвистическим средствам, свидетельствующим о структурных различиях языковых систем типа SOV с тяготением к синтетизму и SVO с тяготением к аналитизму на примере русского и английского языков.

4.2. Позиция автора в описательных предисловиях к полилогам в полифоническом и гомофоническом романе

По нашей мысли, текстовыми фрагментами, в наиболее явной форме выражающими авторскую позицию в полифоническом и гомофоническом романе, выступают авторские представления образов центральных и вторичных героев произведений, предшествующие их прямой речи. Рассмотрим четыре описательных фрагмента текстов романов Ф. Достоевского и Ч. Диккенса, вводящие образы двух положительных (князь Мышкин, Стивен Блекпул) и двух отрицательных героев (Парфен Рогожин, мистер Баундерби). Разместим анализируемый текстовый материал в таблице ниже (таблица 1).

Таблица 1. Текстовые фрагменты авторских описаний, иллюстрирующие позицию автора в романах Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса

Ф. М. Достоевский, «Идиот» Речевая партия автора-рассказчика	Ch. Dickens, “Hard Times” Речевая партия «всезнающего автора»
<u>Часть первая, Глава I</u> <u>описание образов Парфена Рогожина и князя Л. Мышкина</u>	<u>Book the first, Chapter IV</u> <u>описание образа мистера Баундерби</u>
<p>«В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира, — оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями, и оба пожелавшие, наконец, войти друг с другом в разговор. Если б они оба знали один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, подивились бы, что случай так странно посадил их друг против друга в третьеклассном вагоне петербургско-варшавского поезда» [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 8. 5].</p>	<p>“NOT being Mrs. Grundy, who <i>was</i> Mr. Bounderby? Why, Mr. Bounderby was as near being Mr. Gradgrind's bosom friend, as a man perfectly devoid of sentiment can approach that spiritual relationship towards another man perfectly devoid of sentiment. So near was Mr. Bounderby - or, if the reader should prefer it, so far off. He was a rich man: banker, merchant, manufacturer, and what not. A big, loud man, with a stare, and a metallic laugh. A man made out of a coarse material, which seemed to have been stretched to make so much of him” [Dickens Ch. M., 2018. 23].</p>

Продолжение таблицы 1

<p>Ф. М. Достоевский, «Идиот» Речевая партия автора-рассказчика</p>	<p>Ch. Dickens, “Hard Times” Речевая партия «всезнающего автора»</p>
<p><u>Часть первая, Глава I</u> <u>описание образов Парфена Рогожина и князя Л. Мышкина</u> «Один из них был небольшого роста, летдвадцати семи, курчавый и почти черноволосый, с серыми, маленькими, но огненными глазами. Нос его был широк и сплюснут, лицо скулистое; тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку; но лоб его был высок и хорошо сформирован и скрашивал неблагоприятно развитую нижнюю часть лица. Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность, придававшая всей физиономии молодого человека изможденный вид, несмотря на довольно крепкое сложение, и вместе с тем что-то страстное, до страдания, не гармонировавшее с нахальной и грубой улыбкой и с резким, самодовольным его взглядом. Он был тепло одет, в широкий, мерлушечий, черный, крытый тулуп, и за ночь не зяб, тогда как сосед его принужден был вынести на своей издрогшей спине всю сладость сырой, ноябрьской русской ночи, к которой, очевидно, был не приготовлен» [Там же. 1973. Т. 8. 5-6]</p>	<p><u>Book the first, Chapter IV</u> <u>описание образа мистера Баундерби</u> “A man with a great puffed head and forehead, swelled veins in his temples, and such a strained skin to his face that it seemed to hold his eyes open, and lift his eyebrows up. A man with a pervading appearance on him of being inflated like a balloon, and ready to start. A man who could never sufficiently vaunt himself a self-made man. A man who was always proclaiming, through that brassy speaking trumpet of a voice of his, his old ignorance and his old poverty. A man who was the Bully of humility. A year or two younger than his eminently practical friend, Mr. Bounderby looked older; his seven or eight and forty might have had the seven or eight added to it again, without surprising anybody. He had not much hair. One might have fancied he had talked it off; and that what was left, all standing up in disorder, was in that condition from being constantly blown about by his windy boastfulness” [Там же. 2018. 23-24].</p>

Продолжение таблицы 1

Ф. М. Достоевский, «Идиот» Речевая партия автора-рассказчика	Ch. Dickens, “Hard Times” Речевая партия «всезнающего автора»
<p style="text-align: center;"><u>Часть первая, Глава I</u> <u>описание образов Парфена Рогожина и князя Л. Мышкина</u></p> <p>«На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном, точь-в-точь как употребляют часто дорожные, по зимам, где-нибудь далеко за границей, в Швейцарии, или, например, в Северной Италии, не рассчитывая, конечно, при этом и на такие концы по дороге, как от Эйдкунена до Петербурга. Но что годилось и вполне удовлетворяло в Италии, то оказалось не совсем пригодным в России. Владелец плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полное того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь. Лицо молодого человека было, впрочем, приятное, тонкое и сухое, но бесцветное, а теперь даже досиня иззябшее. В руках его болтался тощий узелок из старого, полинялого фуляра, заключавший, кажется, всё его дорожное достояние. На ногах его были толстоподошвенные башмаки с штиблетами, — всё не по-русски» [Там же. 1973. Т. 8. 6]</p>	<p style="text-align: center;"><u>Book the first, Chapter X</u> <u>описание образа Стивена Блекпула</u></p> <p>In the hardest working part of Coketown; <...> among the multitude of Coketown, generically called ‘the Hands’ <...> lived a certain Stephen Blackpool, forty years of age.</p> <p>Stephen looked older, but he had had a hard life. <...> He had known, to use his words, a peck of trouble. He was usually called Old Stephen, in a kind of rough homage to the fact.</p> <p>A rather stooping man, with a knitted brow, a pondering expression of face, and a hard-looking head sufficiently capacious, on which his iron-grey hair lay long and thin, Old Stephen might have passed for a particularly intelligent man in his condition. Yet he was not. He took no place among those remarkable ‘Hands,’ who, piecing together their broken intervals of leisure through many years, had mastered difficult sciences, and acquired a knowledge of most unlikely things. He held no station among the Hands who could make speeches and carry on debates. Thousands of his compeers could talk much better than he, at any time. He was a good power-loom weaver, and a man of perfect integrity. What more he was, or what else he had in him, if anything, let him show for himself” [Dickens Ch. M., 2018. 99-100].</p>

Общим текстовым признаком сопоставляемых фрагментов выступает способ изложения: в обоих случаях повествование ведется от третьего лица. Описательный текстовый фрагмент Ч. Диккенса открывает вопросительное предложение (“NOT being Mrs. Grundy, who *was* Mr. Bounderby?” [Dickens Ch. M., 2018. 23. Курсив Ч. Диккенса, Л. Н.]), явственно обозначающее целевую установку автора: предоставить читателю определенный ответ на вопрос, кем являлся мистер Баундерби. Показателен используемый с первого журнального издания романа авторский курсив глагола *was*, выступающий в данном предложении частью неполного составного именного сказуемого, используемого в английских предложениях характеристики. Текстовый описательный фрагмент Ф. М. Достоевского начинается с утвердительного предложения с глагольным сказуемым «*очутились*» («В одном из вагонов третьего класса, с рассвета, очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира...») [Достоевский Ф. М. Собр. соч.: в 30 т. Л., 1973. Т. 8. 5].

Таким образом, зачины описаний Ч. Диккенса и Ф. Достоевского, в частности, их коммуникативные задачи (ответ на поставленный вопрос, в первом случае, и сообщение о произошедшем, во втором) и вид сказуемого сигнализируют о различии типов рассматриваемых повествований от третьего лица: текст Ч. Диккенса демонстрирует признак собственно-авторского изложения, зачин Ф. М. Достоевского может быть рассмотрен как авторское изложение, приближающееся по форме к литературному сказу в перепорученном изложении от лица невольного участника событий.

Проанализируем сходные и различные лингвистические средства, используемые авторами при создании портретов своих действующих лиц на лексическом и грамматическом уровнях. Оба писателя активно используют именные словосочетания с описательными прилагательными, характеризующими внешность персонажей: «с серыми маленькими, но огненными глазами», «мертвая бледность», «со впалыми щеками» [Там же. 1973. Т. 8]; “a great puffed head and forehead”, “swelled veins”, “iron-grey hair” [Там же. 2018]. Тем не менее, в русском и английском тексте очевидно различие в оформлении согласования

существительных и прилагательных: согласованные в роде, числе и падеже русские именные словосочетания создают контраст с английскими словосочетаниями без формальных признаков согласования членов. Родовые и падежные окончания не только служат маркерами согласования знаменательных слов в русском тексте, но и отражают синтетический способ соединения грамматического показателя с самим словом [Мечковская 2001, 69]. Русский и английский исследуемые тексты содержат характеризующие причастия в пре- и постпозиции, в русском языке причастия также согласованы со стержневым словом в роде, числе и падеже: «на своей *издрогшей* спине», «лицо молодого человека было...досиня *иззябшее*» [Там же. 1973. Т. 8. Курсив здесь и далее наш, Л.Н.]; “a man *made* of a coarse material”, “a rather *stooping* man, with a *knitted* brow” [Там же. 2018].

Анализируемые тексты объединяет наличие предложений характеристики (типология Арутюновой, Ширяева) с двухкомпонентным сказуемым моделей (V + N, V + A) в виде именного сказуемого [Аракин 2005, 166] с глаголом *быть* в русском языке и глаголами-связками *to be, to look* в английском: «Один из них был небольшого роста, лет двадцати семи, курчавый и почти черноволосый...»; «Нос его был широк и сплюснут»; «Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек...роста немного повыше среднего» [Там же. 1973. Т. 8]; “He was a rich man: a banker, merchant, manufacturer, and what not”; “Stephen looked older”; “He was a good power-loom weaver” [Там же. 2018]. В обоих текстах обнаружен синтаксический параллелизм в виде анафоры: «оба люди молодые, оба почти налегке, оба не щегольски одетые, оба с довольно замечательными физиономиями...» [Там же. 1973. Т. 8]; “A big, loud man, with a stare, and a metallic laugh. A man made out of a coarse material <...>. A man with a great puffed head and forehead <...>. A man with a pervading appearance on him of being inflated like a balloon...” [Там же. 2018]. Текст русского писателя характеризует свободный порядок главных и второстепенных членов предложения. Вследствие оформления синтаксической связи в русских предложениях в виде падежных морфем (окончаний) [Аракин 2005], порядок слов в тексте русского писателя имеет

свойство варьироваться согласно изменению смыслового центра высказывания. Текст английского писателя отличает фиксированность порядка слов с редкой показательной инверсией главных и второстепенных членов предложения.

Обратимся к алломорфным признакам сравниваемых текстовых описаний. С одной стороны, оба писателя используют наречия в числе языковых элементов, участвующих в характеристике образов персонажей. В обоих сравниваемых языках наречия выступают неизменяемой частью речи, за исключением особых окончаний при изменении степени сравнения у русских наречий, оканчивающихся на -о, и суффикса у английских наречий. Слова данной части речи, избираемые Ф. М. Достоевским («не щегольски одетые», «довольно крепкое сложение», «роста *немного* *повыше* среднего») [Там же. 1973. Т. 8], содержат сему оценочности, но лишены семы категоричности, присутствующей в наречиях описаний Ч. Диккенса и сигнализирующей о выражаемом авторском отношении к сообщаемому: “*perfectly devoid of sentiment*”, “*never sufficiently vaunt himself a self-made man*”, “*always proclaiming*” [Там же. 2018].

Примечательно в аспекте, словами М. Бахтина, «завершающего авторского слова», отсутствие в позиции подлежащего или именной части сказуемого предложений характеристики у Ф. Достоевского существительных, указывающих на род деятельности, статус или характер персонажей. Напротив, ряд используемых им существительных отражает ситуацию стороннего наблюдения и связанного с ним отсутствия исчерпывающей информации о собеседниках: «*два пассажира*», «*люди молодые*», «*сосед*», «*обладатель плаща с капюшоном*» [Там же. 1973. Т. 8]. Отсутствующие в русском языке артикли, используемые в данной ситуации в английском языке, свидетельствуют о морфологической невыраженности категории определенности – неопределенности [Аракин 2005, 110]. Русские лингвистические средства, используемые для выражения названной категории, зафиксированные в тексте Ф. Достоевского, включают указательное местоимение *этот* с заменой семы указательности семой индивидуализации (терминология В. Д. Аракина) («Особенно приметна была в *этом* лице его мертвая бледность...») и инвертированный порядок слов в

предложении с подлежащим в постпозиции к сказуемому: «На нем был довольно широкий и толстый плащ без рукавов и с огромным капюшоном...» [Там же. 1973. Т. 8].

Именная часть составного именного сказуемого в соответствующих предложениях Ч. Диккенса в ряде случаев выражена существительными, сообщающими статус, род деятельности (лексические элементы с суффиксом -er – ядром «микросистемы средств» образования «существительных деятеля» [Аракин 2005, 58]) и характер персонажей: “He was a rich man: banker, merchant, manufacturer, and what not”, “He was a good power-loom weaver” (статус и профессия); “Old Stephen might have passed for a particularly intelligent man...”; “He was...a man of perfect integrity” (характер) [Там же. 2018]. Категория определенности – неопределенности грамматикализована в английском языке в виде определенного и неопределенного артиклей. Сема классификации, входящая в семантическую структуру неопределенного артикля “a” [Аракин 2005, 110], реализована в цитируемых диккенсовских фрагментах описаний и служит общей авторской цели создания типологии характеров в описательных фрагментах романа.

