

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Кубанский государственный университет»

*На правах рукописи*

Короткова Мария Олеговна  
ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА АКТУАЛИЗАЦИИ ЛИЧНОСТИ ПЕРСОНАЖА  
В ПОЛИКОДОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ДИСКУРСА  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТВОРЧЕСТВА АННЫ ГАВАЛЬДА)

10.02.19 – Теория языка

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических  
наук, профессор  
Т.М. Грушевская

Краснодар  
2018

## Оглавление

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Теоретические основы изучения художественного дискурса как поликодового пространства</b> .....	11
1.1. Художественное произведение с точки зрения лингвистики текста и анализа дискурса.....	11
1.2. Семиотика текста как доминантный репрезентант кода.....	19
1.3. Понятие кода и особенности кодирования информации в тексте.....	28
1.4. Параметры диалогического пространства художественного произведения.....	39
1.5. Художественный дискурс с точки зрения репрезентации идиостиля автора.....	46
<b>Выводы к главе 1</b> .....	53
<b>Глава 2. Стратегии актуализации личности персонажа в поликодовом пространстве художественного дискурса</b> .....	56
2.1. Организация текстового пространства в формате диалога как характерная черта идиостиля Анны Гавальда.....	56
2.2. Эмоциональный код: параметры реализации в художественном произведении.....	74
2.2.1. Семиотические репрезентанты эмоции «любовь».....	78
2.2.2. Семиотические репрезентанты эмоции «гнев».....	84
2.2.3. Семиотические репрезентанты эмоции «страх».....	92
2.3. Индивидуально-статусный код: языковые средства актуализации.....	99
2.3.1. Портретно-речевая идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации.....	101
2.3.2. Ментально-темпераментная идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации.....	109
2.3.3. Статусно-профессиональная идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации.....	124
2.4. Событийно-поведенческий код: параметры реализации в тексте.....	138

2.4.1. Биографическая идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации.....	138
2.4.2. Событийная идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации.....	144
2.4.3. Поведенческая идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации.....	151
2.5. Презентация личности героя как дешифровка поликодового пространства художественного произведения.....	159
<b>Выводы к главе 2.....</b>	<b>166</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>168</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>174</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Исследование параметров художественной коммуникации и, в частности, художественного дискурса приобретает дополнительную актуальность в связи с развитием антропоцентрического подхода в современной лингвистике. В данном исследовании понятие дискурса рассматривается нами в соотношении с понятием диалога. Художественный диалог определяется, с одной стороны, как структурно представленное вопросно-ответное единство, чем характеризуются анализируемые нами произведения Анны Гавальда. С другой стороны, литературно-художественная коммуникация также выступает воплощенным в виде системы языковых знаков и текстовых структур диалогом писателя с читателем, представляющим собой совместный поиск ответов на важные для коммуникантов насущные вопросы и проблемы действительности. Текст художественного произведения как многоуровневое коммуникативное образование, подчиненное реализации авторского замысла, выступает инструментом данного поиска. Следовательно, открытая диалогическая структура является основой любого художественного текста, создаваемого с целью разрешения неоднозначных проблем бытия.

С точки зрения семиотики, текст как знаковая система должен быть исследован в комплексе его семантических, синтаксических и прагматических характеристик, находящихся в тесной взаимосвязи и обеспечивающих понимание авторской идейной установки. Ключевая роль в интерпретации текста отводится коду, не только зашифровывающему информацию, но и способствующему корректному пониманию читателем авторской интенции, заложенной в тексте.

Под влиянием современной антропоцентрической парадигмы в лингвистике человек находится в центре исследования. В рамках данного подхода актуальность приобретает изучение способов репрезентации человеческой личности в тексте. На наш взгляд, раскрытию личностей персонажей художественного произведения способствует реконструкция

системы авторских кодов, посредством которых представляется информация об их базовых характеристиках.

**Актуальность** данного исследования обусловлена повышенным интересом научной общественности к проблеме функционирования текстовых кодов в коммуникативном пространстве художественного текста, способствующих осуществлению взаимодействия между автором и читателем, с одной стороны, и, с другой стороны, к параметрам репрезентации личности в тексте. В настоящем исследовании данные вопросы рассмотрены в тесном соотношении с идиостилем автора, особенностями творчества которого являются антропоцентризм и широкое использование диалогических конструкций, способствующих наиболее детальному раскрытию личностей героев. Актуальность также заключается, на наш взгляд, в своеобразии диалогических структур исследуемых романов, интерпретация которых способствует пониманию авторских интенций, заложенных в произведениях.

**Объектом** настоящего исследования является поликодовое пространство художественного дискурса.

**Предметом** исследования выступают языковые средства реализации кодов, посредством которых репрезентируются личности персонажей художественного произведения.

**Материалом** для исследования послужили романы Анны Гавальда «Я ее любил/ Я его любила», «Просто вместе» и «Глоток свободы». Переводы произведений писательницы выполнены автором настоящего исследования. Объем проанализированного материала составляет 159 микротекстов.

**Целью** данного исследования является определение универсальных текстовых кодов, посредством которых осуществляется характеристика личностей персонажей художественного произведения, а также выявление в коммуникативном пространстве художественного текста языковых средств реализации данных кодов на семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях.

Поставленная цель обусловила необходимость решения следующих **задач**:

1. разграничить понятия «художественный дискурс» и «художественный текст» и проанализировать их с применением семиотического подхода;
2. дать определение понятию кода применительно к художественной коммуникации;
3. выделить и описать текстовые коды, посредством которых осуществляется характеристика личностей героев;
4. выявить и проанализировать языковые средства вербализации текстовых кодов на семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях;
5. продемонстрировать параметры репрезентации личностей персонажей художественного произведения путем дешифровки его поликодового пространства.

В качестве рабочей выдвигается **гипотеза** о том, что в коммуникативном пространстве художественного текста информация о личностях персонажей выражена при помощи кодов, единицами которых выступают языковые средства различных уровней.

**Теоретическая значимость** проведенного исследования заключается в том, что полученные результаты обобщают и развивают общепринятые подходы к анализу художественного дискурса и художественного текста. В работе художественное произведение рассмотрено как текст с присущей ему структурной организацией и одновременно как дискурс, своей прагматической установкой нацеленный на установление коммуникативных отношений с читателем. Определены три кода, выступающие способами передачи информации о персонажах, выявлены языковые средства актуализации всех трех кодов на семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях. Выведены параметры диалогического пространства художественного текста в корреляции с идиостилем писателя. В работе эмпирическим путем продемонстрированы параметры кодирования базовых характеристик личности в художественной коммуникации, что позволяет определить выделенные

текстовые коды как универсальные способы представления персонажей, применимые к любому герою любого художественного произведения.

**Практическая ценность** исследования определяется возможностью использования его результатов для подготовки курсовых и дипломных работ, магистерских и кандидатских диссертаций, а также разработки спецкурсов по теории языка, теории дискурса, теории текста, семиотике текста. Материалы исследования также могут быть полезными на практических занятиях по иностранному языку и анализу художественного текста.

**Научная новизна** работы заключается в следующем:

- определены универсальные текстовые коды, посредством которых осуществляется комплексная характеристика личностей героев художественного произведения;
- проведен всесторонний анализ выделенных кодов на семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях;
- выявлены и систематизированы языковые средства реализации всех трех кодов, описаны их особенности;
- предложена характеристика личностей персонажей путем дешифровки кодов.

**Теоретической базой** настоящего исследования послужили концепции, изложенные в трудах выдающихся отечественных и зарубежных ученых в области теории языка и текста (И.А. Бодуэн де Куртене, 1963; В.В. Виноградов, 1980; М.П. Ахиджакова, 2007, 2009; Н.С. Валгина, 2003; И.Р. Гальперин, 2006; Т.М. Грушевская, 2002; В. Дресслер, 1976), анализа дискурса и диалогической коммуникации (Т.А. ван Дейк, 2000; В.И. Карасик, 2004; Н.Д. Арутюнова, 1990; К. Бюлер, 1993; М.М. Бахтин, 1997; Л.П. Якубинский, 1986; Т.Ф. Плеханова, 2002, 2011; Т.Г. Винокур, 1993; Н.В. Изотова, 2006; М.Л. Макаров, 2003), семиотики (Ю.М. Лотман, 1992, 1977, 1998, 1981; Р. Барт, 2001; У. Эко, 2005, 2006), эмотиологии и психологии (В.И. Шаховский, 2008; С.Е. Izard, 1977, Р. Ekman, 2003, Л.Г. Бабенко, 1989; В.П. Белянин, 2001; А.А. Леонтьев, 1976), когнитивной лингвистики (Е.С. Кубрякова, 1995; Ю.Н. Караулов, 1989, 2002;

С.Г. Воркачев, 2005; И.А. Кудряшов, 2001; Г.Н. Манаенко, 2002; В.А. Маслова, 2008, 2011) и др.

Для решения поставленных в работе задач были использованы общенаучные **методы** анализа, синтеза, описания и классификации.

### **Положения, выносимые на защиту:**

1. Художественный литературный текст, выражая языковыми средствами и текстовыми структурами определённое сюжетно-смысловое содержание, представляет доминантные характеристики реальной действительности, акцентируя внимание читателя на необходимых автору оценках, эмоциях, ценностях, идеалах, размышлениях и характеристиках. Понимание художественного текста представляет собой не столько понимание парадигматических, синтагматических и межуровневых отношений единиц, составляющих его языковое пространство, сколько дешифровку заложенной автором произведения системы языковых кодов, имеющих определённое лексическое, грамматическое и логико-структурное строение, декодирование эмоционально-оценочного содержания и раскрытие смысла представленной информации, познание жизни как целостной реальности и расширение личностной концептуальной системы реципиента, усвоение определённых ценностей, норм и идеалов и развитие самостоятельного мышления.

2. Тексты произведений Анны Гавальда в значительном объёме представляют собой специфическое художественное коммуникативное пространство, представленное в виде вопросно-ответных реплик персонажей, в процессе декодирования смыслового содержания которых осуществляется не только восприятие содержательной стороны текста посредством распознавания языковых средств ее выражения, но и декодирование заложенной в тексте интеллектуальной, эмоциональной и оценочной информации. Базовыми кодами, посредством которых осуществляется представление смыслового содержания, выступают эмоционально-концептуальный, индивидуально-статусный и событийно-поведенческий коды как универсальные способы передачи информации о персонажах художественного произведения.



Декодируя элементы данных кодов, читатель может воссоздать завершенные образы персонажей литературного текста.

3. Под эмоциональным кодом мы понимаем способ передачи автором эмоциональных характеристик произведения при помощи языковых средств. Базовые эмоции произведения, связанные с развертыванием основных сюжетных линий повествования, вербализуются в тексте при помощи таких образных средств, как лексические единицы, номинирующие эмоцию или входящие в ее лексико-семантическое поле, эмоциональные метафоры, синтаксические конструкции, имеющие эмоциональную окраску (парцелляция, повторы, параллельные синтаксические конструкции и др.). На основании темы и ключевых событий исследуемых произведений Анны Гавальда в качестве доминирующих эмоций в них выделяются эмоции любви, гнева и страха.

4. Под индивидуально-статусным кодом мы понимаем способ представления в тексте базовых параметров личности персонажей. Данный код реализуется в тексте с помощью портретно-речевого, ментально-темпераментного и статусно-профессионального параметров идентичности и вербализуется с помощью таких средств, как лексемы, передающие информацию о деталях внешности персонажа, лексемы с определенной стилистической окраской, парцеллятивные конструкции и т.д.

5. Под событийно-поведенческим кодом мы понимаем способ передачи автором фактуальной информации о персонажах. Данный код реализуется в тексте в виде следующих параметров идентичности: биографическая, событийная и поведенческая. Вербализация событийно-поведенческого кода осуществляется при помощи следующих языковых средств: существительные, выступающие номинацией биографических сведений о персонажах, прилагательные, описывающие факты и явления, связанные с жизнью героев, конструкции перечисления, усиливающие экспрессивность, динамику, ритмическую тональность повествования, сложные распространенные предложения, служащие для передачи воспоминаний персонажей об их жизни и т.д.

**Апробация работы.** Основные положения и результаты проведенного исследования обсуждались на заседаниях кафедры французской филологии Кубанского государственного университета и кафедры русского языка Черноморского высшего военно-морского ордена Красной Звезды училища им. П.С. Нахимова (г. Севастополь), на научно-теоретических конференциях в Кубанском государственном университете, на научно-практических конференциях Крымского Федерального Университета им. В.И. Вернадского (г. Симферополь). Результаты исследования отображены в восьми научных публикациях, включая три публикации в журнале, рекомендованном ВАК.

**Структура работы** определяется целью и задачами исследования. Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, трех схем и списка литературы, включающего 180 наименований.

## **Глава 1. Теоретические основы изучения художественного дискурса как поликодового пространства**

Данный раздел посвящен изучению ряда вопросов, касающихся функционирования кодов в текстовом пространстве диалога: определение структурных и дискурсивных характеристик художественного текста, выделение параметров кодирования информации в тексте, комплексная характеристика диалогического пространства художественного произведения.

В данном исследовании художественное произведение рассматривается как «самодостаточная единица литературного развития», обладающая логической целостностью и смысловой завершенностью [Есин, 2000: 3]. Понятие художественного произведения связано с понятием текста, однако трактуется шире, чем текст, заключая в себе, помимо структурной цельности, контекст, в рамках которого оно должно пониматься и оцениваться [Бахтин, 1979]. Для всестороннего изучения параметров литературно-художественного произведения необходим его комплексный анализ с позиции теории текста, подразумевающий изучение его структуры, основных характеристик и функций, а также с точки зрения анализа дискурса, что позволяет выявить его черты и особенности как коммуникативной единицы. Данный подход открывает доступ к сложной системе кодов, функционирующих в коммуникативном пространстве художественного текста.

### **1.1. Художественное произведение с точки зрения лингвистики текста и анализа дискурса**

Проблема изучения текста на протяжении долгого времени привлекает внимание лингвистов, порождая множество подходов к его интерпретации. Так, Н.Ф. Алефиренко предлагает рассматривать текст как «целостное коммуникативное образование, компоненты которого объединены в единую иерархически организованную семантическую структуру коммуникативной

интенцией его автора» [Алефиренко, 2005: 303]. Ю.М. Лотман наделяет текст интеллектуальными чертами и рассматривает его как «сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как трансформационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Лотман, 1998: 70].

Особенностью художественного текста, по мнению В.П. Белянина, является то, что он, в отличие от других типов текста, представляет собой форму индивидуально-авторской интерпретации реальности. «Писатель описывает те фрагменты действительности, с которыми он знаком; развивает такие соображения, которые ему близки и понятны; использует языковые элементы и метафоры, которые наполнены для него личностным смыслом» [Белянин, 2001: 110]. В своей характеристике художественного текста ученые А.С. Штерн и Л.Н. Мурзин отметили, что его главная особенность заключается в том, что «художник слова пользуется общим языком, но для описания ситуации, посредством которой он выражает свою философию, свое понимание мира. Главное – эта «двухэтажность» художественного текста» [Мурзин, Штерн, 1991: 45].

Любой текст характеризуется такими основными признаками как выраженность, отграниченность, структурность, связность, смысловая цельность, коммуникативность [Ерофеева, 2003, Гальперин, 2006, Валгина, 2003, Леонтьев, 1976, Лурия, 1979]. Лингвисты также отмечают, что художественный текст помимо вышеперечисленных признаков, обладает рядом дополнительных характеристик [Гвенцадзе, 1986, Валгина, 2003]:

1. Отражение несуществующей действительности. Представленная в художественном тексте реальность, в отличие от текстов других типов, является продуктом творческой деятельности его автора и носит вымышленный характер. Данное свойство художественного текста иллюстрирует термин «фикциональность», введенный В. Шмидом [Шмид, 2008]. Фикциональность затрагивает события, объекты, изображенные в тексте, распространяется на текстовое время и пространство.

2. Имплицитность содержания (наличие подтекста). В художественном тексте, подчеркивает Г.О. Винокур, «все стремится стать мотивированным со стороны значения. Здесь все полно внутреннего значения и язык означает сам себя независимо от того, знаком каких вещей он служит» [Винокур, 1991: 247]. При создании художественного текста автор располагает целой палитрой метафор, эпитетов, ярких сравнений, скрытых образов. Средства художественной выразительности позволяют автору добиться наибольшей экспрессивности своего произведения и донести до читателя его сокровенный смысл.

3. Направленность на неоднозначность восприятия. В художественном тексте преобладают ассоциативно-образный и эмоциональный компоненты, в нехудожественном тексте главенствует рационально-логический компонент. В художественном тексте реальность преобразуется в другой мир, преломленный сквозь призму авторского восприятия реальности, поэтому за представленными в нем образами всегда скрывается «вторичная действительность». Те образы, которые понятны одному читателю, для другого остаются неизведанными. Некоторые писатели намеренно создают многослойные произведения, предназначенные для читателей с разным уровнем культурного и духовного познания. В связи с этим Ю.М. Лотман замечает: «Чем больше подобных истолкований, тем глубже специфически художественное значение текста и тем дольше его жизнь» [Лотман, 1998: 70].

4. Наличие эстетической функции. В художественном тексте все средства образности подчинены эстетическому идеалу художника, а также законам благозвучия и уместности в рамках стиля. Если сравнивать художественный текст с нехудожественным, можно обнаружить различия в их влиянии на читателя: художественный текст ориентирован на эмоциональную сторону личности, в то время как нехудожественный текст воздействует на ее интеллектуальную сторону. Как эстетический объект художественный текст «всегда задан как интенция, как направленность художественно-творческой работы и художественно-творческого созерцания. Вещно-словесная данность

произведения является лишь суммой стимулов художественного впечатления» [Виноградов, 1980: 120].

5. Дополнительное «приращение» смысла у единиц текста. Единицы, образующие художественный текст, приобретают, по выражению Б.А. Ларина, дополнительное «приращение смысла» или «обертонны смысла», что придает тексту большую целостность [Ларин, 1923: 57]. Мотивированность и смысловую нагрузку обретают единицы разных языковых уровней: фонетические, лексические, грамматические. Все эти единицы, взаимодействуя друг с другом, служат для углубления и раскрытия лирических мотивов произведения. Как отмечает В.В. Виноградов, «смысл слова в художественном произведении никогда не ограничен его прямым номинативно-предметным значением. Буквальное значение слова здесь обрывает новыми, иными смыслами. В художественном произведении нет и, во всяком случае, не должно быть слов немотивированных, проходящих только как тени ненужных предметов. В контексте всего произведения слова и выражения, находясь в теснейшем взаимодействии, приобретают разнообразные дополнительные смысловые оттенки, воспринимаются в сложной и глубокой перспективе целого» [Виноградов, 1980: 49].

Согласно концепции Ю.М. Лотмана, любую знаковую систему, целью которой является осуществление коммуникации между несколькими индивидами, можно рассматривать как язык [Лотман, 1992: 129]. Под «языком» живописи, кино, театра и искусства в целом подразумевается особым образом организованная коммуникативная система, состоящая из сложной иерархии знаков. Таким образом, произведение искусства является текстом, созданным на этом языке. Относительно художественной литературы следует сказать, что, хотя писатель и использует естественный язык, он преобразовывает его, создавая, таким образом, вторичный язык, язык искусства. Это означает, что для художественной литературы свойственно наличие собственного языка, который по отношению к естественному языку выступает в качестве вторичной системы [Лотман, 1992: 130].

Для постижения истины художественного произведения необходимы определенные условия. Таким условием становится умение читателя раскодировать художественную информацию, скрытую в особой организации текста, грамматических конструкциях, средствах художественной выразительности. Однако «ключом» к пониманию произведения искусства служит не только наличие у реципиента определенных знаний, но и творческого подхода. Настоящая стихия творчества читателя – его способность, спровоцированная самим характером художественного произведения, каждый раз творить новые смыслы в процессе художественного восприятия. Настоящее общение с литературным произведением происходит не всегда, так как не каждый читатель способен подняться на уровень совершенного произведения искусства и постигнуть воплощенную в нем истину.

«Сверхзадача» писателя – установление коммуникативных отношений с читателем с целью «достучаться» до его сердца, захватить его воображение и включить в собственные размышления. Чтобы осуществить эту коммуникативную задачу, писатель особым образом организует в тексте коммуникативное пространство, создает атмосферу коммуникации, единое с читателем духовное поле. Согласно определению Г.Г. Почепцова, коммуникативное пространство есть по своей сути пространство информационное, однако «в случае коммуникации речь уже идет о двустороннем процессе, где и генератор и получатель информации обладают активными, формирующими эту коммуникацию ролями» [Почепцов, 2001: 34]. В данном определении также сделан акцент на важности роли реципиента в процессе общения.

Говоря об особенностях художественного текста, Ю.М. Лотман акцентирует внимание на усложнении его структуры и функций: «Создание художественного произведения знаменует качественно новый этап в усложнении структуры текста. Многослойный и семиотически неоднородный текст, способный вступать в сложные отношения, как с окружающим культурным контекстом, так и с читательской аудиторией, перестает быть

элементарным сообщением, направленным от адресанта к адресату. Обнаруживая способность конденсировать информацию, он приобретает память» [Лотман, 1998: 70].

Вместе с усложнением структуры художественного текста усложняется и его социально-коммуникативная функция. Ученый выделяет следующие типы коммуникации:

1. Коммуникация между автором и читателем, в котором текст выполняет функцию сообщения, адресованного аудитории.

2. Коммуникация между аудиторией и культурным наследием, в котором тексту принадлежит роль носителя культурной памяти.

3. Коммуникация читателя с самим собой. В тексте раскрываются определенные стороны личности самого читателя, посредством общения с текстом читатель углубляется в собственное сознание и определяет свой собственный взгляд на мир и свою связь с культурной традицией в целом.

4. Коммуникация читателя с текстом. Текст перестает исполнять роль посредника в акте коммуникации и становится равноправным собеседником. Как для автора, так и для читателя он представляет собой автономное интеллектуальное образование, занимающее активную и независимую позицию в диалоге.

5. Коммуникация между текстом и культурным контекстом. Культурный контекст, являясь многоуровневым образованием, позволяет одному тексту вступать в различные отношения с теми или иными его структурными уровнями. Перемещаясь в новую коммуникативную ситуацию, тексты реализуют свои прежде скрытые аспекты, уподобляясь при этом личности.

В свете вышеизложенного текст представляется не формой реализации сообщения на определенном языке, а многоуровневым устройством, содержащим разнообразные коды, способным трансформировать получаемые сообщения, а также генерировать новые. Художественный текст обладает чертами интеллектуальной личности, с которой читатель вступает в коммуникативные отношения: являясь постоянным набором знаков и



носителем определенного содержания, он предлагает каждому читателю различную информацию и возможность усвоить новые сведения при повторном прочтении. Погружаясь в пространство художественного произведения, читатель ведет с ним «беззвучный разговор». Как справедливо утверждает Г.-Г. Гадамер, «встречу с великим произведением искусства я бы уподобил плодотворной беседе, раскрытию навстречу вопросу и возникновению потребности ответить, постоянному диалогу, в котором нечто обнаруживается и «остаётся» [Гадамер, 1999: 90].

Особенности художественной коммуникации перемещают фокус внимания лингвистов со структурной организации текста на его дискурсивные характеристики, что позволяет рассматривать дискурс художественного произведения как особый вид художественного дискурса.

Несмотря на то, что исследование дискурса является одним из наиболее современных и популярных направлений в языкознании, вопрос о лингвистическом статусе данного явления до сих пор остается дискуссионным, в частности, исследователями по-разному трактуется проблема соотношения дискурса и текста.

Большинство лингвистов придерживаются мнения о взаимообусловленности данных понятий, что проявляется даже на уровне дефиниций. Широкое распространение получило определение дискурса, которое предложила Н.Д. Арутюнова: «Дискурс – это связный текст, в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими и другими факторами; текст, взятый в событийном аспекте. ... Дискурс – это речь, погруженная в жизнь» [Арутюнова, 1990: 136]. Ученый в своем определении выносит на передний план ситуативный аспект, в рамках которого функционирует текст, а также подчеркивает, что в понятии дискурса реализуются параметры не только языка, но и мышления. А.А. Кибрик понимает под понятием дискурса «единство двух сущностей – процесса языковой коммуникации и получающегося в ее результате объекта, т.е. текста» [Кибрик, 2009: 4]. Данную точку зрения

разделяет и Е.С. Кубрякова, подчеркивая, что дискурс следует рассматривать как когнитивный процесс речепроизводства, а текст – как конечный результат данного процесса, обладающий зафиксированной формой [Кубрякова, 1995: 164]. Данный подход позволяет изучать дискурс и как процесс общения, и как его результат, то есть текстовое воплощение. Таким образом, текст можно рассматривать как составляющую дискурса, посредством которой осуществляется коммуникация между автором и читателем. При этом Т.А. ван Дейк делает акцент на том, что понятие текста соотносится с системой языка, в то время как дискурс является речевой актуализацией данной системы [Дейк, 2000].

Изучая особенности художественного дискурса, Н.С. Олизько подчеркивает его коммуникативную сущность: в концепции автора литературно-художественный дискурс есть совокупность художественных произведений, порождаемых в результате успешного взаимодействия между авторскими интенциями, реакциями читателя и самим текстом, выводящим литературное произведение в пространство семиосферы [Олизько, 2011: 164]. Дискурс художественного текста может быть выделен среди других видов художественного дискурса, поскольку он представляет собой особый тип коммуникации и обладает характеристиками, обусловленными уникальностью каждого художественного произведения.

Художественный дискурс открывает читателю «возможные миры», в которые он погружается в процессе коммуникации. Познавая эти «возможные миры», читатель преодолевает пространственно-временные рамки и попадает в иные измерения [Плеханова, 2002: 91]. В свою очередь читатель в отношении текста также занимает активную позицию: при знакомстве с произведением он дискурсивно готовится к «воссозданию» реальности в соответствии с идеологией текста. О.П. Воробьева отмечает, что текст задает некую программу интерпретации, позволяющую читателю воссоздать модель текста из «слепков» своего предшествующего опыта [Воробьева, 1993: 57]. Данный подход соответствует семиотической трактовке понятия «код», выполняющего роль

посредника между автором и читателем и обуславливающего успешность их коммуникации.

Таким образом, можно сделать вывод, что художественная коммуникация осуществляется между автором и читателем посредством текстового материала, обладающего всеми базовыми структурными и коммуникативными характеристиками текста, а также рядом признаков, специфических для художественной коммуникации, и являющегося воплощением индивидуально-авторского восприятия мира. Тексту художественного произведения свойственна ярко выраженная дискурсивная направленность, поскольку он является сообщением, адресованным читателю, что позволяет рассматривать художественный текст как доминанту дискурса писателя.

## 1.2. Семиотика текста как доминантный репрезентант кода

На протяжении всей истории формирования науки о языке текст неизменно привлекал внимание исследователей. Несмотря на наличие многочисленных подходов к изучению данного явления, именно с формированием семиотического направления связано исследование текста на качественно новом уровне. Основоположником семиотики принято считать Ч.С. Пирса, чьи идеи нашли продолжение в трудах Ч. Морриса, Р. Карнаппа, Э. Кассирера. Значительный вклад в развитие данного направления применительно к науке о языке сделал Ф. де Соссюр, сформулировавший основы науки о знаках и знаковых системах. Текст как ключевое понятие в рамках семиотического направления предстает в работах Ю.М. Лотмана, рассматривающего его как вторичную знаковую систему. Художественный текст как система знаков также рассматривается в трудах В.Н. Топорова, Б.М. Гаспарова, Вяч. Вс. Иванова, Б.А. Успенского и др. ученых.

С позиции семиотики, текст обладает основными свойствами знака и функционирует как знак: он актуализируется в материальной форме, содержит указание на другой текст, тем самым, поддерживая его существование в

культурном пространстве, существование текста невозможно вне употребления и понимания [Бразговская, 2008: 112]. Однако, как подчеркивает автор, в отличие от общеязыкового вербального знака, для художественного текста в большей степени свойственен индивидуальный (авторский), процессуальный, имманентный и эмоциональный характер [Бразговская, 2008: 120].

Рассматривая текст как семиотический феномен, мы, вслед за Ю.М. Лотманом, будем понимать под данным понятием «устройство, образованное, как система разнородных семиотических пространств, в континууме которых циркулирует некоторое исходное сообщение» [Лотман, 1981: 7]. В рамках данной концепции текст представляет собой широкое пространство для семиозиса, поскольку он всегда рассчитан на восприятие его другим сознанием. В процессе интерпретации текста перед читателем стоит задача воссоздать сложную систему культурно-идеологических кодов, контекст, на фоне которого было создано произведение. Выявление множества смыслов, скрытых в тексте, возможно лишь при полной интеграции языковой личности читателя в многомерное пространство текста, созданное другой языковой личностью – автором. Согласно утверждению Ю.М. Лотмана, «переключение из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже составляет в этом случае основу генерирования смысла» [Лотман, 1981: 152].

Традиционный семиотический подход подразумевает исследование знаков в комплексе трех измерений, именуемых также «семиотической триадой» [Винокур, 1993: 19]: синтактики, семантики и прагматики. Вслед за Ч.У. Моррисом, в рамках семантики принято изучать «отношения знаков к их объектам», в рамках синтактики – «формальное отношение знаков друг к другу», прагматическое направление исследует «отношения знаков к интерпретаторам» [Моррис, 1982: 42]. Термином семантики, выражающим отношения знаков друг к другу, объектам и интерпретаторам, по мнению Ч.У. Морриса, выступает глагол «означает» и «денотирует», синтаксическому измерению семиозиса соответствует термин «имплицитует», прагматическому

– «выражает» [Моррис, 1982: 43]. Как справедливо утверждает В.Л. Наер, «интерпретация текста как род аналитической деятельности ... преследует цель экспликации содержательно-смысловой информации, т.е. является семантико-центрической» [Наер, 2010: 11].

Художественное произведение является носителем смысла, действие которого не ограничено временем или пространством. Данный факт подтверждает актуальность литературных произведений, созданных многие столетия назад, с ходом времени изменениям подвержены лишь восприятие читателей, их реакция на описываемые события.

Термин «семантика» объединяет широкий круг понятий: в научной литературе встречаются такие понятия, как «семантика текста», «семантика жанра», «семантика сюжета» и т.д. Основным объектом семантического анализа в языкознании является слово, ученые отмечают важность его роли в формировании темы, идеи произведения: «В сознании носителей языка разные варианты одного слова связаны множеством ассоциаций, в художественной литературе это богатство ассоциаций придает особую выразительность и суггестивность» [Арнольд, 1981: 111].

Лексические единицы языка, обладая собственным значением, приобретают значимость, смысл на уровне текста. Как отмечает Л. Нире, «более крупные элементы текста, такие как тема и характер или социологические и психологические описания, чрезвычайно сложно надстраиваются на языковой материал текста. Но несомненно, что даже они вырастают из языковых факторов литературного текста, и в конечном итоге могут быть сведены к звуку и слову, к объективной действительности языкового материала» [Нире, 1977: 139]. Сходную идею высказывает и Дж. Смит: «...Закономерности, существующие на операциональном (текстовом) уровне, непосредственно поддерживают, а иногда и создают закономерности на абстрактном (интерпретационном) уровне» [Смит, 1980: 338].

Одним из важнейших свойств художественного текста является его эстетическая направленность. Роль лексических средств в осуществлении

эстетического воздействия подчеркивает Л. Нире: «В литературном тексте иногда значение образуется в виде семантических узлов. Чтобы подчеркнуть, усилить экспрессивность, подсказать интенциональное значение чего-то в своем сообщении, писатель черпает слова из определенного круга значений. Повторами, семиотическими возвратами, то есть синонимичностью, он создает такой узел, который служит эстетической цели» [Нире, 1977: 142].

Исследование связей лексических единиц текста наблюдаем в трудах Ю.М. Лотмана: по мнению ученого, «в художественном тексте слова выступают (наряду с общеязыковым своим значением) как местоимения – знаки для обозначения еще не выясненного содержания. Содержание же это конструируется из их связей. Если в нехудожественном тексте семантика единиц диктует характер связей, то в художественном – характер связей диктует семантику единиц. А поскольку реальный текст имеет одновременно и художественное (сверхязыковое), и нехудожественное (свойственное естественному языку) значение, то обе эти системы взаимопроецируются и каждая воспринимается на фоне другой как «закономерное нарушение закона», что и является условием информативной насыщенности» [Лотман, 1998]. Следовательно, лексико-семантический анализ способствует раскрытию идеи текста, заключенной в нем сложной картины мира. Комплексное изучение идеи текста состоит в определении значений отдельных лексем и их связи с элементами другого уровня, с учетом частотности употребления слов. Так, при анализе лексического уровня текста можно выделить ключевые лексемы, формирующие общую идею произведения и способствующие пониманию его семантики. К ключевым словам «относятся намеренно актуализированные автором в тексте слова и сверхсловные образования, важные для выражения его темы и идеи, служащие своеобразной «точкой контакта» между автором и читателем», они представляют собой основу коммуникативной стратегии текста, а также «являются узловыми звеньями в его смысловом развертывании» [Болотнова, 2014: 28].

В исследованиях, посвященных семантике текста, наблюдаются расхождения в толковании понятий «смысл» и «значение», являющихся ключевыми в исследуемой области. Особенностью семантического пространства является то, что оно формируется на уровне составляющих его единиц и связей, находясь в непосредственной связи с процессами порождения и восприятия текста. Основываясь на данной особенности семантики текста, А.И. Новиков разграничил понятия «смысл» и «значения» следующим образом: «Содержание формируется как ментальное образование, моделирующее тот фрагмент действительности, о котором говорится в тексте, а смысл – это мысль об этой действительности, т.е. интерпретация того, что сообщается в тексте. Содержание базируется на денотативных (референтных) структурах, отражающих объективное "положение вещей" в мире. Смысл же базируется на единицах иного рода, связанных с интуитивным знанием» [Новиков, 1997: 125]. Таким образом, содержание текста соотнесено с его денотативной основой, в то время как смысл актуализируется в его интерпретационном компоненте.