Способы и степени описания характеров действующих лиц Ф. М. Достоевским и Ч. Диккенсом различны. В описаниях Ф. М. Достоевского личностные свойства П. Рогожина и князя Мышкина предоставляются только опосредовано – через описания отдельных черт их внешности: «тонкие губы беспрерывно складывались в какую-то наглую, насмешливую и даже злую улыбку» (о Рогожине), «Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое» (о Мышкине) [Там же. 1973. Т. 8]. Следует отметить присутствующий в характеристиках, предоставляемых Ф. М. Достоевским, аспект неопределенности (на иных примерах указанный Ю. Н. Карауловым при исследовании понятия «неопределенность» (Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира. Коллективная монография. Москва, 2014), который также может быть рассмотрен в качестве диалогичности текста писателя: «с серыми маленькими, но огненными глазами»; нос «был широк

и сплюснут» – лоб «высок и хорошо сформирован»; лицо мертвенно бледное, но страстное; взгляд самодовольный, но полный страдания (о Рогожине); «во взгляде...было что-то тихое, но тяжелое»; лицо приятное, но бесцветное (о Мышкине) [Там же. 1973. Т. 8]. Лингвистические средства, используемые автором для создания эффекта неопределенности характеристики, по данным исследуемого фрагмента, включают: контекстуальные антонимы; неопределенные местоимения (что-то, какая-то, где-нибудь и др.); противительные и уступительные союзы (а, но, несмотря на), участвующие в реализации идеи неопределенности в рядах однородных членов и сложных предложениях. Несмотря на присутствие в авторских описаниях эффекта неопределенности, неоконченность образов П. Рогожина и Л. Н. Мышкина скрадывается благодаря их взаимному контрасту, так как контраст выступает основным типом выдвижения в исследуемом описательном фрагменте.

Портретные описания Ч. Диккенса не содержат противоречащих смыслов диалогического изложения. Черты внешности и характера, называемые им, служат логичным продолжением начатого образа, дополняя и завершая его в сознании читателя. Приведем дополнительные к уже цитируемым фрагменты текста: “a man perfectly devoid of sentiment”, “could never sufficiently vaunt himself a self-made man”, “always proclaiming...his old ignorance and his old poverty”, “the Bully of humility”, “his windy boastfulness” (о мистере Баундерби); “Stephen looked older, but he had had a hard life”, not “particularly intelligent”, “he took no place among those remarkable ‘Hands’, who...had mastered difficult sciences...could make speeches and carry on debates” (о Стивене Блекпуле) [Там же. 2018].

Другая текстовая черта, присущая авторским описаниям Ч. Диккенса и уже называемая при анализе романа «Тяжелые времена» – сложные развернутые метафоры, семантически вплетенные в конструкции со сложным подлежащим с перфектным инфинитивом и глаголом-связкой *seemed*, добавляющие описаниям вместе с красочностью и убедительностью определенный оттенок оценочности: мистер Баундерби – напоминающее воздушный шар изделие из сильно натянутой грубой кожи, способное извлекать резкие громкие звуки (“A man made of a course

material, which seemed to have been stretched to make so much of him”, “A man with a pervading appearance on him of being inflated like a balloon”, “a metallic laugh”, “brassy speaking trumpet of a voice of his”) [Там же. 2018].

Отдельный интерес представляют принадлежащие разным языковым системам (русского и английского языков) морфологические средства, участвующие в формировании текстовых описаний Ф. Достоевского и Ч. Диккенса. Кроме упоминаемой выше категории определенности – неопределенности, внимания заслуживает категория падежа. Оформление родительного падежа в тексте русского писателя для одушевленных и неодушевленных существительных происходит по общей модели с расположением стержневого слова в постпозиции. Показателем родительного падежа русского слова являются окончания: «лицо молодого человека», «сладость сырой ноябрьской ночи», «обладатель плаща» [Там же. 1973. Т. 8].

Параллелью одного из шести падежей русского языка – родительного выступает дискуссионный притяжательный падеж в английском языке, который вместе с именительным составляет всю падежную систему английского существительного (согласно общепринятой научной точке зрения). Диккенсовский текст иллюстрирует отличную от русского языка атрибутивную позицию английского существительного в притяжательном падеже [Гуревич 2003, 10]: “Mr Gradgrind’s bosom friend”, “Stephen’s case” и способ выражения соответствующих родительному или притяжательному падежу синтаксических отношений между словами в словосочетании посредством предлога of: “the peck of trouble”, “a pondering expression of face” [Там же. 2018]. Выражение грамматического значения не синтетически, с помощью стабильного окончания, а с помощью нефиксированного (в случае с так называемым “the group-genitive” [Каушанская 2016, 29]) аффикса притяжательности [Аракин 2005, 109], разнообразных предлогов, а также указываемое выше отсутствие морфологически выражаемого в виде окончаний согласования имен существительных и прилагательных является указанием на аналитический характер английского языка [Мечковская 2001, 70].

В нашем обзоре морфологических отличий в оформлении двух блоков авторских описаний мы обращаем особое внимание на связь реализации сравниваемой категории со степенью выраженности позиции «всезнающего» автора. Так, рассмотрению подлежит категория времени. Описание П. Рогожина и Мышкина содержит формы настоящего («губы непрерывно складывались», «употребляют...дорожные», «болтался тощий узелок») и прошедшего времени как совершенного, так и несовершенного вида («очутились...два пассажира», «случай...посадил их друг против друга», «он...не зяб», «сосед принужден был вынести») [Там же. 1973. Т. 8]. Несмотря на наличие форм прошедшего времени описание Ф. М. Достоевского воспринимается как рассказ «в настоящем», в том числе, благодаря временным маркерам повествования: «с рассвета», «за ночь» (указание на недавнее прошлое), «в эту минуту» (указание на настоящее) [Там же. 1973. Т. 8].

Повествование Ч. Диккенса, с абсолютным большинством глаголов в форме прошедшего времени, содержит «временные смещения» в более давнее прошлое. Важно, что на подобные «сдвиги» указывает сама аналитическая форма глагола, измененная по модели *had + Ved/V3* согласно видо-временной форме Past Perfect без помощи лексических средств: “Stephen looked older, but he *had had* a hard life”; “He *had become possessed* of...somebody else’s thorns”; “He *had known*...a peck of trouble” [Там же. 2018]. Формы перфекта составляют парадигму категории временной отнесенности [Аракин 2005, 100], не представленной в числе категорий глагола в русском языке. Использование данных форм в описаниях Ч. Диккенса, предоставляющих причину видимых наружных характеристик (“looked older”, “a stooping man”, “a pondering expression”), придает его образам содержательность и оформленность, обнаруживает авторскую позицию «над» изображаемым им миром [Там же. 2018].

Рассматриваемые описательные тексты содержат признак авторской модальности, представленной в сослагательных конструкциях в обоих текстах и в модальном слове «конечно» в русском описании. Сослагательное наклонение глаголов в обоих анализируемых случаях, выражающее нереальность события,

служит авторской цели характеристики: «Если б они оба *знали* один про другого, чем они особенно в эту минуту замечательны, то, конечно, *подивились бы*, что случай так странно посадил их друг против друга в третье-классном вагоне петербургско-варшавского поезда» [Там же. 1973. Т. 8]; “A year or two younger than his eminently practical friend, Mr. Bounderby looked older; his seven or eight and forty *might have had* the seven or eight added to it again, without surprising anybody”; “Old Stephen *might have passed* for a particularly intelligent man in his condition. Yet he was not” [Там же. 2018]. Образование формы сослагательного наклонения, как показывают цитируемые предложения, в двух языках различно. Русской модели (глагол в форме прошедшего времени + частица бы (б) (*знали б, подивились бы*) противопоставлены более сложные и разнообразные модели образования сослагательного наклонения в английском языке. В цитируемых фрагментах диккенсовского текста реализуется модель *might + Perfective Infinitive* (*might have had, might have passed*). Будучи выразителями модальности, сослагательные конструкции в обоих текстах сигнализируют о присутствии в описаниях авторского мнения и о его уверенности в сообщаемом. Ф. М. Достоевский, тем не менее, удерживает за собой информацию о том, чем оба персонажа, словами автора, «замечательны». В предложениях Ч. Диккенса реализуется целевая установка обеспечения максимально полной для читателя характеристики героя.

К упоминаемым выше синтаксическим признакам, реализующим различные целевые установки Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса в данных описаниях, следует добавить не свойственную английскому языку инверсию подлежащего и сказуемого, зафиксированную в диккенсовском фрагменте: “In the hardest working part of Coketown <...> - lived a certain Stephen Blackpool, forty years of age”, благодаря которой представление нового персонажа (Стивена Блекпула) становится ремой или главной информационной частью предложения [Там же. 2018]. Данный порядок слов также сигнализирует о начале авторского фрагмента, связанного с характеристикой данного персонажа. Необходимо добавить, что данная тема-рематическая модель, более распространенная в русском языке и не являющаяся синтаксическим отклонением: сказуемое (фон) +

подлежащее (новое), реализуется и в тексте Ф. М. Достоевского: «В одном из вагонов...очутились...два пассажира», «Особенно приметна была в этом лице его мертвая бледность...» [Там же. 1973. Т. 8]. Отметим в данной части также обращения Ч. Диккенса к читателю в описательных фрагментах романа (“if the reader should prefer it”, “let him show for himself” в исследуемом фрагменте), сигнализирующие о присутствии авторского начала в описании [Там же. 2018].

Обобщая сказанное, заметим следующее. Способ языкового оформления текстового описания в полифоническом и гомофоническом романе различен. В сравнении с текстовыми описаниями Ф. М. Достоевского, выдержанными в режиме «стороннего наблюдения» (концентрация на внешности описываемых людей, неопределенность характеристик благодаря контекстуальным антонимам, неопределенным местоимениям, противительным и уступительным союзам в рядах однородных членов), описания Ч. Диккенса демонстрируют позицию «всезнающего автора», выраженную через лексические (элементы, описывающие внешность и характер, статус и профессию, характеризующие развернутые метафоры, наречия с емкой категоричности), морфологические (неопределенный артикль с выраженной емкой классификации, прошедшее завершённое время для предоставления причин наружных характеристик внешности и характера) и синтаксические (усилительная инверсия главных членов предложения, градация, обращения к читателю) средства английского языка.

4.3. Изоморфные и алломорфные средства актуализации художественного многоголосия (на примере идиолектов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса)

В круг задач настоящего параграфа входит не только обобщение и сопоставление данных об идиолектно обусловленных средствах актуализации художественного многоголосия, полученных в главах II, III и части 4.2. главы IV, но и итоговая систематизация лингвистических средств, характеризующих полифонический текст как центральный объект настоящего исследования.

Сопоставление полифонического и гомофонического текстов, образцами которых в настоящем исследовании послужили тексты романов Ф. М. Достоевского «Идиот» (1868) и Ч. Диккенса «Тяжелые времена» (1854), состоит от общего к частному: от закономерностей системы отношений голосов автора и персонажей до лингвистических средств актуализации полифонии и гомофонии в срезях Автор – Герой и Герой – Герой на лексическом, грамматическом и стилистическом уровнях.

Система отношений голосов персонажей и автора была принята нами в качестве художественного мира романов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса. Базовые особенности двух идиолектно обусловленных художественных миров в числе пяти положений составили первую часть выводов по главам II и III. Сопоставим данные положения.

Несмотря на наличие в обоих произведениях фрагментов текстового многоголосия (обозначенных в тексте Ф. М. Достоевского примерами полифонического текста, в тексте Ч. Диккенса – гомофонического текста) с присутствующими в них голосом автора и как минимум двумя персонажными голосами, оформленными в виде чередующихся фрагментов прямой речи, максимальное количество голосов действующих лиц в полифоническом тексте Ф. М. Достоевского (11) вдвое превосходит соответствующее число в гомофоническом тексте Ч. Диккенса (5). Неравнозначен и текстовый объем речевых партий автора и персонажей в фрагментах текстового многоголосия названных произведений: в полифоническом тексте эпизодов романа «Идиот» диалогическая речь персонажей преобладает над авторским изложением, в гомофоническом тексте эпизодов романа «Тяжелые времена» текстовый объем авторского изложения превосходит объем диалогической речи персонажей.

Различие ролей автора-рассказчика и «всезнающего автора» в художественном мире сравниваемых текстов определило особенности отношений голоса автора и голосов персонажей в макро- и микросрезе произведений. В художественном мире романа «Тяжелые времена» голос «всезнающего автора» выполняет в первую очередь оценивающую функцию. Вследствие того, что в

художественном мире романа «Идиот» голос автора выполняет прежде всего информативную функцию, речевые партии действующих лиц романа Ф. М. Достоевского являются основным средством выражения их идеологических позиций. Выступая вторичным средством характеристики образов действующих лиц, идеологически соответствующим авторскому комментарию, речевые партии героев романа «Тяжелые времена» иллюстрируют идею слияния голосов персонажей с голосом автора в гомофоническом романе. Представим указанные свойства полифонического и гомофонического романа в виде сравнительной таблицы (таблица 2).