Компоненты текста связаны с одной стороны между собой, с другой – соотнесены с содержанием текста. В то время как семантика художественного текста отвечает за его информационное наполнение, синтактикой регулируются правила сочетания знаков в его пределах. Семантика лексических единиц диктует их синтаксис в пределах текста и в равной мере обусловлена им, поскольку синтаксисом определяются сочетания отдельных единиц, значения которых актуализируются во взаимодействии. Изучение языковых средств, используемых в тексте в их непосредственной связи друг с другом, «необходимо особенно в тех случаях, когда информационное значение языкового средства, его выразительность выявляются только на содержательном фоне связного текста» [Марков, 2002: 58] .

Выразительность в тексте достигается путем сочетания эксплицитно выраженных значений слов и имплицитных вторичных смыслов, подтекста, знаки которого с трудом поддаются расшифровке. Дополнительным значением обладают все элементы и уровни текста: «Поэтические средства скрыты в

морфологической и синтаксической структуре языка...» [Якобсон, 1985: 23], а также в других структурах – фонетической, морфологической и лексической. Элементы художественного произведения, упорядоченные его создателем согласно его собственному синтаксису, приобретают уникальный, индивидуально-авторский характер, заключая «в себе уникальные структурные характеристики и порождающие действительно нетривиальные смыслы» [Борботько, 2007: 26]. Таким образом, синтаксис текста выполняет также смыслообразующую функцию.

Все составляющие художественного текста подчинены его системному характеру, который определяется в наибольшей степени его синтаксисом. Синтаксис текста объединяет не только соседние элементы, но образует связи между всеми элементами текста в соответствии с общей идеей произведения. Как справедливо замечает Г. Брох, «только с помощью синтаксического правила слово становится составной частью предложения, только с помощью этой логически-динамической связи слово получает свое истинное языковое значение» [Шугурова, 2010: 180]. Единицы значения в тексте объединяются при помощи синтаксической связи, которая «указывает отдельным частям их место, регулирует актуальную функцию их взаимовлияния и поэтому активизирует общую целостность организма» [Broch, 1955: 280].

Отдельного внимания при исследовании синтаксического уровня художественного текста заслуживает сложное синтаксическое целое, которое И.С. Папуша определяет как «специальным образом организованную, закрытую группа предложений, представляющую грамматическую единицу, которая наряду с предложением реализует собой единое высказывание» [Папуша, 2011]. Данное понятие также называется «сверхфразовым единством». Как отмечает автор, с помощью сложного синтаксического целого в тексте реализуются многосторонние внутренние связи, предписывающие определенный порядок и форму их компонентов. В основе построения сложного синтаксического целого лежит грамматическая модель, устанавливающая взаимосвязь между планом содержания и планом выражения



[Там же]. Именно сложное синтаксическое целое, в пространстве которого наиболее широко разворачивается сложная завершённая мысль, идея произведения, связано с композиционными, художественными и стилистическими особенностями текста.

Таким образом, все элементы языковой системы, из которых состоит сложное синтаксическое целое, характеризуются «глубиной и многосторонностью отношений. В них совмещаются многочисленные вещественные значения и многочисленные грамматические значения, невозможные в пределах одного предложения и чрезвычайно осложнённые тем, что в соединениях законченных предложений выражаются ещё отношения законченных мыслей, сообщённых в отдельных предложениях» [Фигуровский, 2004: 113].

Все виды связи, используемые в тексте, формируют его композицию, которая способствует реализации его структурного, смыслового и коммуникативного единства. Следовательно, исследование синтаксических конструкций играет немаловажную роль в комплексном анализе текста, поскольку они являются не только семантически значимыми, но и обладают значительным прагматическим потенциалом.

В современных лингвистических исследованиях, внимание которых обращено к человеческой личности, отмечается возрастание интереса к прагматике. Под прагматикой, вслед за Ю.С. Степановым, мы будем понимать область знаний, касающуюся вопросов выбора таких языковых средств, которые способствуют наиболее точному выражению мыслей и чувств, а также наиболее сильному воздействию на слушающего или читающего [Степанов, 1981: 325]. Прагматику также можно определить как «семантику языка в действии» [Руднев, 2001: 19], в ее отношении к адресанту и адресату в конкретной речевой ситуации. Развитие данного подхода сосредоточило внимание лингвистов уже не на внутренней структуре текста, а на его прагматических характеристиках как конечной цели коммуникации. Таким образом, предметом изучения прагматики, по мнению Ю.С. Степанова,

является «связный текст, ..., дискурс, соотнесенный с главным субъектом, с "эго" всего текста, с творящим текст человеком» [Степанов, 1981: 332]. Как справедливо утверждает Ч.У. Моррис, основываясь на том, что интерпретация знаков осуществляется преимущественно живыми организмами, ключевой характеристикой прагматики является то, что она тесно соприкасается со всеми биологическими, психологическими и социологическими явлениями, связанными с функционированием знаков [Моррис, 1991: 45].

Анализируя прагматический аспект текста, Ю.М. Лотман указывает на то, что именно он связан с «работой» текста, способствующей раскрытию его сущности: «Будет ли это «извне» — другой текст, или читатель (который тоже «другой текст»), или культурный контекст, он необходим для того, чтобы потенциальная возможность генерирования новых смыслов, заключенная в имманентной структуре текста, превратилась в реальность». Согласно мнению ученого, для полноценного функционирования тексту, как генератору смысла, необходим собеседник [Лотман, 1981: 7].

В рамках художественной коммуникации круг вопросов прагматики включает изучение отношения писателя к изображаемой им действительности, а также восприятия читателем текста и истолкования скрытого в нем смысла [Степанов, 1983: 63]. При этом следует отметить, что прагматику чаще всего связывают с полным текстом, а не отдельными его фрагментами, поскольку прагматическое содержание реализуется в полной мере именно на уровне текста, в единстве его компонентов, подчиненных замыслу автора в обращении к читателю.

Повышение внимания исследователей к авторской позиции в тексте привело к смещению акцента со значения слова на содержание высказывания, интенцию говорящего субъекта. Как отмечает Т.Г. Винокур, именно прагматика, как часть семиотической триады, является той частью лингвистической науки, которая «эксплицирует коммуникативную сторону языкового функционирования и употребления». Автор отводит прагматике изучение «человеческого фактора в языке» [Винокур, 1993: 19].

Поскольку коммуникативная функция является одной из центральных функций текста, среди его задач на передний план выдвигаются передача информации и воздействие на читателя. При этом Г.Г. Матвеева отмечает, что процесс воздействия неотделим от процесса общения и подчеркивает важность прагматической функции в акте общения, определяя воздействие автора на адресата основной задачей произведения [Матвеева, 1984: 36].

Особенностью художественного текста является то, что автор создает коммуникативное пространство текста, организуя его элементы в соответствии со своим художественным замыслом, открывая читателю новое видение мира, он отображает его через призму собственного восприятия: «Художественный текст устроен таким образом, что наряду со сведениями, которые в нем сообщаются в явной форме, он содержит и такую информацию, которую читатель должен «извлечь», пройдя через цепочку умозаключений. Иначе говоря, текст содержит сведения и идеи, выраженные неэксплицитно, и эта неэксплицитность может составить художественный прием» [Падучева, 2010: 232].

Центральной фигурой в художественной коммуникации, с точки зрения прагматики, является отправитель сообщения: рассчитывая оказать определенное прагматическое воздействие на читателя, автор отбирает наиболее подходящие языковые средства и организует их определенным образом. Однако сознание воспринимающего субъекта играет не менее важную роль в процессе общения, поскольку художественное произведение всегда представляет собой адресованное сообщение: «Задача говорящего оказывается в том, чтобы передать информацию о каких-то явлениях и предметах реального мира в такой форме, чтобы эта информация была адекватно воспринята слушающим» [Леонтьев, 1976б: 46]. Данное сообщение вызывает в сознании читателя определенные ассоциации, как связанные с опытом читателя, так и заданные самим текстом. Прагматика текста непосредственно зависит от соотношенности прагматических установок отдельных языковых единиц данного текста с пресуппозицией или контекстом. Пресуппозиции, по

определению В. Дресслера, – это предположения участников об условиях контекста, которые принципиально должны быть истинными [Дресслер, 1976]. Для того чтобы сообщение было правильно интерпретировано, читателю необходимо владеть комплексом фоновых знаний социального, культурного, исторического характера, связанных с событиями, излагаемыми в произведении. Читатель может применить собственные знания о мире, стереотипы, интерпретировать произведение, исходя из предполагаемых намерений автора, что также окажет влияние на восприятие текста: множественность истолкований текста определяется субъектом, осмысливающим текст.

Необходимо подчеркнуть, что все три измерения семиозиса тесно связаны между собой, поскольку правила сочетания текстовых элементов определяются особенностями их употребления, а в основании смыслового содержания текста лежит прагматическая установка автора, интерпретация которой может быть осуществлена посредством установления значения отдельных языковых единиц. Следовательно, изучение реализации авторского замысла необходимо проводить в комплексе синтаксических, семантических и прагматических характеристик текста.

### 1.3. Понятие кода и особенности кодирования информации в тексте

Семиотический подход, представляющийся наиболее актуальным на современном этапе изучения текста, предлагает рассматривать в качестве текста любой «связный знаковый комплекс» [Бахтин, 1997: 297]. В свою очередь, любое произведение искусства может быть рассмотрено в качестве текста, созданного на основе собственного уникального языка, организованного по модели естественной языковой системы.

Изучая вопрос соотношения текста, как лингвистического феномена, и культуры, В.А. Маслова отмечает тот факт, что именно текст, а не язык является полноценным хранителем культуры: «Именно текст напрямую связан

с культурой, ибо он пронизан множеством культурных кодов, именно текст хранит информацию об истории, этнографии, национальной психологии, национальном поведении, т.е. обо всем, что составляет содержание культуры» [Маслова, 2001: 227]. Таким образом, любой текст представляет собой уникальный культурный феномен.

В контексте культуры основными функциями текста является передача информации и порождение новых смыслов [Леута, 2009: 301]. В связи с первой функцией текст необходимо рассматривать сквозь призму теории коммуникации, что выводит на передний план такие понятия как «сообщение», «адресат», «адресант», «код» и т.д.

Понятие кода, изначально принадлежавшее теории информации, широко используется в языкознании, в частности, в рамках семиотического направления и в теории коммуникации. Впервые универсальная модель коммуникативного акта была применена непосредственно к вербальному языку в трудах Р.О. Якобсона. Развивая идеи Г. Ласуэлла, К. Шеннона и У. Уивера, ученый предлагает универсальную схему коммуникации, включающую в себя шесть базовых компонентов, с которыми соотносятся ключевые функции языка: *контекст* сообщения, на который ориентирована референтивная функция, *адресант*, на отношении которого к производимому сообщению сосредоточена эмотивная функция, с *адресатом*, на которого направлено сообщение, связана конативная функция, *контакт*, на поддержание которого направлена фатическая функция, *сообщение*, с которым непосредственно соотносится поэтическая функция, *код* и связанная с ним метаязыковая функция. Процесс коммуникации становится возможным при наличии всех вышеперечисленных компонентов, в действительности же успешному восприятию информации реципиенту могут препятствовать различные шумы [Якобсон, 1975: 193]. Следует отметить, что данную схему некоторые ученые считают абстрактной и вносят в нее свои поправки.

В широком понимании код представляет собой последовательность условных знаков для передачи, обработки и хранения (запоминания) различной

информации [ТСЖ, 2006]. Согласно концепции Ю.М. Лотмана, код содержится в сообщении, структурирует его, ориентирует и направляет [Лотман, 1992]. Коммуникативная модель работает на основе заданного в сообщении кода: адресант передает информацию, кодируя ее; в свою очередь адресат, получив информацию, декодирует ее. По мнению Ю.М. Лотмана, в процессе передачи информации используются два кода – зашифровывающий код говорящего и дешифрующий код слушающего. Для отправителя сообщения код является шифром, способом программирования информации, с позиции получателя код является ключом к интерпретации сообщения. При этом, как утверждает Ю.М. Лотман, для успешной коммуникации говорящий и слушающий не должны обладать идентичными кодами: коды адресанта и адресата не тождественны, но образуют пересекающиеся множества [Лотман, 1977: 12]. Без знания кода полноценная передача сообщения невозможна.

Исходя из схемы коммуникации, предложенной Р.О. Якобсоном, код представляет собой язык, на котором составлено сообщение. Ю.М. Лотман в отношении отождествления данных понятий отмечает: «Термин «код» несет представление о структуре только что созданной, искусственной и введенной мгновенной договоренностью. Код не подразумевает истории, то есть психологически ориентирует нас на искусственный язык, который предполагается идеальной моделью языка вообще. «Язык» же бессознательно вызывает у нас представление об исторической протяженности существования. Язык – это код плюс его история» [Лотман, 1992: 13].

Е.Е. Бразговская предлагает три варианта возможной реакции адресата, в случае если он не владеет кодом, необходимым для расшифровки сообщения:

1. Отказ от восприятия сообщения.
2. Реконструкция кода сообщения.
3. Дешифровка передаваемого сигнала.

При этом, как отмечает исследователь, декодирование сообщения посредством его воссоздания требует больших умственных усилий от реципиента [Бразговская, 2008: 50].

Модель Р.О. Якобсона нашла отражение в последующих семиотических исследованиях. Детально раскрывается понятие кода в определении, предложенном У. Эко: как утверждает ученый, под кодом следует понимать систему, устанавливающую набор символов с их значениями, а также правила, регламентирующие их сочетание. Наряду с понятием «код» ученым также используется термин «лексикод», который выступает в роли вторичного кода или субкода. Текстовые коды и лексикоды находятся в тесной взаимосвязи и соотносятся как денотация и коннотация. Следует отметить, что ученый связывает именно лексикоды с вторичными значениями и подчеркивает, что они доступны не всем, а лишь отдельным носителям языка [Эко, 2006: 57].

Существует ряд подходов к классификации кодов. Е.Е. Бразговская выделяет следующие виды кодов [Бразговская, 2008: 51]:

1. По степени распространения конвенции:

- всеобщие (широкие) коды;
- ограниченные (авторские) коды.

Примером всеобщего кода является естественный язык, к авторскому коду можно отнести код индивидуального художественного стиля писателя.

2. По «характеру договоренности»:

- двусторонние коды, принятые по соглашению адресантом и адресатом;
- односторонние коды, установленные только одной стороной.

3. По сфере употребления:

- вербальные коды, к которым можно отнести грамматику естественных языков;
- телесные коды, связанные с языком жестов, мимикой и т.п.;
- поведенческие коды, предписываемые протоколами, ритуалами, правилами игр и т.п.;
- масс-медиа коды, включающие коды фотографии, кинематографа, телевидения;
- регуляторные коды, примерами которых являются правила дорожного движения, профессиональные и должностные инструкции;

- эстетические, жанровые, стилистические коды, применяемые к художественному творчеству.

Данный вид кодов является конвенцией создания текстов в общесемиотическом понимании, ими же регламентируется порядок исполнительской деятельности, например, музыкальных композиций. Для владения данным видом кодов необходима принадлежность к определенной культуре, в противном случае велика вероятность неверного истолкования кодов.

#### 4. По структуре:

- простые коды;
- сложные коды.

Простыми следуют считать коды, отличающиеся от естественного языка одним параметром, сложными – многошаговые коды, сочетающие в себе различные виды шифрования информации. Примером сложного кода является танцевальная постановка, для понимания которой реципиенту необходимо расшифровать не только саму композицию, но и владеть знаниями из области культуры, пониманием музыкального языка, цветовой символики и т.д. [Там же].

Универсальная модель кодирования и декодирования разработана С. Холлом. Данная концепция, примененная ученым к телекоммуникации, нашла отражение в исследованиях других видов масс-медиа коммуникации, а также используется в языкознании. Согласно теории С. Холла, существует три типа восприятия реципиентом сообщения, и, следовательно, три способа прочтения текста:

1. Доминантное прочтение, при котором коды автора и читателя полностью совпадают. Данный способ прочтения текста сводит к минимуму вероятность ложной интерпретации текста.
2. Договорное, или конвенциональное прочтение, означающее частичное совпадение авторского и читательского кодов с привнесением читателем собственного взгляда на содержание.



3. Оппозициональное прочтение, при котором читателем отвергается авторский код и применяется собственный. Подобное прочтение возможно в том случае, когда читатель не владеет социокультурным или историческим контекстом, на фоне которого разворачивается текст, что порождает альтернативное сообщение [Hall, 2001].

Согласно наблюдению Е.Е. Бразговской, минимизировать погрешности при интерпретации сообщения позволяет использование автором следующих приемов:

1. Внедрение в текст дополнительных знаков, не несущих новой информации, но дополняющих и уточняющих основной код.
2. Дублирование информации на различных уровнях с целью дополнительного подтверждения [Бразговская, 2008: 52].

Таким образом, в качестве значимой особенности кода можно выделить то, что он не только зашифровывает текст, но и сводит к минимуму возможные варианты его интерпретации, ориентируя внимание читателя в верное направление.

Существует ряд знаковых систем, обладающих собственными кодами. При создании художественного произведения автором используется вербальный код, который, претерпевая преобразования, формирует код искусства. Таким образом, можно выделить код художественной литературы, выступающий по отношению к языковому коду как вторичная система [Лотман, 1998].