Таблица 2. Идиолектные особенности художественного мира как системы отношений голосов персонажей в текстах романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена»

Ф. М. Достоевский, «Идиот» ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН	Ч. Диккенс, «Тяжелые времена» ГОМОФОНИЧЕСКИЙ РОМАН
максимальное количество голосов персонажей в фрагментах текстового многоголосия	
одиннадцать	пять
соотношение текстовых объемов речевых партий автора и персонажей в фрагментах текстового многоголосия	
преобладание диалогической речи героев над авторским изложением	преобладание авторского изложения над диалогической речью персонажей
основные функции авторского голоса в произведении	
информативная	оценивающая и информативная
предназначение персонажных голосов в произведении	
основное средство выражения идеологических позиций персонажей	вторичное после авторского комментария средство выражения идеологических позиций персонажей
характер отношений между звучащими голосами в срезе Автор – Герой	
отношения контраста: неслиянность голоса автора и голосов персонажей	отношения тождества: слияние голоса автора и голосов персонажей
характер отношений между звучащими голосами в срезе Герой – Герой	
отношения контраста: разноголосица	отношения тождества: слияние персонажных голосов в идеологические системы «угнетателей» и «угнетенных»

Как видно из приводимой таблицы, полифонический роман отличает неслиянность голосов автора и персонажей как в макросрезе Автор – Герой, так и в микросрезе Герой – Герой. Объединение идеологических позиций персонажей романа «Тяжелые времена» в системы «угнетателей» и «угнетенных» эксплицирует идею слияния голосов действующих лиц в микросрезе Герой – Герой гомофонического романа.

Обратимся к собственно лингвистическим средствам актуализации многоголосия в сравниваемых произведениях, начав обзор соответствующих изоморфных и алломорфных средств с речевой партии автора.

Наиболее существенным изоморфным признаком в срезе макроструктуры (Автор – Герой) выступает общий для обоих произведений способ изложения. Тексты романов «Идиот» и «Тяжелые времена» представляют собой авторское изложение от третьего лица, в которое согласно авторскому замыслу вводятся персонажные речевые партии.

Основным алломорфным признаком, различающим авторские речевые потоки в сравниваемых текстах, а также лежащим в основе расхождения системы лингвистических средств, характеризующих речевую партию автора, выступают избранные писателями разные типы повествователей: автора-рассказчика (текст романа «Идиот») и «всезнающего автора» (текст романа «Тяжелые времена»). Данное расхождение определило преобладание в текстовой канве авторского речевого потока в романе «Идиот» композиционно-речевой формы повествования над описанием и рассуждением. В текстовой повествовательной канве авторского речевого потока в романе «Тяжелые времена» описание и, особенно показательно, рассуждение представлены чаще, чем в речевой партии автора в романе «Идиот». В ряде текстовых эпизодов романа «Тяжелые времена», в частности, примерах гомофонического текста, рассмотренных в данном исследовании, соотношение трех композиционно-речевых форм (повествования, описания и рассуждения) примерно совпадает.

Избранная Ф. М. Достоевским речевая партия автора-рассказчика определила как распространение повествовательных фрагментов в авторском

комментарии, так и частотность в них глаголов несовершенного вида прошедшего и настоящего времени для описания действия в развитии, а также наличие временных маркеров, указывающих на недавнее прошлое (с рассвета, за ночь) или настоящее время (в эту минуту). Глаголы восприятия в авторском комментарии не только участвуют в реализации художественного эффекта повествования с места событий, но и соотносятся с авторским замыслом предоставления извне неполной характеристики героя. Как мы указывали ранее, основное средство выражения образов персонажей в тексте романа «Идиот» – их речевые партии. Текстовая канва повествования от лица «всезнающего автора» состоит из глаголов прошедшего времени без глаголов восприятия, участвовавших бы в сообщении ограниченной вследствие имеющейся визуально-аудиальной информации характеристики происходящего.

Несмотря на присутствие в авторских портретах действующих лиц пера Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса описательных прилагательных и характеризующих причастий в составе предложений характеристики как изоморфных средств, данные текстовые фрагменты иллюстрируют ряд алломорфных средств создания описаний. Так, текстовые описания Ф. М. Достоевского характеризует аспект неопределенности вследствие распространенности в них контекстуальных антонимов (маленькие, но огненные глаза; лицо бледное, но страстное; лицо приятное, но бесцветное; взгляд самодовольный, но полный страдания и др.), неопределенных местоимений (что-то, какая-то, где-нибудь и др.). Противоречивость характеристик усилена синтаксическими средствами соединения однородных членов и частей сложных предложений в виде противительных и уступительных союзов (а, но, несмотря на и др.).

Персонажные характеристики в тексте Ч. Диккенса обладают большей определенностью и законченностью вследствие ряда идиолектных лексико-грамматических средств, отличающих текстовые описания английского писателя. На лексическом уровне авторских описаний показательны говорящие имена персонажей и названия глав, оценочная лексика, в том числе элементы с семей

категоричности (например, наречия *совершенно, всегда, никогда*); существительные, называющие статус, род деятельности и указывающие на характер персонажей. На грамматическом уровне внимания заслуживают аналитические формы прошедшего завершённого времени для предоставления причины видимых наружных характеристик внешности и характера персонажа; использующийся вместе с оценочными прилагательными неопределённый артикль с выраженной семой классификации; усилительная инверсия главных членов предложения. Яркой характеристичностью и оценочностью обладают сложные развернутые метафоры Ч. Диккенса, отражающие нескрываемое ироническое отношение автора к изображаемым им личностным типам. На стилистическом уровне в речевой партии «всезнающего автора» также показательна градация.

Постоянным признаком речевой партии «всезнающего автора» в романе Ч. Диккенса выступают распространённые в авторском изложении фрагменты рассуждений, актуализируемые обращениями к читателю и риторическими вопросами. Несмотря на присутствие в тексте романа «Идиот» редких фрагментов авторских рассуждений, ни один из них не был представлен в исследуемых нами примерах полифонического текста. Объединим названные в предыдущем и настоящем параграфе лингвистические средства актуализации многоголосия в речевой партии автора текста в виде таблицы на следующих двух страницах (таблица 3).

Таблица 3. Сравнительная таблица лингвистических средств актуализации художественного многоголосия в макросрезе (Автор – Герой) текстов

Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса

Ф. М. Достоевский, «Идиот» ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН Речевая партия автора-рассказчика	Ч. Диккенс, «Тяжелые времена» ГОМОФОНИЧЕСКИЙ РОМАН Речевая партия «всезнающего автора»
РЕЧЕВАЯ ПАРТИЯ АВТОРА: ИЗОМОРФИЗМ	
<i>Лексический уровень</i>	
описательные прилагательные и характеризующие причастия в авторских портретах действующих лиц	
<i>Морфологический уровень</i>	
прилагательные, наречия в сравнительной степени и сослагательное наклонение глагола, служащие авторской цели характеристики	
<i>Синтаксический уровень</i>	
именные словосочетания, предложения характеристики с двухкомпонентным сказуемым моделей (V + N, V + A) в виде именного сказуемого с глаголом <i>быть</i> в русском языке и глаголами-связками <i>to be, to look</i> в английском языке	
<i>Стилистический уровень</i>	
анафора синтаксических конструкций	
РЕЧЕВАЯ ПАРТИЯ АВТОРА: АЛЛОМОРФИЗМ	
<i>Лексический уровень</i>	
глаголы восприятия и вводные слова (кажется), указывающие на ограниченность сведений повествователя-участника событий; временные маркеры недавнего прошлого (с рассвета, за ночь) или настоящего (в эту минуту); неопределенность характеристик, реализуемая в том числе через неопределенные местоимения	говорящие имена персонажей и названия глав («Избиение младенцев»; «Охота на щенка» и др.); оценочная лексика, в том числе наречия с семой категоричности (совершенно, всегда, никогда); имена существительные, называющие внешность и характер, статус и профессию персонажей

Продолжение таблицы 3

Ф. М. Достоевский, «Идиот» ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН Речевая партия автора-рассказчика	Ч. Диккенс, «Тяжелые времена» ГОМОФОНИЧЕСКИЙ РОМАН Речевая партия «всезнающего автора»
РЕЧЕВАЯ ПАРТИЯ АВТОРА: АЛЛОМОРФИЗМ	
<i>Грамматический уровень</i>	
несовершенный вид и настоящее время глаголов для описания действия в развитии; морфолого-синтаксические показатели языковой системы, тяготеющей к синтетизму (выражение грамматических значений и синтетических связей с помощью родовых и падежных окончаний, смысловых оттенков с помощью аффиксов (<i>легонькая, востренькая борода</i>)); свободный порядок слов, варьирующийся согласно изменению смыслового центра высказывания)	морфолого-синтаксические показатели языковой системы, тяготеющей к аналитизму (аналитические формы глаголов; усилительная инверсия главных членов предложения в конструкциях с фиксированным прямым порядком слов; выражение синтаксических связей с помощью порядка слов и предлогов, грамматических значений – с помощью предлогов и артиклей, в том числе неопределенного артикля с эксплицированной семей классификации)
<i>Стилистический уровень</i>	
контекстуальные антонимы, контраст как тип выдвигания	ирония, сарказм и развернутые метафоры, в явственной форме выражающие отношение автора; градация; риторические вопросы и обращения к читателю

Перейдем к систематизации изоморфных и алломорфных лингвистических средств актуализации текстового многоголосия, характеризующих микросрезы исследуемых текстов (Герой – Герой). Изоморфным способом ввода персонажных голосов в ткань авторского повествования выступает прямая и чужая речь, по количеству текстовых фрагментов значительно превосходящая косвенную речь как способ ввода персонажного голоса в обоих текстах. В русском и английском тексте фрагменты прямой речи действующих лиц отделены от основного авторского повествования красной строкой, графически оформлены согласно нормам пунктуации отдельного языка и содержат кроме

обособляемой персонажной речи слова автора, стоящие между или после слов героя. В обоих текстах содержатся примеры оформления речи персонажей в виде чужой речи – без авторских слов. В русском тексте прямая речь героя с обеих сторон обособляется знаком тире, в английском – знаком одинарных кавычек. Слова автора при передаче прямой речи в тексте Ф. М. Достоевского иллюстрируют свойственную русскому языку инверсию подлежащего и сказуемого (сказал он, заметила она). Текст Ч. Диккенса содержит примеры как традиционного для английского языка прямого порядка основных членов предложения (он сказал, она заметила) при передаче прямой речи, так и инверсионного.

На лексическом уровне в выражении идеологических позиции персонажей, чьи контрастные голоса участвуют в актуализации текстового многоголосия, в тексте обоих произведений показательна эмоционально-оценочная лексика. В речевых партиях действующих лиц романа Ф. М. Достоевского особое распространение также получила экспрессивная лексика, отразившая вместе с оценочностью и силу проявления чувств персонажей, среди которой спектр лексических элементов со смысловыми оттенками иронии (*в итиблетишках*), неодобрения (*сестрица, голубчик, пачкун*), фамильярности (*всемогущая, милостивая*), пренебрежения (*процентная душа, чиновник*), презрительности (*бесстыжая*). Значимым структурным отличием эмоционально-оценочной и экспрессивной лексики в русском и английском тексте выступает соотношение морфемного состава слова и его семантической структуры. Так, данный лексический пласт в тексте Ф. М. Достоевского характеризует большое разнообразие входящих в морфемный состав слов суффиксов субъективной оценки, которые и обладают основной семантической ролью в передаче эмоционально-оценочных оттенков значения слова (-онк, -ушк, -ишк, -ечк, -ка, -цо, -ик, -ун и др.). Эмоционально-оценочные значения лексики в тексте Ч. Диккенса обусловлены в первую очередь номинативными свойствами корневой морфемы слова (*dear, poor, muddle, pretty, wretched, evil, guilty* и др.).

К алломорфным средствам актуализации многоголосия на лексическом уровне относятся фразы-лейтмотивы в речах действующих лиц, а также смысловые оттенки частотных в высказываниях персонажей частиц, междометий и модальных слов в тексте романа «Идиот». Служебные части речи, участвующие в передаче эмоциональных оттенков высказываний персонажей (междометия, частицы и модальные слова), также встречаются в речах действующих лиц романа «Тяжелые времена», однако не является столь частотными. Характерным лексическим средством выражения эмоционально-оценочного отношения персонажей к другим действующим лицам в тексте романа Ч. Диккенса выступают обращения к собеседнику. Значительную семантическую роль в высказываниях группы персонажей идейного блока «угнетателей» в тексте романа «Тяжелые времена» несут смысловые оттенки модальных глаголов. Связанная с авторской характеристикой образа речевая партия персонажа романа Ч. Диккенса отмечена присутствием лексики семантического поля, соотносящегося с идейной основой образа (образ корыстного эгоистичного воспитанника школы мистера Грэдграйнда – позиция личной выгоды – лексика семантических полей «карьера», «деловая сделка»).

Наличие в субъективной речи персонажей обоих произведений форм изъявительного и сослагательного наклонения как средств выражения отношения к действительности может быть рассмотрено в качестве изоморфного средства морфологического уровня.

Основной алломорфной особенностью грамматического уровня речевых партий персонажей романа «Тяжелые времена» являются разнообразные нарушения морфолого-синтаксических норм в речи ряда персонажей, выступающие способом как социальной характеристики, так и речевой индивидуализации их образов. Морфологический уровень оценочной речи персонажей романа «Идиот» отличает широкий спектр лексических элементов, в том числе экспрессивных, семантические оттенки порицания, иронии, презрения в которых реализованы с помощью словообразовательных аффиксов на основе префиксальных и суффиксальных моделей, а также через основосложение и

дублирование основы слова как способы словообразования. Указанная особенность текста Ф. М. Достоевского, безусловно, свидетельствует не только об идиолекте автора, но и о специфике языковой системы русского языка, тяготеющей к синтетизму, отличающейся развитой системой некорневых формообразующих и словообразующих морфем.

Изоморфным средством актуализации многоголосия в обоих текстах на синтаксическом уровне выступают краткость или распространенность речевых структур отдельных персонажей, а также наличие в субъективной речи действующих лиц повествовательных, вопросительных и побудительных, в том числе восклицательных предложений с выраженной иллокутивной функцией побуждения, призыва, мольбы, экспрессии. К алломорфным синтаксическим средствам актуализации многоголосия, в данном случае, полифонии в срезе Герой – Герой текста Ф. М. Достоевского относится такое свойство синтаксического рисунка речи персонажей как целостность, так как часть идейно-показательной речи действующих лиц отмечена усеченностью и перерывами в речи, оформляемыми многоточием. Следующие несколько алломорфных средств, присутствующих в тексте русского писателя, вновь обусловлены как идиолектом писателя, так и системными возможностями русского языка: конструкции с двойным отрицанием, изменение модели согласования подлежащего «вы» со сказуемым на согласующуюся пару «ты» + сказуемое в связи с изменением модальности высказывания. Алломорфными средствами синтаксического уровня в речи персонажей текста Ч. Диккенса выступают отмеченные выше нарушения синтаксической нормы в речи ряда персонажей, а также инверсия главных и второстепенных членов предложения.

Изоморфными средствами актуализации многоголосия на стилистическом уровне в текстах Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса выступают лексические повторы и градация, риторические вопросы, а также присутствие в речи действующих лиц элементов официально-делового и разговорного стилей, в том числе просторечий, сопряженное со специфическим авторским замыслом, разнящимся в сравниваемых текстах. Так, изменение официально-делового тона

речи на разговорный с включением просторечий и даже вульгаризмов в тексте романа «Идиот» свидетельствует о перемене отношения собеседника к происходящему и участникам сцены. Элементы официально-делового и разговорного стилей в речах действующих лиц романа «Тяжелые времена», в том числе просторечия и сленговые элементы, несут в первую очередь характеризующую (описательную) функцию и указывают как на социальное происхождение, так и статус взаимодействующих персонажей, выступая дополнительной контрастной чертой между их образами. Алломорфные стилистические средства в речевых партиях героев романа Ф. М. Достоевского включают такие изобразительно-выразительные средства как метафоры и гиперболы, а также контраст как тип выдвигания. Соответствующие алломорфные средства в речи персонажей Ч. Диккенса представлены синонимическими парами, антитезой и синтаксическим параллелизмом. Представим сказанное в виде обобщающей таблицы (таблица 4).

Таблица 4. Сравнительная таблица лингвистических средств актуализации художественного многоголосия в микросрезе (Герой – Герой) текстов романов

Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса

Ф. М. Достоевский, «Идиот» ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН	Ч. Диккенс, «Тяжелые времена» ГОМОФОНИЧЕСКИЙ РОМАН
РЕЧЕВЫЕ ПАРТИИ ПЕРСОНАЖЕЙ: ИЗОМОРФИЗМ	
<i>Лексический уровень</i>	
эмоционально-оценочная лексика	
<i>Морфологический уровень</i>	
наличие в субъективной речи персонажей форм изъявительного и сослагательного наклонения как средств выражения отношения к событию	
<i>Синтаксический уровень</i>	
повествовательные, вопросительные и побудительные, в том числе восклицательные предложения с выраженной иллокутивной функцией (приказа, побуждения, призыва, запрета, мольбы, вопроса, экспрессии); краткость или распространенность синтаксических структур в речи отдельных персонажей	
<i>Стилистический уровень</i>	
лексика официально-делового и разговорного стиля, в том числе просторечия; лексические повторы; градация; риторические вопросы	

Продолжение таблицы 4

Ф. М. Достоевский, «Идиот» ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН	Ч. Диккенс, «Тяжелые времена» ГОМОФОНИЧЕСКИЙ РОМАН
РЕЧЕВЫЕ ПАРТИИ ПЕРСОНАЖЕЙ: АЛЛОМОРФИЗМ	
<i>Лексический уровень</i>	
экспрессивная лексика с выраженными семами иронии, неодобрения, фамильярности, пренебрежения, презрительности; фразы-лейтмотивы; смысловые оттенки частиц, междометий и МОДАЛЬНЫХ СЛОВ	обращения к собеседнику; смысловые оттенки модальных глаголов; элементы единого семантического поля, соотносимого с авторской идейной характеристикой образа персонажа
<i>Морфологический уровень</i>	
широкое разнообразие словообразовательных аффиксов, участвующих в передаче экспрессивных семантических оттенков, и словообразовательных моделей, в том числе усилительное дублирование основы слова	нарушения морфологических норм английского языка в использовании знаменательных частей речи в речевой партии ряда персонажей как способ их социальной характеристики и речевой индивидуализации
РЕЧЕВЫЕ ПАРТИИ ПЕРСОНАЖЕЙ: АЛЛОМОРФИЗМ	
<i>Синтаксический уровень</i>	
конструкции с двойным отрицанием; изменение модели согласования подлежащего «вы» со сказуемым на согласующуюся пару «ты» + сказуемое как следствие изменения модальности высказывания (вежливого тона на пренебрежительный); целостность или усеченность синтаксического рисунка речи; перерывы в речи, оформляемые многоточием	нарушения синтаксических норм в речи, инверсия главных и второстепенных членов предложения
<i>Стилистический уровень</i>	
метафора, гипербола, контраст как тип выдвигания, вульгаризмы	синонимические пары, антитеза, синтаксический параллелизм, сленговые элементы

В завершении данного параграфа сопоставим реализацию образа трагичности в исследуемых текстах в аспекте типов информации художественного произведения, установленных И. Р. Гальпериным. Так, на

уровне содержательно-фактуальной информации реализация образа трагичности в сравниваемых текстах наиболее различна вследствие специфики авторских замыслов и особенностей сюжета обоих произведений. На уровне содержательно-концептуальной информации реализация образа трагичности в сравниваемых текстах сближается на основе конфликта идеологий как причины трагических событий, описанных в обоих произведениях: конфликта идеологий доброты и гневности, независимости и собственничества, духовного знания и невежества в романе «Идиот»; угнетателей и угнетенных в рамках социальных институтов семьи, образования, экономики в романе «Тяжелые времена». Семантическая реконструкция двух многоголосных текстов позволяет установить общую для сравниваемых произведений идею о необходимости преодоления корыстных устремлений капиталистической эпохи и объединения людей различных социальных слоев на основе взаимопомощи, любви, сочувствия и веры.

Выводы к четвертой главе

В ходе сопоставления полифонического и гомофонического текстов на примере романов Ф. М. Достоевского «Идиот» (1868) и Ч. Диккенса «Тяжелые времена» (1854) установлен ряд *общих (изоморфных) и индивидуально-обусловленных (алломорфных) особенностей и средств актуализации художественного многоголосия.*

Общей особенностью сравниваемых текстов выступает способ изложения (авторское изложение от третьего лица), а также присутствие в них фрагментов текстового многоголосия с двумя и более персонажными голосами, вводимыми в ткань авторского повествования в виде прямой и чужой речи.

В отношении *системы взаимодействия голосов произведения* основаниями для сравнения полифонического и гомофонического текстов служили функции авторского и персонажных речевых потоков, характер отношений между звучащими голосами в срезах Автор – Герой и Герой – Герой.

Идиолектными особенностями актуализации художественной полифонии в тексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот» следует считать информативную, но не оценивающую роль голоса автора-рассказчика; выражение идеологических позиций персонажей через их речевые партии, а не авторский комментарий; контраст между авторским и персонажными голосами, определивший их неслиянность в срезах Автор – Герой и Герой – Герой.

К *индивидуально-обусловленным* особенностям актуализации художественной гомофонии в тексте романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» относится информативно-оценивающая роль голоса «всезнающего автора»; раскрытие идеологических позиций персонажей в речевой партии автора и вторичность их собственных голосов, подчиненных авторскому видению; тождество голосов в срезе Герой – Герой, определившее слияние персонажных голосов в романе в идеологические системы «угнетателей» и «угнетенных».

В собственно *лингвистическом плане* основаниями для сравнения полифонического и гомофонического текстов служили лексический,

грамматический (морфологический и стилистический), а также стилистический текстовые уровни актуализации многоголосия на примере речевых партий автора и персонажей.

Изоморфными средствами указанных уровней *в речевой партии автора* в исследуемых произведениях являются описательные прилагательные и характеризующие причастия в портретах действующих лиц; прилагательные и наречия в сравнительной степени, служащие описательной цели; именные словосочетания; предложения характеристики с двухкомпонентным сказуемым моделей (V + N, V + A) в виде именного сказуемого с глаголом *быть* в русском языке и глаголами-связками *to be, to look* в английском языке, а также анафора синтаксических конструкций.

В качестве *алломорфных* лингвистических средств актуализации полифонии в речевой партии автора-рассказчика в тексте романа Ф. М. Достоевского «Идиот» мы рассматриваем:

1. глаголы восприятия и вводные слова, указывающие на ограниченность сведений повествователя-участника событий; временные маркеры недавнего прошлого или настоящего; неопределенные местоимения на **лексическом уровне**;
2. несовершенный вид и настоящее время глаголов для описания действия в развитии на **грамматическом уровне**;
3. контекстуальные антонимы в отмеченных неопределенностью авторских характеристиках и контраст как тип выдвижения на **стилистическом уровне**.

Алломорфными средствами актуализации гомофонии в речевой партии «всезнающего автора» в тексте романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» выступают:

1. говорящие имена персонажей и названия глав; оценочная лексика, в том числе наречия с семой категоричности; имена существительные, называющие внешность и характер, статус и профессию персонажей на **лексическом уровне**;

2. аналитические формы прошедшего завершённого времени (Past Perfect Tense) для предоставления причин видимых наружных характеристик персонажей; усилительная инверсия главных членов предложения; использование неопределённого артикля с эксплицированной семой классификации на **грамматическом уровне**;
3. ирония, сарказм и развернутые метафоры, в явственной форме выражающие отношение автора, градация, а также прямые обращения к читателю и риторические вопросы на **стилистическом уровне**.

Общие лингвистические средства актуализации художественного многоголосия в рамках *речевых партий персонажей* романов «Идиот» и «Тяжелые времена» включают эмоционально-оценочную лексику; формы сослагательного наклонения в субъективной речи персонажей как средство выражения отношения к событию; повествовательные, вопросительные и побудительные, в том числе восклицательные предложения с выраженной иллокутивной функцией (приказа, побуждения, призыва, запрета, мольбы, вопроса, экспрессии); краткость или распространенность синтаксических структур; лексику официально-делового и разговорного стилей, в том числе просторечия; лексические повторы, градацию и риторические вопросы.

Идиолектные лингвистические средства актуализации полифонии на примере речевых партий героев романа Ф. М. Достоевского «Идиот» представлены:

1. экспрессивной лексикой с выраженными семами иронии, неодобрения, фамильярности, пренебрежения, презрительности; фразами-лейтмотивами; смысловыми оттенками частиц, междометий и модальных слов на **лексическом уровне**;
2. широким разнообразием словообразовательных аффиксов, участвующих в передаче экспрессивных семантических оттенков, и словообразовательных моделей, в том числе усиленным дублированием основы слова; конструкциями с двойным отрицанием; изменением модели согласования подлежащего «вы» со сказуемым на

согласующуюся пару «ты» со сказуемым как следствие изменения модальности высказывания; целостностью и усеченностью синтаксического рисунка речи; перерывами в речи, оформляемыми многоточием, на **грамматическом уровне**;

3. метафорой, гиперболой, контрастом как типом выдвигания, а также вульгаризмами на **стилистическом уровне**.

Индивидуально-обусловленные средства актуализации гомофонии на примере речевых партий героев романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» составили:

1. обращения к собеседнику; смысловые оттенки модальных глаголов; элементы единого семантического поля, соотносимого с авторской идейной характеристикой образа персонажа, на **лексическом уровне**;
2. нарушения морфолого-синтаксических норм английского языка в речевой партии ряда персонажей как способ их социальной характеристики и речевой индивидуализации, инверсия главных и второстепенных членов предложения на **грамматическом уровне**;
3. синонимические пары, антитеза, синтаксический параллелизм и сленговые элементы на **стилистическом уровне**.

К *идиолектным* средствам актуализации *полифонии* в тексте Ф. М. Достоевского, *обусловленным синтетическим характером русского языка*, относится широкое разнообразие некорневых словообразовательных морфем-аффиксов, участвующих в передаче экспрессивных семантических оттенков в речи персонажей; конструкции с двойным отрицанием; замена согласующейся пары подлежащего «вы» со сказуемым на согласующуюся пару с подлежащим «ты» при изменении тона речи с вежливого на пренебрежительный.