Для художественного языка характерно наличие дополнительных смыслов и значений у составляющих его знаков, что обуславливает наличие множества возможных вариантов интерпретации текста. Взаимодействуя с имеющимся у читателя культурным опытом, код художественного текста порождает в его сознании различные образы и ассоциации, тем самым демонстрируя ему широкий диапазон возможных значений. Согласно справедливому утверждению Ю.М. Лотмана, «используя для расшифровки художественного произведения целую иерархию дополнительных кодов —

жанровых, стилистических, общеэпохальных, индивидуальных, — можно получить самые разнообразные наборы значимых элементов и, следовательно, широкий спектр интерпретаций данного текста» [Леута, 2009: 294].

Значимым аспектом в вопросе изучения кодов является понятие конвенции. Благодаря предварительной договоренности адресанта и адресата об особенностях функционирования кодов они обретают стабильность во времени. Однако невозможно говорить и об абсолютной устойчивости кодовых значений, поскольку некоторые коды подвержены изменениям и с течением времени утрачивают приписанные им ранее значения.

Двойственным характером обладает и конвенциональность декодирования художественного текста. Согласно утверждению У. Эко, несмотря на то, что и языковой код, и код повествования, которыми пользуется писатель, обладают универсальной природой, индивидуально-авторский и эстетический коды не могут быть подчинены универсальным законам интерпретации. Данный тезис коррелирует с понятиями «открытых» и «закрытых» текстов, выдвинутых ученым. У. Эко относит к «открытым» текстам произведения массовой культуры, которые могут быть легко интерпретированы любым читателем, «закрытыми» же ученый называет произведения, не имеющие однозначного варианта истолкования, при знакомстве с которыми читатель будет вынужден искать свой собственный способ прочтения [Эко, 2005]. Следовательно, на художественный текст не распространяется понятие «текстуального детерминизма», подразумевающее недвусмысленность интерпретации, поэтому можно утверждать, что, знакомясь с текстом, читатель занимается не столько расшифровкой авторского текста, сколько созданием своего собственного [Бразговская, 2008: 55].

Нельзя не согласиться с высказыванием М.М. Бахтина о том, что глубинная сущность текста раскрывается именно на границе взаимодействия двух мыслящих субъектов, в процессе диалогического взаимодействия двух текстов: первичного текста, созданного автором, и вторичного текста, возникающего в процессе его изучения читателем. Следовательно, в данном

случае можно говорить о сотрудничестве двух авторов, при котором сознание второго автора – читателя, интерпретирующего текст, необходимо учитывать [Бахтин, 1986: 301].

По справедливому утверждению Ю.М. Лотмана, «информационная ценность языка и сообщения, данных в одном и том же тексте, меняется в зависимости от структуры читательского кода, его требований и ожиданий» [Лотман, 1998: 20]. Данную точку зрения разделяет и У. Эко: «Найти код – значит теоретически постулировать его» [Эко, 2006: 83]. Следовательно, в каждом тексте перед читателем открывается обширный горизонт смыслов, которые привносятся самим реципиентом и затем им же и обнаруживаются [Там же].

Коды, функционирующие в текстовом пространстве, не обладают статичной природой, напротив, вступая в диалог с читателем, они подвергаются разнообразным изменениям. В процессе интерпретации текста каждый читатель, опираясь на собственные знания и приобретенный ранее опыт, обнаруживает в нем новые смыслы, черты и значения. Как утверждает Д. Чендлер, применяя код к тексту, можно обнаружить, что он подвергается определенным трансформациям, а, продолжая читать, оперируя прежним кодом, в какой-то момент читатель осознает, что ему открывается совершенно иной текст, модифицирующий и сам код [Chandler, 2002]. Истинное творчество читателя, ведущего диалог с многоуровневым художественным текстом, заключается в способности находить скрытые смыслы и интерпретировать их.

Следует отметить, что коды в художественном тексте расположены в произвольном порядке, не подчиняясь какой-либо иерархии и не соотносясь с определенными синтаксическими конструкциями. Коды невозможно просто обнаружить, читая текст, они формируются в сознании читателя при работе со знакомыми ему элементами текста и всегда связаны с его предыдущим опытом чтения и готовностью к восприятию данного текста.

В концепции, предложенной В.В. Красных, выделяются следующие виды кодов:

1. Соматический, или телесный код, основанный на символических функциях частей тела человека;
2. Пространственный код, связанный с устройством и организацией пространства вокруг человека;
3. Временной код, указывающий на положение человека во времени;
4. Предметный код, коррелирующий с окружающими человека объектами;
5. Биоморфный код, относящийся к миру флоры и фауны;
6. Духовный код, объединяющий моральные и нравственные ценности, а также различные культурные установки [Красных, 2002: 232].

Данная классификация перекликается с кодовой моделью, предложенной В.Н. Степановым. Ученый выделяет следующие коды:

1. Коммуникативные коды, служащие средством общения: сигналы, передаваемые животными, невербальный, паралингвистический субкоды, а также естественные и искусственные языки;
2. Визуальные коды, нацеленные на задействование рецепторов;
3. Культурные коды, включающие в себя различные виды культурных форм и установок;
4. Идеологические коды, включающие мифологические, религиозные субкоды, передаваемые в тексте;
5. Риторические коды, коррелирующие с речевыми жанрами и эмоционально-экспрессивными средствами;
6. Текстовые коды, объединяющие структуру, композицию текста, приемы интертекстуальности;
7. Музыкальные коды, относящиеся к музыкальным сигналам, жанрам, направлениям [Степанов, 2012].

С точки зрения Д. Фоккема, писатели чаще всего используют следующие коды: лингвистический, общелитературный и жанровый код. Лингвистический код есть естественный язык, на котором написано произведение, общелитературный код представляет собой элемент, обладающий

литературным характером, жанровый код связан с выбором литературного жанра для читателя. Кроме того, как указывает ученый, идиостиль писателя, воплощенный в тексте, также может считаться особым кодом, позволяющим распознавать индивидуальный «почерк» каждого автора [Fokkema, 1997].

Детальному анализу текстовых кодов посвящены труды Р. Барта. Под кодом, вслед за ученым, мы понимаем некую смысловую категорию, включающую единицы значения, имеющие отношение к предшествующему опыту читателя и имплицитно выраженные в тексте. Согласно концепции Р. Барта, коды следует рассматривать как «перспективу цитации», некие «текстовые выходы», следы ранее прочитанной либо услышанной информации, которые способствуют идентификации подобных элементов в новых, незнакомых текстах. Единицами выражения кодов являются «лексии», определяемые Р. Бартом как небольшие по объему и неразрозненные фрагменты текста, заключающие в себе внетекстовые смыслы [Барт, 2001: 43]. Р. Барт выделяет пять текстовых кодов:

1. Герменевтический код формирует загадку, интригу, удерживающую внимание читателя до конца текста, разгадку которой читателю предстоит найти. Данный код представляет собой некую схему, обрамляющую сюжет и направляющую действие.

2. Проайретический код состоит из последовательности действий и разворачивает в сознании читателя нить событий, перекликающихся с его собственным опытом.

3. Коннотативный или семный код находит выражение в концептах, позволяющих раскрывать персонажей, явления, представленные в тексте.

4. Символьный код является воплощением многозначной символической структуры, представленной в частности в виде двойных оппозиций, противопоставлений. Данный код вызывает в сознании читателя различные ассоциации, соотносящиеся с идеей повествования.

5. Культурный код коррелирует с различными типами универсальных знаний, накопленной человечеством мудрости из разных областей бытия [Барт, 2001:43].

Интерпретация идейного замысла и содержания художественного произведения осуществляется путем реконструкции читателем комплекса авторских кодов, которыми насыщен текст.

Таким образом, в данном исследовании под кодом мы понимаем способ репрезентации содержательной стороны текста посредством лексических, синтаксических и других текстовых единиц, путем интерпретации которых читатель, основываясь на собственных знаниях и ранее приобретенном опыте, раскрывает авторский замысел. В свою очередь, единицы текста являются элементами кода, содержащими ту или иную информацию. Коды напрямую связаны с опытом читателя: при знакомстве с произведением он будет оперировать знакомым ему кодом.

Знакомясь с художественным произведением, мы в первую очередь обращаем внимание на его героев, начиная с описания их внешности и заканчивая их нравственно-ментальной характеристикой, базирующейся на их поведении и совершаемых ими поступках. Другим важным для читателя аспектом является эмоциональный настрой, вызываемый текстом. Иными словами, основными составляющими любого художественного текста являются герои, а также их поступки и действия, позволяющие получить эмоциональный заряд от книги и интерпретировать смысловую идею автора. Таким образом, автор, посредством представления героев, их индивидуальности и поступков, определяющих их ментальность, передает в тексте необходимый смысловой настрой. Это позволяет нам считать доминантными репрезентантами личностей героев их индивидуальные и поведенческие характеристики, а также эмоциональные параметры текста.

Основываясь на вышеуказанных кодовых моделях и наших собственных размышлениях о смысловом пространстве художественного произведения, мы,

в свою очередь, выделяем три кода, с помощью которых автор передает информацию о личности персонажа художественного произведения:

1. Эмоциональный код, с помощью которого в тексте воплощаются базовые эмоциональные параметры произведения и персонажей;

2. Индивидуально-статусный код, объединяющий базовые характеристики персонажей;

3. Событийно-поведенческий код, представляющий событийность романа как способ передачи фактуальной информации о персонажах.

Информация, заложенная в данных кодах, формирует в сознании читателя цельный образ персонажа, основанный на его всесторонней характеристике. Передаваемые в закодированном виде сведения о базовых характеристиках индивида, событиях, повлиявших на формирование его индивидуальности, а также отображение эмоциональной и оценочной сторон произведения составляют комплекс параметров, позволяющих охарактеризовать любого героя любого произведения, что позволяет рассматривать выделенные нами коды в качестве универсальных способов репрезентации личности персонажа.

#### 1.4. Параметры диалогического пространства художественного произведения

Современный дискурсивный подход к изучению художественного текста акцентирует внимание лингвистов на особенностях его функционирования в диалогическом, социокультурном контексте [Плеханова, 2011: 9].

Одной из базовых характеристик дискурса является его диалогическая, интеракциональная направленность, с учетом которой дискурс должен рассматриваться, с одной стороны, с точки зрения его восприятия участниками коммуникации, а с другой стороны – в рамках его функционирования в социальном контексте. Согласно определению Т.Ф. Плехановой, «дискурс – это реализация социального взаимодействия в языковой форме, это структура и

процесс языкового творчества и познания мира человеком» [Плеханова, 2011: 61]. Таким образом, дискурс и диалог представляют собой взаимосвязанные понятия, при этом диалог выступает в качестве дискурсивной формы речевого взаимодействия, а дискурс представляет собой речь, функционирующую в ситуации диалога и приобретающую реальных авторов и читателя в ситуации их диалогического взаимодействия [Плеханова, 2011: 61]. Особенности диалога и диалогической коммуникации раскрываются в трудах М.М. Бахтина, Л.П. Якубинского, Т.Ф. Плехановой, Т.Г. Винокур, Н.В. Изотовой и др.

Литературно-художественная коммуникация представляет собой воплощенный в языковых единицах и текстовых структурах диалог, выступающий способом лингвистического механизма создания, передачи и интерпретации смысла информации, которая передается писателем и воспринимается и понимается читателем как личностью, которой адресован текст. Как отмечает М.М. Бахтин, диалог между автором и исследователем текста есть «диалог особого вида: сложное взаимоотношение текста (предмет изучения и обдумывания) и создаваемого обрамляющего контекста (вопрошающего, возражающего и т. п.), в котором реализуется познающая и оценивающая мысль ученого. Это встреча двух текстов – готового и создаваемого реагирующего текста, следовательно, встреча двух субъектов, двух авторов» [Бахтин, 1986: 285]. Диалогическая модель коммуникации, предложенная М.М. Бахтиным, предстает в качестве динамичной, нелинейной модели общения, отображающей «процесс «становления», «порождения», «обретения», «рождения» нового смысла, который складывается в целом контексте данного высказывания в результате активного, «участного» взаимодействия говорящего и слушателя» [Плеханова, 2011: 41].

С точки зрения Г.-Г. Гадамера, в основе диалога лежит герменевтический принцип: «Следует, прежде всего, найти вопрос, ответом на который является данное произведение, если мы хотим понять его в качестве ответа» [Гадамер, 1988: 434]. Диалог обретает смысл только в контакте с воспринимающим субъектом: «Смысл потенциально бесконечен, но актуализоваться он может,



лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом, хотя бы с вопросом во внутренней речи понимающего» [Бахтин, 1986: 350].

Таким образом, текст художественного произведения, отображая содержательные стороны окружающей нас реальности, привлекает внимание к тем размышлениям, характеристикам и оценкам в той степени, в которой они присутствуют в пределах национального менталитета, являющегося его создателем. Духовная близость и сопереживание, возникающие в ходе произведения и восприятия литературного текста, возводят художественно-литературную коммуникацию в ранг диалога как инструмента, с помощью которого осуществляется совместный поиск ответов на важные для коммуникантов насущные проблемы и спорные аспекты действительности. Следовательно, открытая вопросно-ответная структура диалога является основой любого художественного текста, создающегося с целью разрешения неоднозначных проблем бытия.

С точки зрения О.П. Воробьевой, текст как диалог может быть рассмотрен с двух позиций: с позиции внутритекстовых диалогических взаимоотношений и позиции внетекстовых диалогических взаимоотношений. Внутритекстовый диалог создается автором и является составляющей текста, выражая обращенность, направленность текста. Внетекстовый диалог образуется в результате взаимодействия текста с окружающим его контекстом, выводя текст в пространство интертекстуальности. При этом и автору, и читателю свойственна принадлежность к двум аспектам функционирования текста: внутреннему и внешнему [Воробьева, 1994].

Помимо автора и читателя ключевая роль в художественном тексте отводится персонажам. Как утверждает М. Гиршман, «Автор – герой – читатель, пожалуй, с наибольшей отчетливостью представляют единую целостность в трех целых, равнодостоинных, равно и взаимонеобходимых, несводимых друг к другу, образующих поле интенсивно развертывающихся взаимодействий» [Гиршман, 1996: 10].

Диалогическая природа текста определяет позицию автора по отношению к повествованию и героям, изображаемым в произведении. Автор, организующий и направляющий диалог в тексте, больше не выступает в роли центральной фигуры повествования, продуцирующей монологическое высказывание, а перемещается в пространство звучащих голосов, в точку пересечения множества текстуальных миров. «Его организующая роль заключается в создании условий для самораскрытия этих миров и смысловых позиций, т. е. своей позицией «на границе», в точке пересечения «субъектных позиций» способствовать «участному» диалогическому взаимодействию» [Плеханова, 2011: 20]. При этом автор сохраняет «чисто человеческие реакции на другого человека», «невозможные в отношении чистой вещи» [Бахтин, 1997: 367].

Несмотря на то, что автор находится над повествованием и наблюдает событийность произведения в более полном масштабе, нежели любой из героев, он перестает быть единственной точкой отсчета в произведении, а его голос переплетается с голосами персонажей, образуя сложное «полифоническое» единство (термин М.М. Бахтина). Авторский голос присутствует в повествовании, но не заглушает голоса героев, а задает им тон, направляя их и позволяя им максимально раскрыться. Как справедливо утверждает М.М. Бахтин, «Всякий подлинно творческий голос всегда может быть только вторым голосом в слове. Только второй голос – чистое отношение – может быть до конца безобъектным, не бросать образной, субстанциональной тени. Писатель – это тот, кто умеет работать на языке, находясь вне языка, кто обладает даром непрямого говорения» [Бахтин, 1986: 288].

В трудах И.Р. Гальперина диалог представляется одной из форм контекстно-вариативного членения текста, использование которой дает писателю возможность «отойти в тень» и не принимать непосредственного участия в акте коммуникации. Переход от диалогов к авторским рассуждениям и ремаркам добавляет повествованию рельефности и позволяет автору варьировать формы представления информации [Гальперин, 2006: 64].

Согласно наблюдениям М.М. Бахтина, «язык романа – это система диалогически взаимоосвещающих языков» [Бахтин, 1975: 414]. Развивая данную мысль, И.Р. Гальперин отмечает, что «эти "взаимоосвещающиеся" языки и есть своеобразное членение текста, создающее иллюзию многоголосного звучания произведения, в котором голос автора то выделяется из хора персонажей, то сливается с ним; он то говорит сам с собой, то с читателем, то умолкает, то властно врывается в многоголосие» [Гальперин, 2006: 65].

В зависимости от дискурсивной стратегии автора и степени его включенности в повествование в произведении можно выделить два типа авторского диалога с читателем: эксплицитный, или представленный в виде реплик персонажей, и имплицитный, с помощью которого автор передает информацию, для расшифровки которой читателю необходимо использовать различные коды.

Следует отметить, что в настоящее время, в связи с усложнением структуры текста и фокусировкой художественного творчества на внутреннем мире человека, происходят изменения в организации текста, затрагивающие и формат авторского диалога. Явный диалог, при котором авторский голос открыто присутствует в тексте, комментируя события и действия героев, уступает место скрытому диалогу, в котором голос автора переплетается с голосом рассказчика или героя в форме несобственно-прямой речи, а в некоторых произведениях автор не сообщает о своем присутствии читателю, тем самым выдвигая голоса персонажей на передний план.

Диалог в художественном произведении является результатом творческой деятельности автора, вторичным элементом изображаемого мира, который соответствует живому человеческому общению и изображает его. Воспроизведенная автором действительность, спроецированная на естественное речевое поведение человека, идентифицируется читателем как существующая в реальности.

Неоднозначным представляется вопрос естественности диалогической речи в пространстве художественного произведения: несмотря на то, что в

художественном диалоге реализуется естественная разговорная речь, она является результатом творчества автора, а, следовательно, ее спонтанность и реалистичность носят условный характер. Исследователи, занимающиеся данным вопросом, придерживаются разных мнений: ряд ученых (D. Burton, Т.А. Милехина, М.В. Борисова и др.) полагает, что в художественных диалогах сконцентрированы наиболее яркие черты разговорной речи, что позволяет рассматривать речь героев как зафиксированный в письменном виде вариант разговорного дискурса. Другие ученые (О.Б. Сиротинина, Т.Г. Винокур и др.) склоняются к мнению, что в процессе создания художественного произведения писателями используется прием стилизации, создающий лишь иллюзию живой речи. Стилизация заключается в «намеренном построении художественного повествования в соответствии с основными принципами организации языкового материала и наиболее показательными внешними речевыми приметами, присущими определенной социальной среде, исторической эпохе, жанру..., которые избираются автором в качестве объекта имитации» [РЯЭ, 1979: 334]. Необходимо подчеркнуть, что в последнее время наблюдается тенденция к сближению описанных подходов: учеными признается как наличие элементов, свойственных разговорному стилю, так и сознательная их эстетизация. Согласно утверждению Н.Ю. Шведовой, в языке художественной литературы «находят свое отражение самые разнообразные стороны языка, преломленные сквозь призму мировоззрения и мастерства писателя» [Шведова, 1960: 104]. Данный тезис наблюдается и у В.В. Виноградов: говоря об особенностях речи в художественных произведениях, ученый пишет, что она складывается из монологических и диалогических высказываний, из сочетаний устной и письменной речевых форм. «Даже в пределах социально-речевых «соответствий» быту она вбирает в себя эти конструктивные типы «высказываний» не как естественную данность бытового языка, но подвергая их деформации в плане известных композиционных устремлений, транспонируя их в контекст литературы». Ученый считает, что подобным разнообразием взаимодействий обеспечивается богатство форм языковой

композиции [Виноградов, 1980: 71]. Можно сделать вывод, что диалог в художественном произведении является не просто имитацией живой речи, в нем находит воплощение авторский художественный замысел, он выступает частью сообщения, направленного читателю, носителем идейного смысла, который адресату предстоит раскрыть.

Помимо отображения реальной речевой коммуникации, диалогическому формату общения присущ значительный информативный потенциал: в нем раскрываются личности и характеры героев, дается информация об их привычках, социальном и культурном уровне, жизненной позиции, особенностях их взаимоотношений и реакции на происходящие события. Художественный текст наделен ярко выраженным антропоцентрическим характером, поскольку «искусство в состоянии скорее создать адекватную картину не внешнего мира... а картину субъективных миров - внутренней духовной жизни человека во всей ее целостности и полноте» [Постовалова, 1988: 39]. Вследствие этого к базовым признакам художественного текста можно отнести то, что в нем содержится не только информация о реальной жизни, но и отображается сложная система чувств, устремлений, настроений и взглядов человека. Текст захватывает читателя не только смысловой, идейной стороной, но и своим эмоциональным содержанием, возвышенным духовным призывом [Храпченко, 1981: 328]. Справедливым является следующий тезис Ф. Бертелло: «Если глаза – это зеркало души, то речь – зеркало самого человеческого существа, отражающее все его черты» [Berthelot, 2001: 205]. В диалоге происходит репрезентация внутреннего мира героев, открытого для восприятия внутри пространства художественного произведения.

В связи с удалением автора непосредственно от повествования одной из ключевых функций диалога становится сюжетобразующая функция. Отсутствие авторского слова, комментария приводит к расширению пространства прямой речи героев, вследствие чего диалог становится не просто средством репрезентации героев, но средством их существования, взаимодействия, способом выражения конфликта.

Следует отметить, что диалогический формат текстовой организации наиболее ярко выражен в творчестве Анны Гавальда. Роман «Я ее любил/ Я его любила» является ярким примером романа-диалога, состоящего из чередований вопросно-ответных реплик персонажей, в которые не включается авторский голос. Характеристика различных параметров данного произведения, его структурной организации детально представлена во второй главе настоящего исследования.

Таким образом, художественный текст в его дискурсивной направленности представляет собой когнитивный процесс, в рамках которого осуществляется не только усвоение информации, содержащейся в тексте, посредством распознавания языковых средств его выражения, но и декодирование его смыслового содержания. Данный процесс заключается в формировании смысловых связей между составляющими текста, что позволяет получить информацию более глубокого содержания, нежели та, что содержится в нём как в языковом образовании. Дискурсивной стратегией автора является установка на воспринимающего субъекта, взаимодействие с которым осуществляется посредством диалога. Текст диалога представляет собой полифоническое многофункциональное коммуникативное пространство, закодированное в виде вопросно-ответных реплик персонажей, содержащее в эксплицитной или имплицитной форме авторскую интенцию, вербализованную посредством языковых знаков, для интерпретации которой читателю необходимо применить известные ему культурные коды.

#### 1.5. Художественный дискурс с точки зрения репрезентации идиостиля автора

Исследование художественного дискурса, а, следовательно, и художественного текста, посредством которого осуществляется коммуникация между автором и читателем, неразрывно связано с изучением личности его создателя, особенностей его индивидуального языка и стиля.

По справедливому утверждению Г.О. Винокура, «исследуя язык писателя или отдельного его произведения, мы тем самым вступаем уже на мост, ведущий от языка как чего-то внеличного, общего, надындивидуального, к самой личности пишущего» [Винокур, 1959: 231].

Об этом пишет и В.В. Леденева: «Каждая грань художественного текста... в любом ракурсе рассмотрения его в качестве объекта лингвистического исследования, высвечивает роль автора – языковой личности, творческой личности – создателя, преобразователя, эстетически трансформирующего и варьирующего средства языка, пользующегося ими как тончайшим инструментом в выражении своих взглядов и оценок» [Леденева, 2001: 41].

Понятие «языковая личность», введенное в широкое употребление Ю.Н. Карауловым, понимается как «совокупность способностей и характеристик человека, обуславливающих создание и восприятие им речевых произведений (текстов), которые различаются степенью структурно-языковой сложности, глубиной и точностью отражения действительности, определенной целевой направленностью» [Караулов, 2002: 38].

Согласно концепции Ю.Н. Караулова, такое явление, как языковая личность необходимо рассматривать в единстве трех составляющих ее уровней, к которым относятся:

1. вербально-семантический уровень, или лексикон, объединяющий набор лексико-грамматических средств, используемых личностью в ее дискурсе;
2. когнитивный уровень, или тезаурус, охватывающий когнитивные структуры, формирующие картину мира личности и воплощающие иерархическую систему ее ценностей;
3. прагматический уровень, или прагматикон, характеризующий личность, исходя из движущих ею интенций, мотивов, интересов, выраженных в ее отдельных речевых актах [Караулов, 1989: 4].

Как справедливо утверждает ученый, уровни языковой личности формируют ее мировоззрение, которое определяется как «результат соединения когнитивного уровня с прагматическим, результат взаимодействия системы ценностей личности, или "картины мира", с ее жизненными целями, поведенческими мотивами и установками, проявляющийся, в частности, в порождаемых ею текстах». Следовательно, анализ текстового материала, произведенного индивидом, способствует раскрытию его мировоззренческой позиции [Караулов, 1989: 5].

В лингвистических исследованиях понятие языковой личности изучается в соотношении с такими понятиями, как «идиолект» и «идиостиль», которые рассматриваются с различных позиций, а потому требуют уточнения.

В «Лингвистическом энциклопедическом словаре» фигурирует определение идиолекта, построенное по аналогии с термином «диалект» и обозначающее совокупность формальных и стилистических характеристик, присущих речи определенного носителя языка. В узком смысле идиолект трактуется как специфические особенности речи, присущие отдельному индивиду, в широком смысле под идиолектом можно рассматривать индивидуальный пример реализации языковой системы [ЛЭС, 1990].

В.Г. Шукин предлагает следующее определение идиолекта: «Идиолект – это система речевых средств индивидуума, формирующаяся на основе усвоения языка и развивающаяся в процессе жизнедеятельности данного индивидуума» [Шукин, 1978: 3].

Следует отметить, что идиолект как индивидуальная форма речи присущ любому носителю языка, любой языковой личности. Что касается идиостиля, то он проявляется в выборе автором речевого материала, стилистических приемов, средств выразительности и представляет собой «индивидуально устанавливаемую языковой личностью систему отношений к разнообразным способам авторепрезентации средствами идиолекта» [Леденева, 2001: 40].

М.Р. Напцок предлагает следующее определение идиостиля: «...идиостиль – это системно организованная совокупность индивидуальных



языковых средств (компонентов), определяющих специфику художественной системы писателя» [Напцок, 2005: 331].

С точки зрения А.И. Грищенко, идиостиль – «неотъемлемая составляющая художественного мира писателя: это система индивидуальных особенностей автора как художника слова в их языковом выражении; это способ отражения и преломления в художественной речи фактов внутреннего мира конкретного писателя – носителя языка в конкретный исторический период» [Грищенко, 2008: 4].

Комплексное определение идиостиля предложено О.В. Шаркуновой: «Идиостиль художественного текста – актуализация писательской языковой личности в собственном стиле изложения, представленном индивидуальным сочетанием текстовых экстра- и интралингвистических (внешних и внутренних) параметров, каждый из которых основан на соответствующем типе референтных отношений, представляющих мотивационный базис создания художественного текста и репрезентативный базис актуализации в нем авторского замысла» [Шаркунова, 2011].

В связи с тем, что проблема идиостиля носит многоаспектный характер, различия в подходах к его изучению сформировали следующие основные направления:

1. Семантико-стилистическое, представленное в работах В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, Л.С. Захидовой [Виноградов, 1961, Ларин, 1923, Захидова, 2006] и др.

В рамках данного направления идиостиль трактуется в качестве механизма «индивидуально-эстетического использования свойственных данному периоду развития художественной литературы средств словесного выражения» и рассматривается как порядок «эстетически-творческого подбора, осмысления и расположения различных речевых элементов» [Виноградов, 1961: 85]. Изучение идиостиля таким образом основывается на семантико-стилистическом анализе речевых форм и определении их эстетической функции в тексте.

2. Лингвопоэтическое, разрабатываемое В.П. Григорьевым, Е.А. Некрасовой, Н.А. Фатеевой [Григорьев, 1983, Некрасова, 1991, Фатеева, 2007] и др.

Е.А. Некрасова под идиостилем понимает систему художественно-языковых приемов, посредством которых формируется индивидуальный художественный мир поэта [Некрасова, 1991: 123]. Согласно мнению В.П. Григорьева, целью описания идиостиля автора является определение фундаментальных семантических и категориальных связей его элементов, выражающих в языке творческую интенцию писателя, особенности его индивидуального сознания и рефлексии [Григорьев, 1983: 134]. Следовательно, в данном направлении изучение идиостиля нацелено на выявление и описание системы языковых средств и текстовых элементов, составляющих индивидуальность поэтического творчества мастеров художественного слова.

3. Системно-структурное, представителями которого являются Ю.М. Лотман, О.Г. Ревзина, О.И. Северская, С.Т. Золян [Лотман, 1981, Ревзина, 1989, Северская, 2007, Золян, 1989] и др.

В работах, относящихся к данному направлению, под идиостилем понимается «особый модус лингвистического конструирования миров, некоторая функция, которая соотносит принимающие различные состояния языка с соответствующим определенному состоянию языка возможным миром» [Золян, 1989: 240]. Согласно утверждению О.И. Северской, «идиостиль ... является одновременно и стилем языка, и стилем речи, дифференцируемым на основе структурных или конструктивных противопоставлений и соотношений между частными системами выражения» [Северская, 20017: 17]. Данный подход направлен на выявление текстовых единиц, способствующих систематизации и типологизации художественных смыслов.

4. Коммуникативное, представленное работами Ю.Н. Караулова, Н.С. Болотновой, Л.Г. Бабенко [Караулов, 2002, Болотнова, 2014, Бабенко, 2004] и др.

Идиостиль изучается представителями данного направления как «многообразные индивидуальные проявления языковой личности автора в текстовой деятельности, ориентированной на адресата» [Болотнова, 2014: 27]. Текст, в свою очередь, можно рассматривать в качестве «коммуникативной системы речевых знаков и знаковых последовательностей, воплощающей сопряженную модель деятельности адресата и отправителя сообщения» [Сидоров, 1987: 5]. При этом Н.С. Болотнова подчеркивает, что «творческая индивидуальность автора проявляется не только в отборе материала, выборе тематики и проблематики, в предпочтении одних элементов поэтики другим, но и в выборе и организации многообразных средств, регулирующих творческий диалог с читателем, стимулирующих ассоциативную деятельность адресата в определенном направлении, по-разному моделирующих смысловое развертывание текста в сознании читателя» [Болотнова, 2004]. Таким образом, коммуникативно-деятельностное направление сосредоточено на изучении параметров авторско-читательской коммуникации посредством текста.

Н.С. Болотнова предлагает изучать идиостиль языковой личности с учетом константных и переменных признаков, регулирующих ее речевое поведение. К константным признакам исследователь относит: гендерные, национальные, психологические, социальные, профессиональные особенности, а также индивидуальные речевые характеристики: предпочтения в области языковых средств, функционально-смысловых типов речи, прагматические установки, ориентированность на культурные нормы и стереотипы и др. [Болотнова, 2015: 151].

Идиостиль писателя также может изучаться посредством выявления индивидуально-авторских особенностей, отступлений от традиционных принципов изложения, структурирования, оформления текста, в основе которых лежит мировоззренческая позиция писателя, непосредственно формирующая его индивидуальную манеру. Репрезентация идиостиля писателя осуществляется посредством единиц текста, относящихся к различным языковым уровням. Ученые [Самарская, Поздеева, 2016, Макеева, 2000,

Лучинская, 2002] выделяют текстообразующие средства или «маркеры», представленные в речевом произведении и являющиеся средством выражения авторской индивидуальности. Так, Т.Б. Самарская и Т.В. Поздеева выделяют следующие виды маркеров, выражающие идиостиль писателя: стилистические, лексико-семантические, фонетические, интонационные, графические, лексико-синтаксические, культурно-значимые. При этом, в зависимости от мировоззрения и эстетических предпочтений автора, отдельные виды маркеров могут быть более явно представлены в тексте, некоторые могут занимать второстепенную позицию или полностью отсутствовать [Самарская, Поздеева, 2016].

Основываясь на определениях идиостиля и выделенных подходах к изучению данного комплексного явления, можно выделить следующие его базовые характеристики:

1. Идиостиль представляет собой свойственную определенному индивиду (писателю, ученому, мыслителю) систему употребления речевых средств, способствующих реализации его коммуникативной установки.

2. Идиостиль – это способ отражения внутреннего мира и эстетической установки автора, представителя определенного литературного направления.

3. Идиостиль воплощает индивидуальную трактовку волнующей автора проблематики и обуславливает возникновение дополнительных смыслов.

4. Для идиостиля характерно широкое использование стилистических приемов, авторской семантики, новых концептов, стилистически маркированной лексики – широкой гаммы средств, необходимых для передачи как информативно-смыслового наполнения текста, так и его эмоционально-экспрессивной стороны.

Необходимо подчеркнуть, что для каждого писателя характерно наличие идиостиля. В качестве особенностей идиостиля Анны Гавальда можно

выделить такие характеристики, как антропоцентризм, организация текстового пространства произведения в виде диалога, нарушение порядка представления сюжетных элементов произведения. Данные параметры детально проанализированы во второй главе настоящего исследования.

Таким образом, языковая личность автора является ключом к пониманию его художественного творчества. Авторская мысль фиксирует различные аспекты авторского индивидуального познания, проявляющегося в тексте, продукте его речемыслительной деятельности, отображающем его мировосприятие. Всестороннее исследование художественного текста в его дискурсивной направленности на читателя позволяет моделировать разностороннюю личность автора, находящуюся за текстом.

### **Выводы к главе 1**

1. Художественная коммуникация осуществляется между автором и читателем посредством текстового материала, обладающего всеми базовыми структурными и коммуникативными характеристиками текста, а также рядом признаков, специфических для художественной коммуникации, и являющегося воплощением индивидуально-авторского восприятия мира. Тексту художественного произведения свойственна ярко выраженная дискурсивная направленность, поскольку он является сообщением, адресованным читателю, что позволяет рассматривать художественный текст как доминанту авторского дискурса.