К *идиолектным* средствам актуализации *гомофонии* в тексте Ч. Диккенса, *обусловленным аналитическим характером английского языка*, относятся аналитические формы прошедшего завершённого времени для предоставления причин видимых наружных характеристик персонажей; выражение грамматических значений с помощью предлогов, артиклей, в том числе

неопределенного артикля с эксплицированной семой классификации в авторском комментарии; усилительная инверсия главных членов предложения в конструкциях с фиксированным прямым порядком слов в речи автора и персонажей.

Реализация *образа трагичности* в тексте романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена» отмечена индивидуально-обусловленными и общими аспектами. На уровне содержательно-фактуальной информации образ трагичности соотносится с разнящимися индивидуальными особенностями сюжета обоих произведений. На уровне содержательно-концептуальной информации реализация образа трагичности в сравниваемых текстах сближается на основе конфликта идеологий как причины трагических событий, описанных в обоих произведениях: конфликта идеологий доброты и гневности, независимости и собственничества, духовного знания и невежества в романе «Идиот»; угнетателей и угнетенных в рамках социальных институтов семьи, образования, экономики в романе «Тяжелые времена». Подтекст обоих произведений, отразивших трагизм капиталистической эпохи, указывает на общую для них идею о необходимости преодоления корыстных устремлений и объединения людей различных социальных слоев на основе взаимопомощи, любви, сочувствия и веры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель настоящей работы, заключающаяся в лингвистическом исследовании полифонии на примере образа трагичности через сопоставление текстов романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена», достигнута. Для достижения поставленной цели мы исследовали текстовые закономерности функционирования системы голосов персонажей и автора, принятой нами в качестве художественного мира, на примере оригинальных текстов романов «Идиот» (1868) и «Тяжелые времена» (1854). Полученные в рамках частных исследований глав II и III данные об актуализации текстового многоголосия были сопоставлены в главе IV с целью установления системы идиолектно обусловленных лингвистических средств, отличающих текст новаторского для прозы XIX века полифонического романа Ф. М. Достоевского от текста традиционного для указанного временного среза гомофонического романа на примере произведения Ч. Диккенса.

В рамках данного лингвистического исследования мы рассматривали феномен полифонии, открытый М. М. Бахтиным, в качестве лингвистически выраженного фрагмента текста с голосом автора и контрастными голосами двух и более персонажей – носителей различных идеологий, раскрывающихся независимо от авторского видения в свободном речевом взаимодействии с другими участниками полилога. Под гомофонией мы понимали лингвистически выраженный фрагмент текста с двумя и более персонажными голосами в согласии с доминирующим голосом автора и его определяющей идеологией. В ходе изучения текстовой актуализации разноголосицы и неслиянности звучащих голосов произведений как коренных отличий структур полифонического и гомофонического романов мы применили категории Голос и Точка зрения в качестве базовых инструментов текстового анализа.

С помощью *категории Голос* установлен способ изложения в сравниваемых текстах, выявлены основные речевые потоки произведений, установлен ряд субъектов речи, чьи голоса вступают во взаимодействие в эпизодах произведений.

Категория Точка зрения позволила произвести семантическую реконструкцию многоголосного текста через установление идеологических позиций участников диалога и сопряженной с ними содержательно-концептуальной информации исследуемых произведений.

Полифонический текст романа Ф. М. Достоевского «Идиот» *объединяет* с гомофоническим текстом романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» способ изложения (авторское изложение от третьего лица), типология основных речевых потоков (авторский и персонажный), наличие фрагментов текстового многоголосия с голосами двух и более персонажей, способ ввода голоса героя в авторское повествование в виде прямой или чужой речи.

Общими лингвистическими средствами актуализации текстового многоголосия в макросрезе (Автор – Герой) полифонического и гомофонического романов выступили: описательные прилагательные и характеризующие причастия в портретах действующих лиц; прилагательные и наречия в сравнительной степени, служащие описательной цели; именные словосочетания; предложения характеристики с двухкомпонентным сказуемым моделями (V + N, V + A) в виде именного сказуемого с глаголом *быть* в русском языке и глаголами-связками *to be, to look* в английском языке, а также анафора синтаксических конструкций.

Изоморфные лингвистические средства актуализации текстового многоголосия в микросрезе (Герой – Герой) сравниваемых произведений включают эмоционально-оценочную лексику; формы сослагательного наклонения в субъективной речи персонажей как средство выражения отношения к событию; повествовательные, вопросительные и побудительные, в том числе восклицательные предложения с выраженной иллокутивной функцией (приказа, побуждения, призыва, запрета, мольбы, вопроса, экспрессии); краткость или распространенность синтаксических структур; лексику официально-делового и разговорного стилей, в том числе просторечия; лексические повторы, градацию и риторические вопросы.

Тем не менее, полифонический текст романа Ф. М. Достоевского «Идиот» обладает рядом **идиолектных** черт, сопряженных как с *системой*

взаимодействия голосов в произведении, так и с лингвистическим оформлением идеологических позиций автора и персонажей.

К первым относится информативная, но не оценивающая роль голоса автора-рассказчика; выражение идеологических позиций персонажей через их речевые партии, а не авторский комментарий; контраст между авторским и персонажными голосами, определивший их неслиянность в срезах Автор – Герой и Герой – Герой.

Индивидуально-обусловленные лингвистические средства актуализации текстовой полифонии в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» на примере *речевой партии автора-рассказчика* составили:

На лексическом уровне: глаголы восприятия и вводные слова, указывающие на ограниченность сведений повествователя-участника событий; временные маркеры недавнего прошлого или настоящего; неопределенные местоимения;

На грамматическом уровне: несовершенный вид и настоящее время глаголов для описания действия в развитии;

На стилистическом уровне: контекстуальные антонимы в отмеченных неопределенностью авторских характеристиках и контраст как тип выдвижения.

Индивидуально-обусловленные лингвистические средства актуализации текстовой полифонии в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» на примере *речевых партий персонажей* представлены:

На лексическом уровне: экспрессивной лексикой с выраженными семами иронии, неодобрения, фамильярности, пренебрежения, презрительности; фразами-лейтмотивами; смысловыми оттенками частиц, междометий и модальных слов;

На грамматическом уровне: широким разнообразием словообразовательных аффиксов, участвующих в передаче экспрессивных семантических оттенков, и словообразовательных моделей, в том числе усилительным дублированием основы слова; конструкциями с двойным отрицанием; изменением модели согласования подлежащего «вы» со сказуемым

на согласующуюся пару «ты» со сказуемым как следствие изменения модальности высказывания; целостностью и усеченностью синтаксического рисунка речи; перерывами в речи, оформляемыми многоточием;

На **стилистическом уровне**: метафорой, гиперболой, контрастом как типом выдвижения, вульгаризмами.

Составляющий *оппозицию* полифоническому тексту **гомофонический текст** романа Ч. Диккенса «Тяжелые времена» отличает информативно-оценивающая роль голоса «всезнающего автора»; раскрытие идеологических позиций персонажей в речевой партии автора и вторичность их собственных голосов, подчиненных авторскому видению; тождество голосов в срезе Герой – Герой, определившее слияние персонажных голосов в романе в идеологические системы «угнетателей» и «угнетенных». Гомофонический текст романа Ч. Диккенса отмечен такими **алломорфными** лингвистическими средствами выражения *речевой партии «всезнающего автора»* как говорящие имена персонажей и названия глав; оценочная лексика на **лексическом уровне**, аналитические формы прошедшего завершеного времени для предоставления причин видимых наружных характеристик персонажей; усилительная инверсия главных членов предложения; использование неопределенного артикля с эксплицированной семой классификации на **грамматическом уровне**, а также ирония, сарказм и развернутые метафоры, в явственной форме выражающие отношение автора, прямые обращения к читателю и риторические вопросы на **стилистическом уровне**. К **идиолектным** лингвистическим средствам актуализации гомофонии на примере *речевых партий персонажей* произведения Ч. Диккенса относятся обращения к собеседнику; смысловые оттенки модальных глаголов; элементы единого семантического поля, соотносимого с авторской идейной характеристикой образа персонажа на **лексическом уровне**; нарушения морфолого-синтаксических норм английского языка в речевой партии ряда персонажей как способ их социальной характеристики и речевой индивидуализации; инверсия главных и второстепенных членов предложения на

грамматическом уровне; синонимические пары, антитеза, синтаксический параллелизм и сленговые элементы на **стилистическом уровне.**

Часть идиолектных средств актуализации полифонии и гомофонии в текстах Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса обусловлена *свойствами русского и английского языков как языковых систем типов SOV с тяготением к синтетизму и SVO с тяготением к аналитизму. Синтетический характер русского языка* определил широкое разнообразие некорневых словообразовательных морфем-аффиксов, участвующих в передаче экспрессивных семантических оттенков в речи персонажей; свободный порядок слов, варьирующийся согласно изменению смыслового центра высказывания; конструкции с двойным отрицанием; замену согласующейся пары подлежащего «вы» со сказуемым на согласующуюся пару с подлежащим «ты» как следствие изменения модальности высказывания.

Аналитический строй английского языка предопределил выражение грамматических значений в тексте Ч. Диккенса с помощью предлогов, артиклей, в том числе неопределенного артикля с эксплицированной семой классификации в авторском комментарии; аналитические формы прошедшего совершенного времени для предоставления причин видимых наружных характеристик персонажей; усилительную инверсию главных членов предложения в конструкциях с фиксированным прямым порядком слов в речи автора и персонажей.

Полифонический текст также составляет яркую *оппозицию одноголосному тексту*, определяемому нами в качестве лингвистически выраженного фрагмента текста с единственным голосом. Основу полифонического текста составляет *многоголосие*, реализуемое в виде текстовых фрагментов эмоционально-окрашенной синтаксически неравномерной разговорной диалогической речи носителей различных идеологией. В отличие от полифонического текста, одноголосный текст частных писем Ф. М. Достоевского характеризует синтаксически сложная и логически оформленная письменная

монологическая речь с преобладанием литературно-книжной лексики, выражающая личную точку зрения одного лица.

Реализация *образа трагичности* в тексте романов Ф. М. Достоевского «Идиот» и Ч. Диккенса «Тяжелые времена» отмечена индивидуально-обусловленными и общими аспектами. На уровне содержательно-фактуальной информации образ трагичности соотносится с разнящимися индивидуальными особенностями сюжета обоих произведений. На уровне содержательно-концептуальной информации реализация образа трагичности в сравниваемых текстах сближается на основе конфликта идеологий как причины трагических событий, описанных в обоих произведениях: конфликта идеологий доброты и гневности, независимости и собственничества, духовного знания и невежества в романе «Идиот»; угнетателей и угнетенных в рамках социальных институтов семьи, образования, экономики в романе «Тяжелые времена». Подтекст обоих произведений, отразивших трагизм капиталистической эпохи, указывает на нравственно сближающую тексты русского и английского писателей идею о необходимости преодоления корыстных устремлений и объединения людей различных социальных слоев на основе взаимопомощи, любви, сочувствия и веры.

Резюмируя итоги проведенного анализа, отметим, что гипотеза настоящего исследования, согласно которой различия в актуализации текстового многоголосия в художественных мирах романов Ф. М. Достоевского и Ч. Диккенса определяются не только разнородностью целей, замыслов и структур произведений, но и уникальными особенностями стиля идиолектов художников слова, а также структурными различиями языковых систем типов SOV с тяготением к синтетизму и SVO с тяготением к аналитизму на примере русского и английского языков, оказалась верна.

Представляется возможным продолжение исследований текстовой полифонии, в том числе на основе выработанной нами методики, в идиолектах других отечественных и зарубежных авторов-классиков и писателей современности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреева К. А. Введение в когнитивную поэтику: Учебное пособие / К. А. Андреева. - Тюмень: Вектор Бук, 2009. - 160 с.
2. Андреева К. А. Когнитивные аспекты литературного нарратива: Учебное пособие / К. А. Андреева. - Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2004. - 196 с.
3. Андреева К. А. Литературный нарратив: когнитивные аспекты текстовой семантики, грамматики, поэтики: Монография / К. А. Андреева. - Тюмень: Вектор Бук, 2004. - 244 с.
4. Андреева К. А. Технологии когнитивной поэтики в экспликации конструирования текстового многомирия / К. А. Андреева // Слово, высказывание, текст в когнитивном, прагматическом и культурологическом аспектах: материалы VIII Международной научной конференции. Т. 2. - Челябинск: Энциклопедия, 2016. - С. 3 - 7.
5. Аракин В. Д. Сравнительная типология английского и русского языков: Учеб. пособие / В. Д. Аракин. - М.: ФИЗМАТЛИТ, 2005. - 232 с.
6. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык / И. В. Арнольд. - М.: Флинта: Наука, 2002. - 384 с.
7. Арутюнова Н. Д., Ширяев Е. Н. Русское предложение. Бытийный тип: структура и значение. - М.: Русский язык, 1983. - 198 с.
8. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. - М.: Флинта: Наука, 2005. - 496 с.
9. Байдак А. В. К истории возникновения и развития когнитивной лингвистики / А. В. Байдак // Филологические науки. Вопросы теории и практики. № 3. Ч. 1. - Тамбов: Грамота, 2014. - С. 32 - 34.
10. Бахтин М. М. Формальный метод в литературоведении / М. М. Бахтин. - Нью Йорк: Серебряный век, 1982. - 237 с.
11. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. - М.: Художественная литература, 1975. - 504 с.

12. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М. Бахтин. - СПб.: Азбука, 2016. - 416 с.
13. Бердяев Н. А. Русская идея. Мирозерцание Достоевского / Н. А. Бердяев. - М.: Издательство «Э», 2016. - 512 с.
14. Болдырев Н. Н. Исследование феномена человека как главная миссия когнитивной науки / Н. Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка / гл. ред. серии Н. Н. Болдырев; М-во обр. и науки РФ, Рос. акад. наук, Ин-т языкознания РАН, Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, Тюменский государственный университет, Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов. - Тюмень: Авекс, 2016. - С. 33 - 37.
15. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику: курс лекций / Н. Н. Болдырев; М-во обр. и науки РФ, Рос. акад. наук, Ин-т языкознания РАН, Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, Рос. ассоциация лингв.-когнитологов. - Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2014. - 236 с.
16. Болдырев Н. Н. Языковые категории как формат знания / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. № 2. - 2006. - С. 5 - 22.
17. Болотнова Н. С. Филологический анализ текста: Учеб. пособие / Н. С. Болотнова. - М.: Флинта: Наука, 2007. - 520 с.
18. Бондарко А. В. Вид и время русского глагола (значение и употребление) / А. В. Бондарко. - М.: «Просвещение», 1971. - 239 с.
19. Бондарко А. В. Теория морфологических категорий / А. В. Бондарко. - Л.: «Наука», 1976. - 255 с.
20. Брандес М. П. Стилистика текста: Теоретический курс / М. П. Брандес. - М: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2004. - 416 с.
21. Бутакова Л. О. Когнитивные художественные модели прозаического текста: функциональный и коммуникативный аспекты знаков / Л. О. Бутакова // Вестник Омского университета. № 3 (33). - Омск: Омский госуниверситет, 2004. - С. 120 - 123.

22. Валгина Н. С. Теория текста: Учебное пособие / Н. С. Валгина. - М.: Логос, 2003. - 173 с.
23. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В. В. Виноградов. - М.: Высшая школа, 1971. - 239 с.
24. Выготский Л. С. Собрание сочинений: в 6-ти т. Т. 2. Проблемы общей психологии / Л. С. Выготский / Под ред. В. В. Давыдова. - М.: Педагогика, 1982. - 504 с.
25. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. - М.: КомКнига, 2007. - 144 с.
26. Григорьев С., Мюллер Т. Учебник полифонии / С. Григорьев, Т. Мюллер. - М.: Музыка, 1969. - 330 с.
27. Гулыга Е. В., Шендельс Е. И. Грамматико-лексические поля в современном немецком языке / Е. В. Гулыга, Е. И. Шендельс. - М.: Просвещение, 1969. - 184 с.
28. Гуревич В. В. Теоретическая грамматика английского языка. Сравнительная типология английского и русского языков: Учебное пособие / В. В. Гуревич. - М.: Флинта: Наука, 2003. - 168 с.
29. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы / Ф. М. Достоевский. - М.: Дрофа, 2003. - 912 с.
30. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. - Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. - Т. 28, кн. 2. Письма, 1860-1868. - 616 с.
31. Дубинская М. В. «Голос» природы у Ф. М. Достоевского и Андре Жида: к поэтике принципа тройственной полифонии / М. В. Дубинская // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Т. 21. № 2. - Кострома: Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова, 2015. - С. 64 - 68.
32. Евнин Ф. Достоевский и воинствующий католицизм 1860-1870-х (к генезису «Легенды о великом инквизиторе») / Ф. Евнин // Русская литература. № 1. - Ленинград: Наука, 1967. - С. 29 - 41.

33. Закирова А. Ф. Входя в герменевтический круг... Концепция педагогической герменевтики: Монография / А. Ф. Закирова. - М.: ВЛАДОС, 2011. - 272 с.
34. Иванов В. В. Трагедия в свете структурно-силовой теории жанров / В. В. Иванов // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». № 1. - Тверь: Тверский государственный университет, 2016. - С. 36 - 42.
35. Иванов В. В. Юродивый герой в диалоге духовных типов // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. Т. 22. № 3. - Кострома: Костромской государственный университет им. Н.А. Некрасова, 2016. - С. 96 - 101.
36. Иванчикова Е. А. Рассказчик в повествовательной структуре произведений Достоевского / Е. А. Иванчикова // Достоевский. Материалы и исследования. № 11. - СПб.: Наука, 1994. - С. 41 - 50.
37. Из сокровенных мыслей Дмитрия Менделеева. - Тобольск: Тобольская типография, 2019. - 52 с.
38. Попович И. Философия и религия Ф. М. Достоевского / И. Попович. Перев. с сербского И. А. Чарота. - Мн.: Издатель Д. В. Харченко, 2008. - 312 с.
39. Касаткина Т. А. Характерология Достоевского. Типология эмоционально-ценностных ориентаций / Т. А. Касаткина. - М.: Наследие, 1996. - 336 с.
40. Каушанская В. Л. Грамматика английского языка / В. Л. Каушанская, Р. Л. Ковнер, О. Н. Кожевникова. - М.: АЙРИС-пресс, 2016. - 384 с.
41. Кеттл А. Введение в историю английского романа / А. Кеттл. Перев. с англ. В. Воронина, М. и В. Тарховых. - М.: Прогресс, 1966. - 444 с.
42. Комарова З. И. Методология, метод, методика и технология научных исследований в лингвистике: Учебное пособие / З. И. Комарова. - М.: Флинта: Наука, 2013. - 820 с.
43. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. - М.: Просвещение, 1972. - 110 с.
44. Кондаков Б. В. Поэтика // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. - М.: Флинта: Наука, 2006. - С. 292 - 296.

45. Кубрякова Е. С. В поисках сущности языка: когнитивные исследования / Е. С. Кубрякова. - М.: Знак, 2012. - 201 с.
46. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова / РАН. Ин-т языкознания. - М.: Языки славянской культуры, 2004. - 560 с.
47. Кухаренко В. А. Интерпретация текста / В. А. Кухаренко. - М.: Просвещение, 1988. - 192 с.
48. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. - М.: Искусство, 1970. - 384 с.
49. Макаричев Ф. В. Полилог драматических направлений и жанров в поэтике Достоевского / Ф. В. Макаричев // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н. Г. Чернышевского. № 2 (37). - Чита: Забайкальский государственный университет, 2011. - С. 71 - 75.
50. Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: Синхронно-сопоставительный очерк / Т. В. Матвеева. - Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1990. - 172 с.
51. Мельникова Л. А. Многоголосие точек зрения как форма портретизации героинь в романах Ф. М. Достоевского «Идиот» и Г. Бёлля «Групповой портрет с дамой» / Л. А. Мельникова // Научные ведомости БелГУ. Серия гуманитарные науки. № 6 (203). вып. 25. - 2015. - С. 77 - 81.
52. Мечковская Н. Б. Общее языкознание: Структурная и социальная типология языков / Н. Б. Мечковская. - М.: Флинта: Наука, 2001. - 312 с.
53. Москальская О. И. Грамматика текста: Учебное пособие / О. И. Москальская. - М.: Высш. школа, 1981. - 183 с.
54. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков. Перев. с англ. под ред. Харитоновой В. А. - М.: Издательство Независимая Газета, 1998. - 512 с.
55. Новичкова, Л. Н. Метафора ЖИЗНЬ – ДАР в личном письме Ф. М. Достоевского: прочтение с помощью теории блендинга /

- Л. Н. Новичкова // Филология и культура. Philology and culture. № 3 (57). - Казань: издательство Казанского университета, 2019. - С. 80 - 85.
56. Новичкова, Л. Н. Полифония и диалогичность: тайны художественного мира Ф. М. Достоевского / Л. Н. Новичкова // Когнитивные исследования языка / гл. ред. серии Н.Н. Болдырев; Вып. XXVI: Когнитивные технологии в теоретической и прикладной лингвистике: материалы международной лингвистической конференции. 22-24 сентября 2016 г. - Тюмень: Авекс, 2016. - С. 461 - 462.
57. Новичкова Л. Н., Андреева К. А. Полифония раннего произведения Ф. М. Достоевского «Неточка Незванова» / К. А. Андреева, Л. Н. Новичкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 10 (52). Ч. 1. - Тамбов: Грамота, 2015. - С. 13 - 17.
58. Новичкова, Л. Н. Теория блендинга как способ декодирования авторского смысла (на материале личного письма Ф. М. Достоевского) / Л. Н. Новичкова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Т. 12. № 9. - Тамбов: Грамота, 2019. - С. 324 - 328.
59. Одинцов В. В. О языке художественной прозы / В. В. Одинцов. - М.: Наука, 1973. - 104 с.
60. Падучева Е. В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива) / Е. В. Падучева. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. - 464 с.
61. Папина А. Ф. Текст: его единицы и глобальные категории: Учебник для студентов-журналистов и филологов / А. Ф. Папина. - М.: Едиториал УРСС, 2002. - 368 с.
62. Парандовский Я. Алхимия слова. Петрарка. Король жизни / Я. Парандовский. - М.: Правда, 1990. - 656 с.
63. Пономарева О. Б., Шабалина Н. Ю. Субстандартная семантическая деривация: когнитивно-коммуникативный аспект: Учебное пособие / О. Б. Пономарева, Н. Ю. Шабалина. - Тюмень: Вектор Бук, 2011. - 268 с.

64. Потебня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык / А. А. Потебня. - М.: Лабиринт, 1999. - 300 с.
65. Потебня А. А. Теоретическая поэтика: Учеб. пособие / А. А. Потебня. - СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2003. - 384 с.
66. Прохоров Г. С. «Дневник писателя» и библейская книга судей, или о поэтике исторического повествования и истоках полифонии Достоевского / Г. С. Прохоров // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Т. 11. №. 1. - Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 2019. - С. 110 - 121.
67. Рахилина Е. В. Лингвистика конструкций / Е. В. Рахилина. - М.: Издательский центр «Азбуковник», 2010. - 584 с.
68. Слово Достоевского 2014. Идиостиль и картина мира. Коллективная монография / РАН Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; под ред. Е. А. Осокиной. - М.: ЛЕКСПУС, 2014. - 528 с.
69. Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. / В. С. Соловьев, общ. ред. и сост. А. В. Гулыги, А. Ф. Лосева; АН СССР, Ин-т философии. - М.: Мысль, 1988. - Т. 2. - 822 с.
70. Спиваковский П. Полифоническая картина мира у Ф. М. Достоевского и А. И. Солженицына / П. Спиваковский // Между двумя юбилеями: Писатели, критики, литературоведы о творчестве А.И. Солженицына. - М.: Рус. путь, 2005. - С. 414 - 423.
71. Тарасова И. А. Когнитивная поэтика: предмет, терминология, методы: монография / И. А. Тарасова. - М.: ИНФРА-М, 2018. - 166 с.
72. Тарасова И. А. Метафорические и метонимические когнитивные модели в концептуальном пространстве идиостиля / И. А. Тарасова // Известия Саратовского университета. Т. 9. Сер. Филология. Журналистика. № 4 - Саратов: Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, 2009. - С. 9 - 14.
73. Тарасова И. А. Образ или концепт? К вопросу о категориях авторского сознания [Электронный ресурс] / И. А. Тарасова // Языковое бытие человека и

- этнoса: психoлингвистический и когнитивный аспекты. Материалы Международной школы-семинара (V Березинские чтения). Вып.15. - М.: ИНИОН РАН, МГЛУ, 2009. - С. 262 - 267. - Режим доступа: <http://acta-linguistica-et-poetica.blogspot.com/2009/10/blog-post.html>. - Дата доступа: 22.06.2020.
74. Тарасова И. А. Теория репрезентации мыслительных структур в языке как методологическая основа когнитивной поэтики / И. А. Тарасова // Когнитивные исследования языка / гл. ред. серии Н. Н. Болдырев; М-во обр. и науки РФ, Рос. акад. наук, Ин-т языкознания РАН, Тамб. гос. ун-т им. Г. Р. Державина, Рос. ассоц. лингвистов-когнитологов. - М.: Ин-т языкознания РАН; Тамбов: Издат. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2008. - С. 420 - 429.
75. Творчество Ф. М. Достоевского. Под ред. Н. Л. Степанова. - М.: Изд-во Академии наук СССР, 1959. - 545 с.
76. Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация: Учебное пособие / С. Г. Тер - Минасова. - М.: Слово/Slovo, 2000. - 624 с.
77. Ткаченко О.Ю. Риторическая полифония текста авторского предисловия в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» / О. Ю. Ткаченко // Litera. № 1. - 2019. - С. 207 - 214.
78. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров. Перев. с франц. Б. Нарумова. - М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. - 144 с.
79. Тураева З. Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика: Учебное пособие / З. Я. Тураева. - М.: Книжный дом «Либроком», 2009. - 144 с.
80. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. - М.: Лабиринт, РГГУ, 2001. - 192 с.
81. Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. - М.: Издательский центр «Академия», 2009. - 336 с.
82. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. - М.: Искусство, 1970. - 224 с.