2. В рамках семиотического подхода текст рассматривается в единстве трех его измерений: семантическом, синтаксическом и прагматическом. Все три измерения семиозиса тесно связаны между собой, поскольку правила сочетания текстовых элементов определяются особенностями их употребления, а в основании смыслового содержания текста лежит прагматическая установка автора, интерпретация которой может быть осуществлена посредством установления значения отдельных языковых единиц. Таким образом, изучение

авторского замысла должно осуществляться с учетом единства синтаксических, семантических и прагматических характеристик текста.

3. В тексте информация передается от автора к читателю с помощью кодов, которые мы рассматриваем как способы репрезентации его смысловой стороны посредством лексических, синтаксических и других единиц текста, интерпретируя которые с применением ранее полученных знаний и собственного опыта, читатель раскрывает смысл авторского сообщения, выраженного в тексте. Единицы текста, в свою очередь, являются элементами кода, содержащими ту или иную информацию. Нами выделяются следующие коды как основные средства передачи информации о личностях героев произведения:

1. Эмоциональный код, с помощью элементов которого передаются ключевые эмоциональные параметры произведения и персонажей.

2. Индивидуально-статусный код, выражающий базовые характеристики персонажей.

3. Событийно-поведенческий код, единицы которого отображают событийность романа, служащую для передачи фактуальной информации о персонажах.

4. Языковая личность автора является ключом к пониманию его художественного творчества. Авторская мысль фиксирует в произведении различные аспекты авторского индивидуального стиля, проявляющегося в тексте, продукте его речемыслительной деятельности, отображающем его мировосприятие. Всестороннее исследование художественного текста в его дискурсивной направленности на читателя позволяет моделировать разностороннюю личность автора, находящуюся за текстом.

5. Диалогический формат взаимодействия писателя с читателем можно представить в виде своеобразного алгоритма, состоящего из следующих ключевых элементов:

- намерение создания художественного произведения,

- сбор необходимого материала и размышления относительно сюжета, образов персонажей, идеи и содержания текста,
- создание литературно-художественного произведения,
- создание стимула для выбора конкретного литературного произведения,
- прочтение текста,
- получение / не получение эстетического удовольствия от прочтения литературного произведения,
- восприятие историко-фактуального содержания,
- углубление фоновых знаний касательно представленной информации,
- декодирование и индивидуальная интерпретация эмоционально-оценочной стороны произведения,
- принятие / непринятие эмоций и оценок, предложенных автором,
- концептуализация картины мира литературного произведения с последующей рефлексией о полученной информации,
- интерпретация как процесс декодирования базового смыслового содержания и его разложение на отдельные меньшие смысловые единицы,
- перевод текста из статичного объективированного знакового феномена в духовную активность с помощью усвоения жизненных позиций, ценностей, идеалов и норм, а также анализа и оценки жизненного опыта персонажей произведения.

## Глава 2. Стратегии актуализации личности в поликодовом пространстве художественного дискурса

Данная глава посвящена изучению идиостиля Анны Гавальда, а также анализу параметров реализации кодов как универсальных способов репрезентации личностей персонажей в диалоговом пространстве художественного произведения на семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях. В данной работе особенности функционирования кодов в тексте исследуются на материале романов Анны Гавальда «Просто вместе», «Глоток свободы» и «Я ее любил/ Я его любила» как ярких примеров организации текстового пространства в формате диалога.

### 2.1. Организация текстового пространства в формате диалога как характерная черта идиостиля Анны Гавальда

Анна Гавальда является популярной французской писательницей и одним из самых читаемых авторов мира. Ее книги, покорившие миллионы читателей, отмечены большим количеством литературных премий, по ее произведениям ставят спектакли и снимают фильмы.

Анна Гавальда родилась 9 декабря 1970 года в Булонь-Бийанкур, престижном пригороде Парижа. Анна провела детство в департаменте Эр и Луар и в возрасте 15 лет отправилась в учебное заведение для девочек. В 20 лет она поступила на подготовительные курсы в Париже и затем изучала литературу в Сорбонне. В этот период ей приходилось много работать: гувернанткой, билетершей в кинотеатре, цветочницей, наборщицей в типографии и преподавателем французского языка в частной школе. Ее авторский талант был признан в 1992 году, когда она стала лауреатом France Inter за лучшее произведение о любви. Впоследствии писательница одержала победу еще в ряде престижных литературных конкурсов, в частности, в 1998 году ее новелла "Aristote" завоевала премию «Кровь в чернильнице».



В 1999 году в возрасте 29 лет Гавальда выпустила свой первый сборник рассказов «Мне бы хотелось, чтобы меня кто-нибудь где-нибудь ждал». Благодаря этому произведению, переведенному на 19 языков, она получила гран-при RTL-Lire в 2000 году. Однако именно с выходом романов к автору пришел настоящий успех. Ее романы «Глоток свободы», «Я её любил/ Я его любила» и «Просто вместе», последний из которых собрал значительное количество литературных премий, стали бестселлерами и были проданы миллионными тиражами.

В своем романе «Просто вместе» Гавальда пишет о молодой девушке Камилле, которая заводит дружбу со своим соседом Филибером, близким ей по духу молодым человеком, перебирается к нему в квартиру, где находит понимание и душевное тепло. Там же она знакомится с поваром Франком, отношения с ним поначалу не складываются, но затем между Камиллой и Франком возникает глубокая привязанность. Трое главных героев, которым не слишком повезло ни с семьей, ни с характером, неожиданно обретают гармонию и вкус к жизни. Пройдя через ссоры и разногласия, они становятся сильнее, мудрее и обретают счастье и крепкую дружбу. Гавальда пишет о том, что многие люди предпочитают скрываться от внешнего мира и жить в плену собственных иллюзий, тем не менее, надеясь отыскать свое счастье, однако каждый день проходят мимо него: “*Ce qui empêche les gens de vivre ensemble, c’est leur connerie, pas leurs différences...*” [Gavaldà, 2004]. Но в жизни, где любая незначительная деталь имеет колоссальное значение, а любая мимолетная встреча рискует оказаться судьбоносной, счастье настигает человека в самый неожиданный момент. Ведь иногда, чтобы обрести его, достаточно просто протянуть руку ближнему своему, чтобы быть просто вместе. Основная мысль сводится к тому, что, как бы ни была жестока и несправедлива действительность, нужно верить в лучшее, потому что, в конце концов, жизнь расставит все по своим местам.

В 2007 году Клод Берри снял фильм «Просто вместе» по одноимённому роману Анны Гавальда, главную роль Камиллы в нем сыграла Одри Тоту.

Критики, как и зрители, приняли фильм с теплотой и воодушевлением, картина получила множество международных наград, в том числе, на Форуме литературы и кино, прошедшем в Монако, режиссёр получил премию за лучшую киноадаптацию романа.

В августе 2010 года вышел роман Анны Гавальда «Глоток свободы». Это роман об одном дне из жизни двух сестер и двоих братьев, которые давно выросли, обзавелись семьями и мечтают хотя бы день провести вместе как в прежние времена, вдали от всех повседневных забот, проблем, жен, мужей. Отправившись на семейное торжество по случаю свадьбы их родственников, Симон, Гаранс и Лола узнают, что их младший брат Венсан не сможет на нем присутствовать. Огорченные данным обстоятельством и утомленные недавними жизненными неурядицами, герои решают совершить побег и навестить любимого брата. Спонтанная поездка приносит всем четверым героям множество впечатлений и теплых, душевных моментов: легкие, непринужденные беседы с самыми близкими людьми, неожиданное приглашение на свадьбу товарищем Венсана, на которой вместо церемоний и манерности героев ожидали веселые танцы и смех, встреча с доброй собакой, которую Гаранс забрала с собой, не в силах с ней расстаться. Небольшое путешествие стало для героев настоящим приключением, напомнив им годы их совместного взросления и былую свободу. Легкий роман наполняет читателя своей атмосферой и заставляет его вспомнить о чем-то глубоко личном, о приятных моментах из детства, юности, проведенных рядом с семьей. Анна Гавальда похожа на свои книги: смесь юмора и пронизательности, грусти и беспечности, ясности ума и веселья. Автор пишет об обычных вещах, об отношениях между людьми; в своем творчестве она затрагивает такие темы, как одиночество, свобода, судьба, прощение. Не делая никаких заключений, Гавальда заставляет читателя думать, размышлять о своей жизни, извлекая мораль из своих произведений. Ее романы реалистичны, но в то же время полны необъяснимой магии повествования, остроумия, изумительных метафор и своей собственной философии.

Наиболее своеобразным романом Анны Гавальда, принёсшим ей всемирную известность, явился роман «Я её любил/ Я его любила» (“Je l’aimais”). Роман был издан в Париже в 2002 году и переведен на многие языки. В настоящее время данное произведение занимает прочное место среди французских бестселлеров. В романе действие разворачивается во Франции. Речь идет о молодой женщине Хлое, муж которой, Адриан, уходит к другой женщине, оставляя её с двумя детьми. Отец Адриана, Пьер увозит ее в свой загородный дом, где Хлоя предаётся печальным воспоминаниям и пытается понять и узнать Пьера, холодного и закрытого человека. Но постепенно завязывается диалог, и Пьер рассказывает свою историю большой любви и горького расставания, благодаря чему молодая женщина раскрывает личность мужчины, казалось, настолько скрытного и недоступного, а также меняет свои взгляды на многие вещи и на свою жизнь в целом. Роман написан достаточно простым языком, без искусственных приукрашений, в минималистском стиле. Большая часть романа - это беседа главных героев, которая включает в себя ссылки на их прошлое: воспоминания Хлои о бывшем муже, рассказ Пьера о его брате, друге, помощнице.

Архитектоника романа не предполагает деление на главы, однако автор делит произведение на небольшие части без названия, отделяемые автором по смыслу. На русском языке роман “Je l’aimais” называется «Я её любил/ Я его любила». Вербальная недостаточность фразы “Je l’aimais” подразумевает ее неоднозначное истолкование, что было успешно использовано при переводе названия романа на русский язык. С первого взгляда может показаться, что обе фразы условно произносят два человека, которые любили друг друга, но расстались. После прочтения целого романа можно понять, что эти два человека никогда не были парой, и каждый из них рассказывает о разлуке в своей собственной жизни. Эти два персонажа, Пьер и Хлоя, и являются главными героями, на основе жизни которых строятся две сюжетные линии. Необходимо отметить, что в литературе довольно редко явление, когда в названии представлены две сюжетные линии, в большинстве случаев название

произведения символизирует лишь одну из них: «Искушение» И. Макьюэна, «Великий Гэтсби» Ф.С. Фитцджеральда, «Франсуа-найденыш» Ж. Санд и т.д.

Как известно, основным элементом композиции любого романа является его сюжет. Порядок основных сюжетных элементов в литературе выглядит следующим образом:

- 1) экспозиция (введение в действие, короткий рассказ о событиях, которые предшествовали конфликту);
- 2) завязка (начало действия);
- 3) развитие действия (развитие сюжетной линии);
- 4) кульминация (ряд событий, предшествующих развязке);
- 5) развязка (завершение сюжетной линии).

Первой сюжетной особенностью данного романа является то, что автор нарушает хронологию сюжетных элементов, а также опускает один из них. Вторая сюжетная особенность состоит в том, что каждый сюжетный элемент вычленяется из диалога героев произведения. Иными словами, именно текстовая ткань художественного произведения, построенного в форме диалога, реплики героев, их вопросно-ответная коммуникация и являются тем самым смысловым пространством, посредством которого имплицитно строится сюжетная линия всего произведения.

Порядок сюжетных элементов романа Анны Гавальда «Я ее любил/ Я его любила» выглядит так:

- 1) завязка;
- 2) экспозиция;
- 3) развитие действия;
- 4) кульминация.

Довольно интересным фактом в романе является то, что завязка предшествует экспозиции. Автор уже с первых фраз сообщает нам о том, что Пьер собирается увезти Хлою с детьми, но причины мы не знаем:

*«— Suzanne, c'est à Chloé que je parle, Chloé, écoute-moi. J'ai envie de vous emmener loin d'ici.*

*Tu veux bien ?*

— ...

— *Tu crois que c'est une mauvaise idée ?*

— *Je ne sais pas.*

— *Va chercher tes affaires. Nous partirons quand tu reviendras» [Gavalda, 2002: 7].*

(Фр.: «Сюзанна, я разговариваю с Хлоей. Хлоя, выслушай меня: я хочу увезти вас подальше отсюда. Ты не против?

- *Полагаешь, это неудачная идея? - Не знаю.*

- *Иди, собирай вещи. Мы уезжаем, как только ты будешь готова» [Гавальда, 2011б: 8].)*

Экспозиция в романе также введена имплицитно. Только в ходе событий мы можем сделать вывод, что Хлоя развелась с мужем и находится в подавленном состоянии:

«*Je pensais à Adrien. Qu'était-il en train de faire ? Où était-il à cet instant précis? Et avec qui? Et notre vie, à quoi allait-elle ressembler? Chaque pensée me tirait un peu plus vers le fond» [Gavalda, 2002: 23].*

(Фр.: «Я думала об Адриане. Интересно, чем он сейчас занят? Где он сейчас? С кем? И что будет с нашей жизнью? Каждый новый вопрос погружал меня все глубже в трясину отчаяния» [Гавальда, 2011б: 24].)

Автор указывает на подавленное психическое состояние героини, что и явилось предпосылкой завязки сюжета.

«*Mais pense à autre chose. La vie continue. Pense à tes filles. Tu n'as pas le droit de te laisser aller. Secoue-toi. Oui, je sais, je le sais bien, mais comprenez-moi je n'y arrive pas. D'abord qu'est-ce que ça veut dire, vivre ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Mes enfants, mais qu'ai-je à leur offrir ? Une maman qui boite ? Un monde à l'envers ?» [Gavalda, 2002: 17].*

(Фр.: «Думай о другом. Жизнь продолжается. Вспомни о дочерях. Ты не имеешь права так распускаться. Встряхнись. Да, я знаю, прекрасно все знаю, но поймите же вы - у меня не получается. Во-первых, что это такое - жить?

*Что означает это слово? Мои дети... но что я могу им дать? Маму в депрессии? Перевернутый мир?» [Гавальда, 2011б: 18])*

Развитие действия происходит во время беседы Хлои с Пьером. Временной промежуток этой беседы – 5 дней, в течение которых нам постепенно открываются новые детали повествования. Можно обозначить данный период благодаря определенным предложениям:

Первый день:

*«Je vais brancher les radiateurs électriques dans votre chambre. Je reviendrai vous chercher. Encore prié mon portable. A quatre heures du matin...» [Gavalda, 2002: 10].*

*(Фр.: «Я пойду в дом, включу обогреватели в спальне, а потом вернусь за вами. Снова вопрошаю свой телефон. В четыре-то утра.» [Гавальда, 2011б: 12])*

Второй день:

*«C'est Marion qui nous réveille» [Gavalda, 2002: 13].*

*(Фр.: «Нас будит Марион» [Гавальда, 2011б: 15].)*

Третий день:

*«Le lendemain matin, j'ai trouvé un mot sur la table de la cuisine : "A/R bureau"» [Gavalda, 2002: 34].*

*(Фр.: «На следующее утро я нашла на кухонном столе записку: "Я только на работу и обратно"» [Гавальда, 2011б: 36])*

Четвертый день:

*«La journée suivante m'a semblé bien longue. Nous sommes allées nous promener. Nous avons donné du pain aux chevaux du centre équestre et sommes restées un long moment avec eux» [Gavalda, 2002: 43].*

*(Фр.: «Следующий день показался мне очень длинным. Мы отправились гулять. Кормили лошадок хлебом в конно-спортивном центре и провели там уйму времени» [Гавальда, 2011б: 45].)*

Пятый день:

*«Le lendemain matin, le coeur n'y était plus. Il faisait trop froid» [Gavalda,*

2002: 43].

(Фр.: *«На следующее утро сердце у меня ныло. На улице было слишком холодно»* [Гавальда, 2011б: 45].)

С каждым днем эмоциональное напряжение в романе нарастает и обнаруживаются новые подробности, способствующие раскрытию смысла романа. В пятый день между Хлоей и Пьером возникает откровенная беседа, во время которой Пьер рассказывает о Матильде, женщине, которую он любил, но с которой он прекратил отношения и вернулся в семью. Данная история может рассматриваться как литературный приём «рассказ в рассказе» и может быть воспринята как отдельная единица романа. Эта часть отличается напряженностью, событийной насыщенностью и динамичностью повествования.

*«Je l'ai vue pour la première fois le 8 juin 1978 vers onze heures du matin heure locale à Hongkong. Nous nous trouvions au vingt-neuvième étage de la tour Hyatt dans le bureau d'un monsieur Singh qui avait besoin de moi pour forer quelque part à Taïwan. Ça te fait sourire ?*

— *Oui, c'est précis. Elle travaillait avec vous ?*

— *Elle était ma traductrice»* [Gavalda, 2002: 96].

(Фр.: *«Я впервые увидел ее 8 июня 1978 года, около одиннадцати утра по местному времени в Гонконге. Мы находились на двадцать девятом этаже башни Хьятт, в кабинете господина Сингха, которому понадобились мои услуги, чтобы начать бурение где-то на Тайване. Почему ты улыбаешься?*

- *Это очень точные сведения. Она с вами работала?*

- *Она была моей переводчицей»* [Гавальда, 2011б: 98].)

Так как в данном романе заключение отсутствует, последним элементом сюжета в данном случае является кульминация. Довольно примечательно, что кульминация состоит из отдельной истории из прошлого главного героя, в которой и заключается главная мысль произведения: каждый должен быть счастливым.

*«— Un jour, il y a bien longtemps, je suis allé à la boulangerie avec ma petite*

*filles. C'était rare que j'aille à la boulangerie avec ma petite fille. C'était rare que je lui donne la main et c'était plus rare encore que je sois seul avec elle. Ce devait être un dimanche matin, il y avait du monde dans la boulangerie, les gens achetaient des fraisières ou des vacherins. En sortant, ma petite fille m'a demandé de lui donner le croûton de la baguette. J'ai refusé. Non, lui ai-je répondu, non. Quand nous serons à table. Nous sommes rentrés et nous nous sommes tous assis pour déjeuner. Une gentille petite famille.*

*C'est moi qui ai coupé le pain. J'y tenais. Je voulais honorer ma promesse. Mais quand j'ai tendu le croûton à ma petite fille, elle l'a donné à son frère.*

*"Mais tu m'as dit que tu le voulais..."*

*— C'était tout à l'heure que je le voulais, a-t-elle répondu en dépliant sa serviette.*

*— Mais, il a le même goût, ai-je insisté, c'est le même..."*

*Elle a tourné la tête. "Non merci."*

*"Je vais aller me coucher, je vais te laisser dans le noir si c'est ça que tu veux mais avant d'éteindre, je voudrais poser une question. Je ne te la pose pas à toi, je ne me la pose pas à moi, je la pose aux boiseries: Est-ce que cette petite fille têtue n'aurait pas préféré vivre avec un papa plus heureux?"» [Gavalda, 2002:157].*

*(Фр.: «- Однажды, очень давно, я отправился в булочную с моей маленькой дочерью. Я редко водил ее за руку и еще реже оставался с ней один. Кажется, это было воскресное утро, в булочной было много народу, люди покупали булочки и меренги. Когда мы выходили, дочка попросила у меня горбушку. Я отказал. Нет, сказал я, нет. Когда сядем за стол. Мы вернулись домой и сели обедать. Маленькое дружное семейство. Я всегда сам резал хлеб - это была моя обязанность. Я хотел сдержать обещание, но, когда протянул горбушку дочке, она отдала ее брату.*

*- Но ты же хотела...*

*- Тогда хотела, - отвечала она, разворачивая салфетку.*

*- Но у горбушки тот же самый вкус, - настаивал я, - тот же самый...*

*Она отвернулась.*



*- Нет, спасибо.*

*- Я сейчас уйду спать и оставлю тебя сидеть в темноте, раз ты так хочешь, но, прежде чем погасить свет, задам один вопрос. Не тебе, не себе, а в пространство. Возможно, маленькая упрямая девочка предпочла бы иметь более счастливого отца?» [Гавальда, 2011б: 160].)*

Таким образом, можно сделать вывод, что особенность построения романа «Я ее любил/ Я его любила» в том, что автор нарушает порядок сюжетных элементов с тем, чтобы ввести читателя во внутренний мир Пьера, а именно – показать различие его мировоззрения и образа жизни во время его отношений с Матильдой, когда тот ощущал себя счастливым, и после них. А. Гавальда не ставит точку в данном произведении, так как в нем отсутствует заключение. Тем самым, автор включается в диалог с читателем и предлагает ему подумать о главной идее произведения. Таким образом, автор в диалоговом формате произведения посредством вопросно-ответной коммуникации главных героев выразил своё понимание действительности, свой внутренний мир (свои материальные и духовные ценности).

Коммуникативное сотрудничество двух личностей (личности Пьера и личности Хлои) определило целостность смыслового содержания всего фрагмента текста как продукта речемыслительной деятельности для мировоззрения, концептуальной картины мира и культурного уровня читателя. Эксплицитная коммуникация героев произведения (двух личностей), для каждой из которых характерны свои, только ей присущие нравственные, социальные и мировоззренческие аспекты, дала начало скрытой коммуникации автора и читательской аудитории, нуждающейся в подобном общении для решения своих личных задач (ответа на вопросы, связанные с теми или иными нравственными проблемами, жизненными ситуациями и т.д.). Текстовый материал, как эксплицитное выражение автором собственной точки зрения, ключевых идей и представлений посредством образующего его литературного языка, как многократно закодированной, интегративной системы, позволил

автору посредством языковых знаков вербализовать свои представления о мире, как результаты умственной деятельности.

Следует заметить, что во многих произведениях Анны Гавальда наблюдается использование автором современной нарративной стратегии, которая заключается в том, что читатель попадает непосредственно *in medias res* действия (в центр событий) произведения [Presada, 2014]. Несмотря на отсутствие информации о персонажах и пространственно-временных рамках событий, реципиенту удастся воссоздать целостность повествования по мере развертывания сюжетных линий.

Данный прием продемонстрирован нами в описании завязки романа «Я ее любил/ Я его любила», его можно также наблюдать в романе «Глоток свободы», который начинается с поездки главных героев на свадьбу их кузины:

*“Je n’étais pas encore assise, une fesse en l’air et la main sur la portière, que ma belle-sœur m’agressait déjà:*

*– Mais enfin... Tu n’as pas entendu les coups de klaxon? Ça fait dix minutes qu’on est là!*

*– Bonjour, je lui répons” [Gavalda, 2009: 5].*

*(Фр.: «Я еще и в машину-то сесть не успела, только нагнулась и открыла дверцу, как моя дорогая невестка накинулась на меня:*

*– Ну сколько можно тебя дожидаться!.. Ты что, не слышала, мы уже десять минут тут тебе гудим!*

*– Здравствуй! – вот так я ей на это ответила» [Гавальда, 2012: 5].)*

Роман «Матильда» также начинается с погружения читателя в действие, разворачивающееся в кафе возле Триумфальной арки:

*“C’est un café près de l’Arc de Triomphe. Je suis presque toujours assise à la même place – à gauche, derrière le bar. Je ne lis pas, je ne bouge pas, je n’interroge pas mon portable, j’attends quelqu’un” [Gavalda, 2014: 3].*

*(Фр.: «Кафе около Триумфальной арки. Я почти всегда сижу на одном и том же месте. В глубине зала, слева от стойки бара. Я не читаю, не шевелюсь, не проверяю мобильник, я жду» [Гавальда, 2015: 4].)*

Начало романа «Утешительная партия игры в петанк» является ретроспективой и отсылает читателя в детство главного героя, описывая незнакомца, который впоследствии предстанет одной из значимых фигур произведения:

*“Il se tenait toujours à l'écart. Là-bas, loin des grilles, hors de notre portée. Le regard fiévreux et les bras croisés. Plus que croisés même, refermés, crochetés. Comme s'il avait eu froid ou mal au ventre. Comme s'il s'agrippait à lui-même pour ne pas tomber”* [Gavalda, 2008: 5].

(Фр.: «Он всегда держался в стороне. Где-то там, за оградой школьного двора, подальше от нас. Лихорадочный взгляд и скрещенные на груди руки. Скорее даже сцепленные, судорожно сжатые. Словно ему холодно или у него болит живот. Словно он ухватился за самого себя, чтобы не упасть.» [Гавальда, 2010: 5])

На наш взгляд, данный прием позволяет читателю погрузиться в уже начавшиеся события, создавая иллюзию реальности происходящего и вызывая у читателя чувство включенности в действие. Широкое использование автором данного приема позволяет выделить его как одну из черт его идиостиля.

Анализируя произведения Анны Гавальда, И. Мартен предполагает, что секрет их популярности в значительной мере заключается в персонажах, изображенных писательницей «с присущей ей эмпатией, и в ее умении наблюдать за обыкновенными людьми» [Martin]. Именно человек с его внутренним миром, стремлениями и переживаниями на протяжении веков является центром художественного произведения: «Все без исключения единицы художественного текста и формально-смысловые отношения между ними как основа его структурности и концептуальности подчинены человеконаправленности» [Новиков, 1997: 41]. В связи с превалированием когнитивно-прагматического направления в современной науке, в рамках которого в центр всех языковых явлений помещен творчески мыслящий индивид, значительный интерес вызывает диалоговый формат произведения, придающий ему тем самым наибольшую выразительность и насыщенность, и

способствующий его восприятию со стороны реципиента в наиболее полном соответствии с творческим замыслом автора.

Можно выделить использование диалогических конструкций в качестве одной из основных черт идиостиля Анны Гавальда.

Присущая автору установка на отображение реальной действительности приводит к тому, что авторская картина мира выражается преимущественно в диалогических высказываниях персонажей. В произведениях доминируют точка зрения и высказывания героев, что способствует объективизации повествования и повышению информативности диалогов: диалогическое единство в рамках произведения выступает не просто фиксацией общения героев, но и является средством построения сюжета и развития действия, способом представления и всесторонней характеристики персонажей, демонстрации их взаимоотношений.

Использование автором разговорно-бытового стиля речи, лексических единиц со сниженной стилистической окраской, а также свойственная высказываниям героев эмоциональность и экспрессивность приближают их коммуникацию к естественной.

Авторский диалог в исследуемых произведениях реализуется в различных формах. Так, в коммуникативном пространстве романа «Просто вместе» автор присутствует эксплицитно: повествование ведется от его лица. В романе также широко представлены диалоги между персонажами, посредством которых раскрываются личности героев, а также их монологические высказывания, в которых выражаются их размышления о жизни, их психологическое состояние.

*«– Ben voyons... Merde, Philou! Dis quelque chose!*

*– Franck?*

*– Oui.*

*– J'ai six sœurs...*

*– Et alors?*

– *Alors je te le dis le plus simplement du monde: abandonne. Ce que femme veut, Dieu le veut...*

– *Qui c'est qui dit ça?*

– *La sagesse populaire...*

– *Et voilà! Ça recommence! Vous faites chier tous les deux avec vos citations...»* [Gavalda, 2004: 303].

(Фр.: « – Ты все продумала... Черт, Филу! Да скажи же что-нибудь!

– Франк...

– Что?

– У меня шесть сестёр...

– И?

– Скажу тебе просто и ясно: признай своё поражение. Чего хочет женщина, того хочет Бог...

– Кто это сказал?

– Народная мудрость...

– Приплыли! До чего же вы оба мне надоели с вашими цитатами...» [Гавальда, 2011а: 305])

«*De dos, ils étaient très mignons... À gauche, le grand maigre avec sa pelisse Retraite de Russie, à droite, le petit râblé avec son blouson Lucky Strike et au milieu, une jeune fille qui pépiait, riait, sautillait et rêvait en secret d'être soulevée du sol et de les entendre dire: «À la une! À la deux! À la trois! Yooouuuuh...» Elle les serrait le plus fort possible. Tout son équilibre était là aujourd'hui. Ni devant, ni derrière, mais là. Juste là. Entre ces deux coudes débonnaires... Le grand maigre penchait légèrement la tête et le petit râblé enfonçait ses poings dans ses poches usées. Tous les deux, et sans en être aussi conscients, pensaient exactement la même chose: nous trois, ici, maintenant, affamés, ensemble, et que vogue la galère...»* [Gavalda, 2004: 203].

(Фр.: «Со спины они выглядели очень авантажно... Слева худой дылда в шубе «Бегство из России», справа крепыш в куртке Lucky Strike, а между ними – девушка. Она щебечет, смеется, подпрыгивает, мечтая, чтобы они подняли

на руки и скомандовали: «И раз! И два! И три! Оп...». Она держала их очень крепко. Все ее душевное равновесие зависело только от них. Вперед, назад – ходу нет. Только здесь...Тоций верзила шел, слегка наклонив голову, крепьши шагал, засунув кулаки глубоко в карманы потертой куртки. Оба они, сами того не сознавая, думали в точности то же самое: вот мы идем втроем по улице, мы голодны, как волки, мы вместе, и пусть все катится в тартарары...» [Гавальда, 2011а: 205])

Время от времени автор включается в повествование в форме несобственно-прямой речи, что способствует расширению диалогического фрагмента и изменению его структуры:

*«Camille prit l'appareil en plissant les yeux. Non, le chauffe-eau n'avait rien. Oui, moi aussi je vous embrasse. Non, Franck ne l'avait pas enfermée dans un placard. Oui, elle aussi, elle pensait souvent à lui. Non, elle n'était pas encore allée faire ses prises de sang. Oui, vous aussi Philibert, je vous souhaite une bonne santé...»* [Gavalda, 2004: 245].

(Фр.: «Камилла сощурилась и взяла трубку. Нет, с бойлером все в порядке. Да, я вас тоже целую. Нет, Франк не запер ее в шкаф. Да, она тоже часто о нем думает, Нет, она еще не сдала анализ крови. Да, Филибер, я тоже желаю вам здоровья...» [Гавальда, 2011а: 247])

*«Camille prit l'addition, si, si, j'insiste, vous, vous passerez l'aspirateur, ils récupérèrent la valise en enjambant encore quelques clochards ici et là, Lucky Strike enfourcha sa moto et les deux autres appelèrent un taxi»* [Gavalda, 2004:309].

(Фр.: «Камилла попросила счет – нет-нет, я настаиваю, а вы за это пропылесосите! – они забрали чемодан, отбредиваясь от вокзальных попрошаек, Lucky Strike оседлал свой мотоцикл, а двое других взяли такси.» [Гавальда, 2011а: 311])

Данный прием сближает автора с персонажами и также служит инструментом их характеристики.

В романе не только автор, но и читатель изображен эксплицитно: автор обращается к нему в повествовании, называя главную героиню Камиллу «notre

cigale», когда она купила дорогой и непрактичный камин: «Ce garçon était plein de bon sens et notre cigale ferma les yeux en tendant sa carte bleue» [Gavalda, 2004: 50] («Этот парень был так благоразумен, но наша стрекоза, закрыв глаза, протянула свою кредитную карточку» [Гавальда, 2011а: 65]). Описывая совместный ужин Камиллы и Филибера, автор называет девушку «notre parfaite petite ménagère», подчеркивая ее старания в качестве хозяйки: «Philibert ne mangeait pas beaucoup lui non plus, mais il était si lent et si précautionneux que notre parfaite petite ménagère se félicita d'avoir prévu un repas froid» [Gavalda, 2004: 90] («Филибер тоже не отличался волчьим аппетитом, но ел он так медленно и деликатно, что наша образцово-показательная маленькая хозяйка мысленно похвалила себя за то, что составила меню из холодных закусок» [Гавальда, 2011а: 101]). Франка, когда он спешит навестить бабушку, автор называет «notre charretier»: «Notre charretier était déjà dans l'entrée en train de pester parce qu'il ne retrouvait pas ses clefs» [Gavalda, 2004: 150] («Наш извозчик как раз стоял у входной двери, ругаясь, потому что забыл ключи» [Гавальда, 2011а: 153]). Данный прием добавляет тексту эмотивности, а также формирует у читателя более реалистичные образы персонажей, вызывая положительное отношение к ним.

В романе «Глоток свободы» повествование ведется от лица главной героини Гаранс. В романе изложение истории, сопровождаемое комментариями нарратора, сменяется диалогами персонажей:

*«Je n'étais pas encore assise, une fesse en l'air et la main sur la portière, que ma belle-sœur m'agressait déjà :*

*– Mais enfin... Tu n'as pas entendu les coups de klaxon ? Ça fait dix minutes qu'on est là !*

*– Bonjour, je lui réponds.*

*Mon frère s'était retourné. Petit clin d'oeil.*

*– Ça va, la belle ?*

*– Ça va.*

*– Tu veux que je mette tes affaires dans le coffre ?*

— *Non, je te remercie. J'ai juste ce petit sac et puis ma robe... Je vais la poser sur la place arrière» [Gavalda, 2009: 3].*

(Фр.: «Я еще и в машину-то сесть не успела, только нагнулась и открыла дверцу, как моя невестка накинулась на меня:

— *Ну сколько можно тебя дожидаться!.. Ты что, не слышала, мы уже десять минут тут тебе гудим!*

— *Здравствуй!* — я ей на это ответила.

*Мой брат обернулся. И подмигнул — еле заметно.*

— *Как дела, красотка?*

— *Нормально.*

— *Хочешь, я положу твои вещи в багажник?*

— *Нет, спасибо. Со мной только эта сумочка да еще платье... Я его брошу на заднее сиденье» [Гавальда, 2012: 3].)*

Данный отрывок, с которого начинается повествование, является одновременно как способом введения и представления персонажей, так и средством описания локально-темпоральных параметров речевой ситуации. Из него читатель может заключить, что участниками данного полилога являются Гаранс, ее брат и невестка, а действие происходит в машине брата и его жены.

Характеристика героев романа представлена с разных точек зрения: непосредственно через их реплики в диалогах, а также сквозь призму восприятия нарратора в лице главной героини Гаранс. Таким образом, читатель может составить портреты персонажей, основываясь на собственных наблюдениях и сравнивая их с мнением рассказчика.