83. Успенский Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. - М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. - 360 с.
84. Фридлиндер Г. М. Наука о Достоевском сегодня (Спорные вопросы. Искания. Проблемы) / Г. М. Фридлиндер // Русская литература. № 3. - Ленинград: Наука, 1971. - С. 3 - 23.
85. Храпченко М. Б. Горизонты художественного образа / М. Б. Храпченко. - М.: Худож. лит., 1982. - 334 с.
86. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. - М.: Федерация, 1929. - 266 с.
87. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. - М.: Языки славянской культуры, 2003. - 312 с.
88. Штейнберг А. З. Система свободы Ф. М. Достоевского / А. З. Штейнберг. - Париж: YMCA-Press, 1980. - 144 с.
89. Щирова И. А., Гончарова Е. А. Многомерность текста: понимание и интерпретация: Учебное пособие / И. А. Щирова, Е. А. Гончарова. - СПб.: Книжный дом, 2007. - 472 с.
90. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. Эйхенбаум // О прозе. Сборник статей. - Л.: Художественная литература, 1969. - 503 с.
91. Bal M. Narratology: Introduction to the theory of Narrative / M. Bal. - Toronto: University of Toronto Press, 1997. - 256 p.
92. Barthes R., Duisit L. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative / R. Barthes, L. Duisit // New Literary History. V. 6. № 2. On Narrative and Narratives. 1975. - P. 237 - 272.
93. Barthes R. The Death of the Author / R. Barthes. Translated by S. Heath // Image, Music, Text. - London: Fontana, 1977. - P. 142 - 148.
94. Benveniste E. Subjectivity in Language / E. Benveniste // Journal de psychologie. № 55. - 1958. - P. 223 - 230.
95. Black E. Pragmatic Stylistics / E. Black. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. - 184 p.
96. Booth W. The Rhetoric of Fiction / W. Booth. - Chicago: University of Chicago Press, 1983. - 572 p.

97. Cieply J. The Silent Side of Polyphony: On the Disappearances of “Silentium!” from the Drafts of Dostoevskii and Bakhtin / J. Cieply // *Slavic Review*. V. 75. № 3. - 2016. - P. 678 - 701.
98. Chatman S. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* / S. Chatman. - New York: Cornell University Press, 1978. - 288 p.
99. Cohn D. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in fiction* / D. Cohn. Princeton: Princeton University Press, 1978. - 332 p.
100. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Ed. by E. Semino, J. Culpeper. - Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002. - 349 p.
101. Copland S. Reading in the Blend: Collaborative Conceptual Blending in the Silent Traveller Narratives / S. Copland // *Narrative*. V. 16. № 2. - 2008. - P. 140 - 162.
102. Coulson S., Oakley T. Blending basics / S. Coulson, Oakley T. // *Cognitive Linguistics*. V. 11. №3-4. - 2000. - P. 175 - 196.
103. Coulson S., Oakley T. Metonymy and Conceptual blending / S. Coulson, T. Oakley // *Metonymy and Pragmatic Inferencing*. Ed. by K. Panther and L. Thornburg. - Amsterdam: John Benjamins, 2003. - P. 51 - 79.
104. Crisp P. Allegory, Blending and Possible Situations / P. Crisp // *Metaphor and symbol*. V. 20. №3-4. - 2005. - P. 115 - 131.
105. Dancygier B. *The Language of Stories: A Cognitive Approach* / B. Dancygier. - Cambridge: Cambridge University Press, 2012. - 241 p.
106. Dancygier B. The text and the story: Levels of blending in fictional narratives / B. Dancygier // *Mental Spaces in Discourse and Interaction*. Ed. by Hougaard A., Oakley T. - Philadelphia: John Benjamins, 2008. - P. 51 - 78.
107. Dickens Ch. *Hard Times* / Ch. Dickens. - Ware: Wordsworth classics, 2000. - 243 p.
108. Edirisingha Arachchige G. F. A discourse-analysis based critical approach to contextual interpretation of heteroglossic situation in the novel [Электронный ресурс] / G. F. Edirisingha Arachchige // *Advances in Language and Literary Studies*. V. 5. № 4. - 2014. - P. 168 - 175. - Режим доступа: <http://dx.doi.org/10.7575/aiac.all.v.5n.4p.168>. - Дата доступа: 10.06.2020.

109. Evans V., M. Green. *Cognitive Linguistics: An Introduction* / V. Evans, M. Green. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. - 856 p.
110. Fanger D. *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol* / D. Fanger. - Cambridge: Harvard University Press, 1967. - 307 p.
111. Fauconnier G. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language* / G. Fauconnier. - Cambridge: Cambridge University Press, 1995. - 190 p.
112. Fauconnier G., Turner M. *Conceptual Blending, Form and Meaning* / G. Fauconnier, M. Turner // *Recherches en Communication: Sémiotique Cognitive*. № 19. 2003. - P. 57 - 86.
113. Fauconnier G., Turner M. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities* / G. Fauconnier, M. Turner. - New York: Basic Books, 2003. - 464 p.
114. Fludernik M. *An Introduction to Narratology* / M. Fludernik. - New York: Routledge, 2009. - 201 p.
115. Friedman N. *Point of view in fiction: the development of a critical concept* / N. Friedman // *PMLA*. V. 70. № 5. 1955. - P. 1160 - 1184.
116. Gavins J. *Text World Theory: an Introduction* / J. Gavins. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. - 208 p.
117. Genette G. *Narrative Discourse: An Essay in Method* / G. Genette. Translated by Jane E. Lewin. - New York: Cornell University Press, 1980. - 288 p.
118. Giovanelli M., Mason J. *Well I don't feel that: Schemas, worlds and authentic reading in the classroom* / M. Giovanelli, J. Mason // *English in Education*. V. 49. No.1. - 2015. - P. 41 - 55.
119. Greenberg J. H. *Universals of Language* / J. H. Greenberg. - Cambridge: MIT Press, 1963. - 269 p.
120. Hargreaves H. (2012). *A Text World Approach to Viewpoint Analysis, with Special Reference to John le Carré's A Perfect Spy [Электронный ресурс]* / H. Hargreaves // *On-line Proceedings of the Annual Conference of the Poetics and Linguistics Association (PALA)*. Valetta: University of Malta, 2012. - Режим

доступа: [https://www.semanticscholar.org/paper/A-Text-World-Theory-approach-to-viewpoint-analysis%2C-](https://www.semanticscholar.org/paper/A-Text-World-Theory-approach-to-viewpoint-analysis%2C-Hargreaves/c0d8d8179bc447a454521c8cfbb06a44fc89b5b0)

[Hargreaves/c0d8d8179bc447a454521c8cfbb06a44fc89b5b0](https://www.semanticscholar.org/paper/A-Text-World-Theory-approach-to-viewpoint-analysis%2C-Hargreaves/c0d8d8179bc447a454521c8cfbb06a44fc89b5b0) Accessed 30/4/2018. -

Дата доступа: 22.05.2020.

121. Haser V. Metaphor, Metonymy, and Experientialist Philosophy: Challenging Cognitive Semantics / V. Haser. - Berlin: De Gruyter Mouton, 2005. - 296 p.
122. Hewings M. Advanced Grammar in Use / M. Hewings. - Cambridge: Cambridge University Press, 2015. - 294 p.
123. Hougaard A., Oakley T. Mental spaces and discourse analysis / A. Hougaard, T. Oakley // Mental Spaces in Discourse and Interaction. Ed. by Hougaard A., Oakley T. - Philadelphia: John Benjamins, 2008. - P. 1 - 26.
124. Kövecses Z., Benezes R. Metaphor: A Practical Introduction / Z. Kövecses, R. Benezes. - New York: Oxford University Press, 2010. - 375 p.
125. Kövecses Z. Methodological issues in conceptual metaphor theory / Z. Kövecses // Windows to the Mind: Metaphor, Metonymy and Conceptual Blending. Ed by S. Handl, H. J. Schmid. - Berlin: De Gruyter Mouton, 2011. - P. 23 - 39.
126. Labov W., Waletzky J. Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. In: Helm (ed.) Essays on the Verbal and Visual Arts / W. Labov, J. Waletzky. - Seattle: University of Washington Press, 2-nd printing, 1967. - P. 12 - 44.
127. Lakoff G., Johnson M. Metaphors We Live by / G. Lakoff, M. Johnson. - Chicago: University of Chicago Press, 1980. - 191 p.
128. Langacker R. Essentials of Cognitive Grammar / R. Langacker. - New York: Oxford University Press, 2013. - 280 p.
129. Lodge D. The Art of Fiction / D. Lodge. - New York: Viking, 1992. - 256 p.
130. Lubbock P. The Craft of Fiction [Электронный ресурс] / P. Lubbock. - London: Jonathan Cape, 1921. - Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/files/18961/18961-h/18961-h.htm>. - Дата доступа: 20.04.2020.
131. Martínez M. A. Storyworld Possible Selves and the Phenomenon of Narrative Immersion: Testing a New Theoretical Construct [Электронный ресурс] /

- M. A. Martínez // *Narrative*. V. 22. №. 1. - 2014. - P. 110 - 131. - Режим доступа: <https://www.jstor.org/stable/24615412>. - Дата доступа: 16.06.2020.
132. Mulroy L. Performative Polyphony in Crisis Time: A Study of Bakhtinian Voices in Tahar Ben Jelloun's "L'enfant de sable" and "La nuit sacrée" / L. Mulroy // *Dalhousie French Studies*. V. 102. - 2014. - P. 57 - 65.
133. Nünning A., Jahn M. A Survey of Narratological Models / A. Nünning, M. Jahn // *Literatur in Wissenschaft und Unterricht*. № 27. 1994. - P. 283 - 303.
134. Pourebrahim S., Eyvazi M., Mirzaee S. Critical discourse analysis: A scrupulous look at invisible man in terms of Bakhtin's point of view [Электронный ресурс] / S. Pourebrahim, M. Eyvazi, S. Mirzaee // *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*. V. 4. № 5. - 2015. - P. 262 - 269. - Режим доступа: <http://dx.doi.org/10.7575/aiac.ijalel.v.4n.5p.262>. - Дата доступа: 10.06.2020.
135. Prince G. *Narratology: the form and functioning of narrative* / G. Prince. - Berlin: Mouton Publishers, 1982. - 183 p.
136. Reichmann A. Dostoevsky in Wessex: John Cowper Powys after Bakhtin and Kristeva / A. Reichmann // *The Powys Journal*. V. 20. - 2010. - P. 67 - 85.
137. Richardson B. *Unnatural voices: extreme narration in modern and contemporary fiction* / B. Richardson. - Columbus: Ohio State University Press, 2006. - 184 p.
138. Ritchie D. Lost in "Conceptual Space": Metaphors of Conceptual Integration / D. Ritchie // *Metaphor and symbol*. № 19 (1). - 2004. - P. 31 - 50.
139. Ruiz J. H. The Role of Metaphor, Metonymy, and Conceptual Blending in Understanding Advertisements: The Case of Drug-prevention Ads / J. H. Ruiz // *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. № 16. - 2006. - P. 169 - 190.
140. Selden R., Widdowson P., Brooker P. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory* / R. Selden, P. Widdowson, P. Brooker. - Harlow: Pearson Education, 2005. - 302 p.
141. Semino E. Descriptions of Pain, Metaphor, and Embodied Simulation / E. Semino // *Metaphor and symbol*. № 25. - 2010. - P. 205 - 226.

142. Semino E. The Metaphorical Construction of Complex Domains: The Case of Speech Activity in English / E. Semino // *Metaphor and symbol*. № 20(1). - 2005. - P. 35 - 70.
143. Stockwell P. *Cognitive Poetics: an Introduction* / P. Stockwell. - London: Routledge, 2002. - 208 p.
144. Stockwell P. *Texture: a Cognitive Aesthetics of Reading* / P. Stockwell. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. - 224 p.
145. Todorov Tz. *Introduction to Poetics* / Tz. Todorov. Translated by R. Howard // *Theory and History of Literature*. V. 1. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981. - 120 p.
146. Tsur R., Sovran T. *Cognitive poetics* / R. Tsur, T. Sovran // *The Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. In R. Green, S. Cushman, & C. Cavanagh (Eds.). 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 2012. - 1680 p.
147. Tucan G. *Cognitive Poetics: Blending Narrative Mental Spaces. Self-Construal and Identity in Short Literary Fiction* / G. Tucan // *Enthymema*. №. 8. - 2013. - P. 38 - 55.
148. Turner M. *Cognitive Dimensions of Social Science: The Way We Think About Politics, Economics, Law, and Society* / M. Turner. - New York: Oxford University Press, 2001. - 192 p.
149. Ungerer F., Schmid H. J. *An Introduction to Cognitive Linguistics* / F. Ungerer F., H. J. Schmid. - New York: Routledge, 2006. - 400 p.
150. Watts R. J. Rudeness, conceptual blending and relational work / R. J. Watts // *Journal of Politeness Research*. № 4. - 2008. - P. 289 - 317.
151. Werth P. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* / P. Werth. - New York: Pearson Education, 1999. - 408 p.
152. Wilmes J. *Dramatizing Dualism: The Use of the Literary Double in Bolesław Prus's The Doll* / J. Wilmes // *The Polish Review*. V. 62. №. 4. - 2017. - P. 3 - 20.

ИСТОЧНИКИ

153. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. - Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1973. - Т. 8. Идиот. - 510 с.
154. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. - Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. - Т. 28, кн. 1. Письма, 1832-1859. - 572 с.
155. Dickens Ch. Hard Times / C. Dickens. - М.: T8RUGRAM / Original, 2018. - 400 с.

СЛОВАРИ И СПРАВОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ

156. Большой энциклопедический словарь: языкознание / Гл.ред. В. Н. Ярцева. - М.: Большая российская энциклопедия, 1998. - 685 с.
157. Борохов Э. Энциклопедия афоризмов: Мысль в слове / Э. Борохов. - М.: Издательство АСТ, 2003. - 714 с.
158. Грамматика русского языка. Т. 1. Фонетика и Морфология / Академия наук СССР. Ин-т рус. яз.; Под ред. В. В. Виноградова, Е. С. Истриной, С. Г. Бархударова. - М.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. - 719 с.
159. Грамматика русского языка. Т. 2. Синтаксис. Ч. 2 / Академия наук СССР. Ин-т рус. яз.; Под ред. В. В. Виноградова, Е. С. Истриной. - М.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. - 440 с.
160. Даль В. И. Толковый словарь русского языка. Современная версия / В. И. Даль. - М.: Эксмо-Пресс, 2000. - 736 с.
161. Достоевский: Сочинения, письма, документы: Словарь - справочник / Сост. И науч. ред. Г. К. Щенников, Б. Н. Тихомиров. - СПб: Пушкинский дом, 2008. - 470 с.
162. Достоевский: Эстетика и поэтика: Словарь - справочник / Сост. Г. К. Щенников, А. А. Алексеев; науч. ред. Г. К. Щенников; ЧелГУ. - Челябинск: Металл, 1997. - 227 с.

163. Зарубежные писатели. Биобиблиогр. слов. В 2 ч. Ч. 1. / Под ред. Н. П. Михальской. - М.: Просвещение: Учеб. лит., 1997. - 476 с.
164. Краткая Литературная Энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. - М.: Советская энциклопедия, 1964. Т. 2. - 1056 стб.
165. Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина. - М.: Изд-во МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. - 245 с.
166. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. - М.: Советская энциклопедия, 1987. - 752 с.
167. Мюллер В. К. Новый англо-русский словарь / В. К. Мюллер. - М.: Рус. яз. – Медиа, 2005. - 945 с.
168. Розенталь Д. Э. Современный русский язык / Д. Э. Розенталь, И. Б. Голуб, М. А. Теленкова. - М.: АЙРИС-пресс, 2016. - 448 с.
169. Русские писатели. 1800-1917: Биограф. словарь. / Гл. ред. П. А. Николаев. - М.: Большая Российская энциклопедия, 1992. Т. 2. - 623 с.
170. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений [Электронный ресурс] / Российская академия наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Под общей ред. Н. Ю. Шведовой. - М.: Азбуковник, 1998. - Режим доступа: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=235>. - Дата доступа: 27.01.2020.
171. Русская философия. Энциклопедия. Под общей редакцией М.А. Маслина. - М.: Терра-Книговек, 2014. - 832 с.
172. Словарь русского языка: в 4-х т. [Электронный ресурс] / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А. П. Евгеньевой. - 2-е изд., испр. и доп. - М.: Русский язык, 1981 - 1984. - Режим доступа: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=240>. - Дата доступа: 27.01.2020.
173. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. - М.: Академический Проект, 2004. - 992 с.

174. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / под ред. М. Н. Кожинной. - М.: Флинта: Наука, 2006. - 696 с.
175. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Рос. акад. наук, Ин-т рус. языка им. В. В. Виноградова. 4 - е изд., доп. - М.: Азбуковник, 2002. - Режим доступа: <http://slovari.ru/default.aspx?s=0&p=244>. - Дата доступа: 27.01.2020.
176. Энциклопедический словарь юного филолога (языкознание) / Сост. М. В. Панов. - М.: Педагогика, 1984. - 352 с.
177. Abrams M. H. A Glossary of Literary Terms / M. H. Abrams. - Boston: Thomson Learning, 1999. - 366 p.
178. Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms / Ch. Baldick. - Oxford: Oxford University Press, 2001. - 357 p.
179. Cambridge Dictionary [Электронный ресурс] / Cambridge University Press, 2020. - Режим доступа: <https://dictionary.cambridge.org/ru/>. - Дата доступа: 18.06.2020.
180. A Dictionary of World History / A. Kerr, E. Wright. - Oxford: Oxford University Press, 2015. - 736 p.
181. The Cambridge encyclopedia of the language sciences. In P. C. Hogan (Ed.). - Cambridge: Cambridge University Press, 2011. - 1312 p.
182. The Cambridge History of Literary Criticism. Edited by R. Selden. V. 8. From Formalism to Poststructuralism. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. - 496 p.
183. Childs P., Fowler R. The Routledge Dictionary of Literary Terms / P. Childs, R. Fowler. - New York: Routledge, 2006. - 280 p.
184. Encyclopædia Britannica. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica, 2014.
185. Nørgaard N., Busse B., Montoro R. Key Terms in Stylistics / N. Nørgaard, B. Busse, R. Montoro. - Chennai: Continuum, 2010. - 269 p.

186. Oxford Learner's Dictionaries [Электронный ресурс] / Oxford University Press, 2020. - Режим доступа: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>. - Дата доступа: 18.06.2020.
187. Wales K. A Dictionary of Stylistics / K. Wales. - New York: Routledge, 2014. - 496 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ I

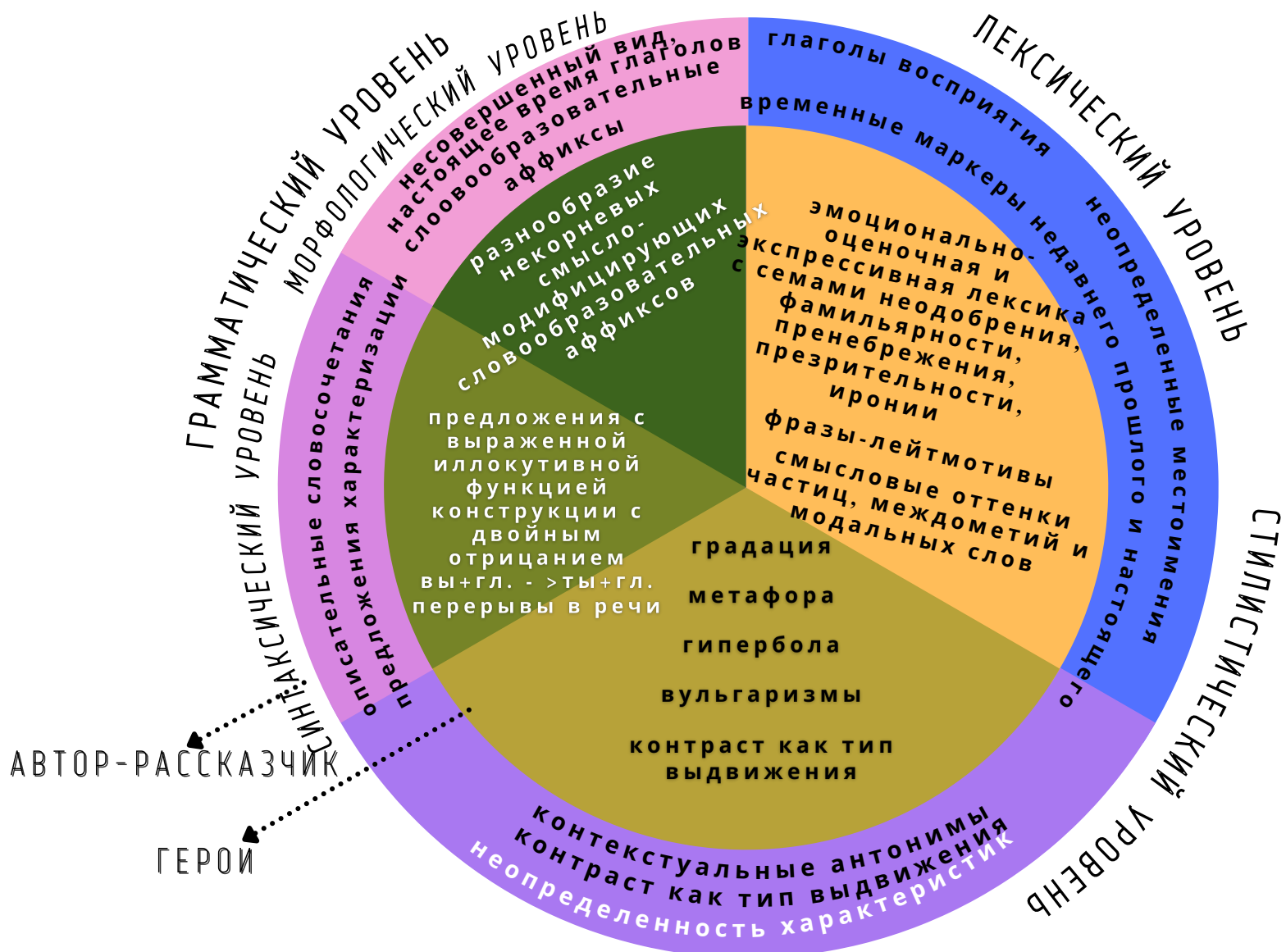


Рисунок 5. Лингвистические средства актуализации полифонии в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»

ПРИЛОЖЕНИЕ II

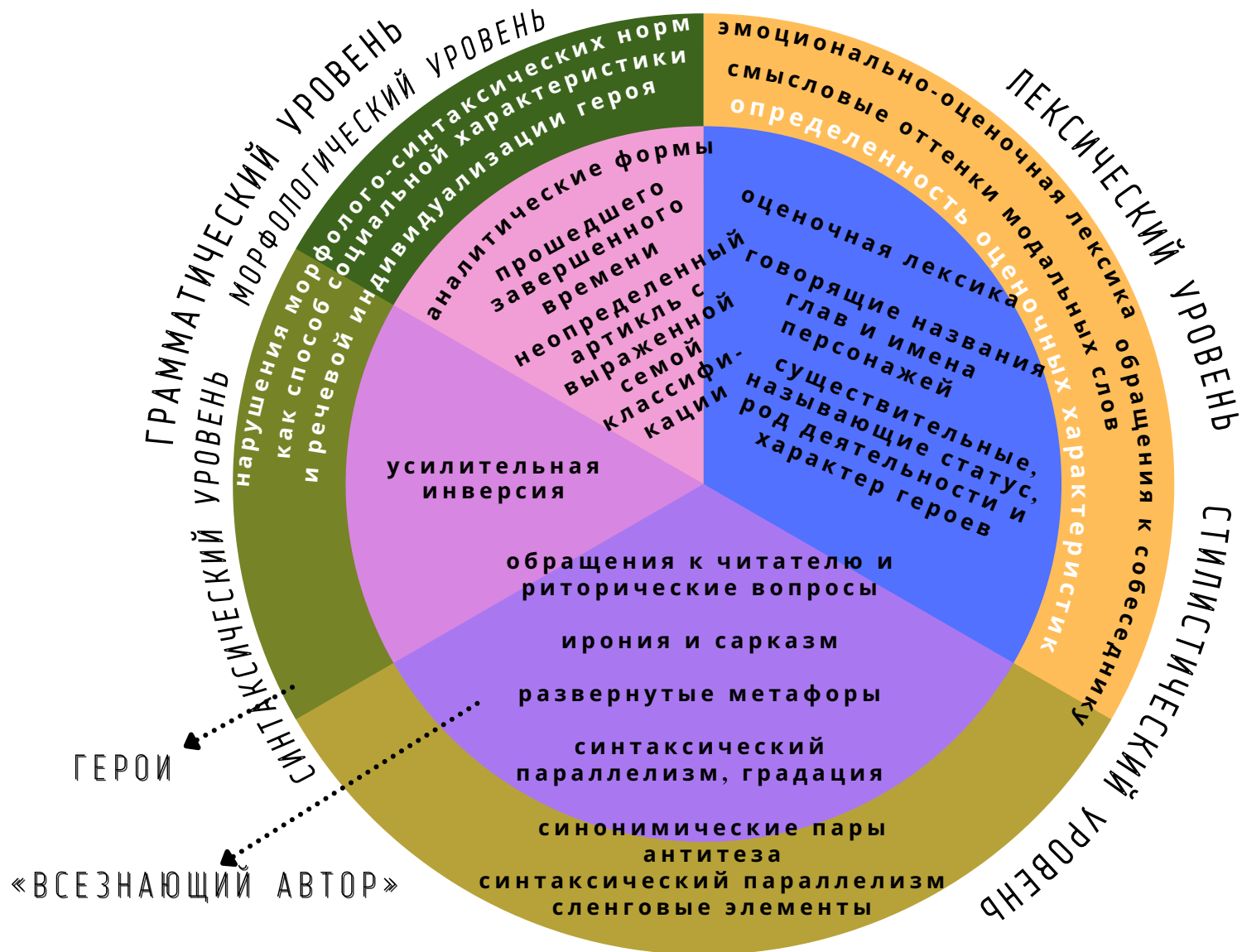


Рисунок 6. Лингвистические средства актуализации гомофонии в романе Ч. Диккенса «Тяжелые времена»