Наибольшим информативным потенциалом обладают диалогические конструкции, представленные в романе «Я ее любил/ Я его любила», являющегося ярким примером романа-диалога. Текст романа построен таким образом, что и сюжетная канва, и информация о персонажах, их эмоциональном состоянии прослеживаются в диалогической коммуникации главных героев, сопровождаемых небольшими комментариями и



монологическими высказываниями-размышлениями главной героини романа Хлои, выступающей нарратором.

*«Il est remonté de la cave avec deux bouteilles qu'il tenait contre lui comme des nouveau-nés.*

*- Château Chasse-Spleen... Avoue que c'est de circonstance... Tout a fait ce qu'il nous faut. J'en ai pris deux, une pour toi et une pour moi.*

*- Vous êtes fou! Vous devriez attendre une plus grande occasion...*

*- Une plus grande occasion que quoi?*

*Il approchait sa chaise de la cheminée.*

*- Que... Je ne sais pas... Que moi... Que nous... Que ce soir.*

*Il avait replié ses bras autour de lui pour réchauffer sa fortune.*

*- Mais, nous sommes une grande occasion, Chloé. Nous sommes la plus grande occasion du monde. Je viens dans cette maison depuis que je suis enfant, j'ai pris des milliers de repas dans cette cuisine et crois-moi, je sais reconnaître une grande occasion!*

*Ce petit ton suffisant, quel dommage» [Gavalda, 2002: 52].*

*(Фр.: «Он поднялся из погреба с двумя бутылками, прижимая их к груди, как младенцев.*

*— «Шато Шас-Сплин» ... Очень к месту, согласись... Именно то, что нам нужно. Я взял две — одну для тебя, другую для себя.*

*— Вы с ума сошли! Надо оставить их для более торжественного случая...*

*— Более торжественного, чем что?*

*Он пододвинул свой стул поближе к камину.*

*— Не знаю... Чем я... Чем мы... Чем этот вечер.*

*— Но сегодня по-настоящему торжественный случай, Хлоя. Я приезжаю в этот дом с самого детства, я тысячи раз ел на этой кухне, и уж поверь — умею распознавать торжественные случаи!*

*Ох уж этот самодовольный тон...» [Гавальда, 2011б: 54].)*

Авторский голос появляется имплицитно лишь в заключительном фрагменте романа и обращается к читателю от лица главного героя Пьера. Следовательно, протагонисты романа раскрываются непосредственно в их собственных высказываниях, позволяя читателю давать свою собственную оценку их поступкам, решениям и чувствам.

Рассмотрев примеры диалогов в романах Анны Гавальда, можно отметить, что информация о персонажах может представляться различными способами: эксплицитно или имплицитно, однако вне зависимости от формы авторского диалога диалогическое пространство художественного произведения является основным способом репрезентации персонажей. Следует отметить, что использование автором диалогических конструкций приближает читателя к повествованию и персонажам, создавая у него иллюзию погружения в действие романа, в события, переживаемые героями, и вызванные этими событиями эмоции и чувства. Вышеописанные приемы служат для реализации основной задачи писателя – установлению связи между литературным произведением, воплощающим авторский взгляд на мир, и воспринимающим сознанием читателя. Учитывая успех произведений Анны Гавальда, данная цель в полной мере достигнута автором.

## 2.2. Эмоциональный код: параметры реализации в художественном произведении

Под эмоциональным кодом мы понимаем способ передачи автором эмоций в произведении при помощи языковых средств.

Согласно определению «Большого психологического словаря», эмоции представляют собой «особый класс психических процессов и состояний, связанных с инстинктами, потребностями, мотивами и отражающих в форме непосредственного переживания значимость действующих на индивида явлений и ситуаций для осуществления его жизнедеятельности» [БПС, 1999]. Существуют различные точки зрения в вопросе разграничения понятий

«эмоция» и «чувство». Так, Г.Х. Шингаров предлагает разграничивать данные явления в связи с тем, что «...чувства и эмоции являются различными ступенями развития эмоциональной сферы отражения действительности...» [Шингаров, 1971]. При этом чувства и эмоции являются сходными и тесно взаимосвязанными явлениями, не всегда позволяющими сделать их четкое разграничение [Дерябин, 1980: 99]. Вслед за Л.Г. Бабенко [Бабенко, 1989], мы рассматриваем данные понятия как эквивалентные и в данной работе используем понятие «эмоция» для обозначения психических состояний, переживаний и чувств индивида. Для современной лингвистики, центральным объектом которой является человек в его речевой деятельности, интерес представляет изучение языковых средств выражения эмоций: человек является «центральной фигурой языка и как лицо говорящее, и как главное действующее лицо мира, о котором он говорит» [Золотова, 1982].

Наряду с термином «эмоциональность» в научной литературе также широко используется термин «эмотивность». Большинство ученых считает, что эмотивность относится к языковым категориям и связана с вербальным выражением эмоций говорящим, в то время как эмоциональность принадлежит к психологической сфере и отражает эмоциональное состояние человека [Шаховский, 2008]. Согласно утверждению А.В. Кунина, «эмотивность – это эмоциональность в языковом преломлении, выражение языковыми средствами чувств, настроений, переживаний человека» [Кунин, 1986: 153]. Поскольку в рамках данного исследования разграничение вышеуказанных понятий не является значимым, следовательно, далее мы будем использовать более широкое понятие «эмоциональный» для описания текстовых единиц и номинации кода.

Как справедливо утверждает В.И. Шаховский, целью художественного текста является установление эмоционального контакта с читателем (с данным аспектом ученый соотносит фатическую функцию эмоций), а также манифестация эмоций и чувств (с которой связана прагматическая функция эмоций) [Шаховский, 2008]. Ученый также отмечает, что художественному

тексту свойственна репрезентация эмоций на всех уровнях его организации, что определяет динамику его эмоциональной семантики [Шаховский, 2008].

В художественном тексте эмоции выражаются не прямо, а посредством эмоционально окрашенных языковых знаков: лексических, синтаксических, стилистических средств и т.д. Именно с наличием в тексте подобных знаков связывают эмоциональность текста.

Учеными [Шаховский, 2008, Ежова, 2003] выделяются следующие способы вербализации эмоций:

1. прямая номинация эмоций лексемами, значениями которых являются понятия эмоций;
2. косвенное описание эмоций путем демонстрации психоэмоционального состояния индивида, физических реакций, вызванных влиянием той или иной эмоции;
3. эмоциональные метафоры, которые В.Ю. Апресян выделяет в качестве языкового средства концептуализации эмоций [Апресян, 2005].

Необходимо подчеркнуть важность эмоциональной стороны текста в процессе репрезентации языковой личности героя произведения: демонстрация его эмоционального состояния, чувств и реакций, а также вызванных данными реакциями поступков является наиболее эффективным способом создания эмоциональной характеристики героя, а также приемом, способствующим формированию эмоционального отклика у реципиента текста. При этом, как утверждает В.И. Шаховский, языковой анализ (лексем, синтаксиса, семантики) вербализованных мыслей-эмоций персонажа этого художественного произведения выявляет их корреляцию с эмоциональным аспектом автора как языковой личности, его собственного мысленного эмоционального пространства» [Шаховский, 2008]. Невозможно также не согласиться со справедливым утверждением ученого о том, что «художественная литература – это учебник человеческих эмоций и эмоциональной жизни языковой личности» [Шаховский, 2008: 68].

Из широкого спектра социально обусловленных эмоциональных процессов учеными выделяются базовые или фундаментальные эмоции, над которыми надстраиваются другие эмоциональные состояния, реакции и их комбинации. Так, П. Экман выделяет семь базовых эмоций: печаль, гнев, удивление, страх, отвращение, презрение и радость [Ekman, 2003]. Р. Плутчик и Г. Келлерман предлагают рассматривать в качестве основных следующие эмоции: принятие, отвращение, гнев, страх, радость, горе, испуг и любопытство [Plutchik, 1979]. В классификации, предложенной К. Изардом, базовыми являются двенадцать эмоций: интерес, радость, удивление, любовь, вина, смущение, стыд, печаль, презрение, гнев, отвращение и страх [Izard, 1977].

Согласно базовой классификации эмоций, их принято делить на положительные и отрицательные. Вслед за П. Экманом и К. Изардом, мы относим к положительным эмоциям веселье, удовлетворение, возбуждение, экстаз и др., к отрицательным – гнев, печаль, страх, отвращение, вину и др. Выбор доминантой эмоции или доминантных эмоций произведения определяется, на наш взгляд, основными направлениями развертывания сюжетной линии.

Рассмотрим параметры реализации эмоционального кода на примере романа Анны Гавальда «Я ее любил/ Я его любила». В данном романе представлены две сюжетные линии – Хлои и Пьера, ключевыми событиями которых являются истории несчастной любви и неудачных браков обоих героев. Линия Хлои, с которой начинается роман, представляет собой историю женщины, преданной и покинутой мужем. Вторая сюжетная линия разворачивается в воспоминаниях Пьера, которыми он делится со своей невесткой: Пьер сожалеет о том, что, сделав выбор в пользу долга и семьи, потерял свою единственную любовь. Таким образом, в обеих сюжетных линиях главенствуют мотивы любви, а также последующей утраты и расставания. Тема и ключевые события романа определяют доминирующие эмоции произведения: по нашему мнению, базовыми эмоциями являются эмоции любви, гнева и страха. Данные эмоции характерны для всех произведений автора и

представлены в настоящем исследовании на примере романа «Я ее любил/ Я его любила».

### 2.2.1. Семиотические репрезентанты эмоции «любовь»

Для эмоции «любовь», выступающей основным смысловым ядром романа Анны Гавальда “Je l’aimais”, характерно как множество положительных, так и множество отрицательных сопутствующих эмоций, ибо любовь, определяющаяся как «глубокое эмоциональное влечение, сильное сердечное чувство, искренняя увлеченность» [ТСЖ, 2006], относится к числу тех фундаментальных чувств, для которых характерно обширное и неоднозначное проявление в эмоциональном плане. По утверждению К. Изарда, любовь «может быть определена как паттерн эмоций, драйвов и когнитивных процессов» [Izard, 1977]. При этом ученый высказывает мысль о необходимости разграничивать собственно любовь как чувство, базирующееся на эмоциях радости, интереса и влечения, и любовные отношения, способные заключать в себе целый спектр эмоций, в том числе и отрицательные. Большинство ученых относит любовь к числу положительных эмоций: М.Б. Арнольд [Arnold, 1960] в своей классификации определяет любовь как импульсивную эмоцию положительного характера; согласно концепции Р. Плутчика [Plutchik, 1966], любовь можно отнести к числу вторичных эмоций, составляющими которой выступают базисные эмоции радости и принятия; Л.Г. Бабенко также выделяет любовь как один из базовых эмотивных смыслов, передающих «идею чувства, эмоции как особой психической реальности» [Бабенко, 1989: 26].

В романе Анны Гавальда “Je l’aimais” любовь является одной из доминирующих эмоций. Тема любви и любовных отношений прослеживается в обеих сюжетных линиях и остается неизменной на протяжении всего романа. Главная героиня романа Хлоя болезненно переживает расставание с мужем, который оставил семью ради другой женщины. Свекор Хлои Пьер, желая

утешить ее, отвозит женщину и ее маленьких дочерей в свой загородный дом. В одном из разговоров Пьера и Хлои неизбежно поднимается тема семейной драмы женщины, речь заходит о супружеской жизни в целом, о верности, долге, праве выбора. Тогда Пьер рассказывает сокровенную историю своей любви к Матильде, женщине, к которой он не решился уйти из семьи. Сделав «правильный выбор» в пользу долга, семьи, Пьер потерял свою единственную любовь и лишился возможности быть счастливым.

В рамках данного исследования мы будем рассматривать особенности реализации в романе Анны Гавальда эмоции «любовь» как романтического чувства, объединяющего в себе такие положительные эмоции, как радость и интерес.

Название романа “Je l’aimais” («Я ее любил/ Я его любила») содержит номинацию эмоции «любовь» посредством глагола «aimer» («любить»), программируя читателя на определенные ожидания: возникновение данного чувства у героев произведения, начало и развитие любовной истории.

В ядерную часть семантического поля «любовь» входит ее номинация существительным l’amour, а также его синонимами – une belle histoire, le flirt, le désir, глаголами – aimer, adorer, tomber amoureux, plaire, прилагательными – amoureux, romantique и т.д. К периферийному слою можно отнести следующие существительные: le grand frisson, les déclarations, les insomnies, les ravages de la passion, глаголы – épouser, se marier, hanter, faire l’amour, dormir dans les bras, прилагательные – pris, fichu. Данные лексемы выступают в роли ключевых слов, задавая общую тональность текста.

**На семантическом уровне** можно выделить следующие репрезентанты эмоции «любовь»:

*«Je suis tombé amoureux comme on attrape une maladie. Sans le vouloir, sans y croire, contre mon gré et sans pouvoir m’en défendre...» [Gavalda, 2002: 76].*  
(Фр.: «Я влюбился, будто заболел. Не желая этого, не веря, вопреки своей воле и не имея возможности защититься...»)

Выражение “*tomber amoureux*” (влюбиться) является номинацией эмоции «любовь», а именно момента возникновения данного чувства. Используя стилистический прием сравнения любви с болезнью (“*attraper une maladie*” – заболеть), автор связывает данные явления такими качествами, как непредсказуемость, внезапность, неотвратимость. В данном отрывке любовь приобретает характер роковой страсти, которой невозможно сопротивляться.

«*Et plus je l'ignorais, plus je tombais amoureux d'elle*» [Gavalda, 2002: 104]. (Фр.: «И чем сильнее я ее игнорировал, тем сильнее влюблялся»).

В данном предложении автор использует лексические единицы, выражающие доминантный смысл: глагол “*ignorer*” (игнорировать) и выражение “*tomber amoureux*” (влюбиться). Контекстуальная антитеза, выраженная данными глаголами, выносит на передний план одну из главных особенностей любви – внезапный и противоречивый характер чувства, который послужил причиной появления ряда пословиц и поговорок в разных языках: “*Amor caecus*”, «Любовь зла – полюбишь и козла», «Любовь закона не знает, годов не считает», “*L'amour est fatal, il tombe aussi bien sur l'oignon que sur le lys*” и т.д. В данном предложении автор показал, что любовь возникает внезапно, и ни один человек не способен устоять перед силой данного чувства.

«*Elle souriait. Je fondais*» [Gavalda, 2002: 106]. (Фр.: «Она улыбалась. Я таял»).

Глагол “*fondre*” в переносном значении входит в синонимический ряд с глаголами “*se laisser amollir*”, “*attendrir*”, “*séduire*” [LD, 2005] и является составляющей лексико-семантического поля «любовь». В синонимическом словаре в одном ряду с «любовью» располагаются близкие к нему по значению «влюбленность», «склонность», «желание», включающие физические проявления любви [ТСЖ, 2006]. С помощью данной метафоры автор усиливает эмоциональную реакцию главного героя на присутствие объекта любви.

«*Je tapotais mon pauvre cœur détraqué pour qu'il se remette à battre*» [Gavalda, 2002: 106]. (Фр.: «Я похлопывал по своему бедному разлаженному сердцу, чтобы оно снова начало биться»).



В данном примере можно отметить такой способ репрезентации эмоции «любовь» как эмоциональная метафора («Я похлопывал по своему бедному разлаженному сердцу, чтобы оно снова начало биться»). Русский фразеологический словарь предлагает следующие дефиниции выражению «сердце замерло»: 1. Кто-либо испытывает сильную тоску, печаль, страх или плохое предчувствие. 2. Кто-либо испытывает блаженство, умиротворение, чувство радости [ФРЯ, 1968]. В данном контексте описываемая автором эмоциональная реакция связана с эмоциями удивления и радости, вызванными неожиданной встречей главного героя романа с объектом любви. Прилагательное “*peuvre*” (бедный, несчастный) в выражении “*mon peuvre cœur détraqué*” (моё бедное разлаженное сердце) имеет эмоциональный оттенок и также способствует возникновению ответных эмоциональных реакций у читателя.

*«Elle m'a pris dans ses bras et je me suis laissé surprendre. Le monde m'appartenait» [Gavalda, 2002:110]. (Фр.: «Она обняла меня, и для меня это стало неожиданностью. Мир принадлежал мне»).*

Реализация эмоции «любовь» происходит в выражении “*prendre dans ses bras*”, которое входит в периферию семантического поля. Объятия являются одним из способов демонстрации чувства. Важность физического проявления любви нашла отражение в пословице: “*Comme l'amour est aveugle, il est très important de toucher*”. Усиливает смысл фразы и эмоциональная метафора “*le monde m'appartenait*”, манифестирующая высшую степень счастья, удовольствия, успеха.

Вербализация эмоции «любовь» происходит не только посредством лексических единиц, синтаксические средства также обладают выразительностью.

**На синтаксическом уровне** можно отметить следующие приемы:

Автор использует повторы как экспрессивный прием, акцентирующий ключевое слово, номинирующее эмоцию:

«*Comme je l'aimais... Comme je l'aimais...*» [Gavalda, 2002: 77]. (Фр.: «Как я её любил... Как я её любил...»).

«*Je l'ai aimée plus que tout. Plus que tout...*» [Gavalda, 2002: 75]. (Фр.: «Я любил её больше всего на свете. Больше всего...»).

Кроме того, в данных примерах значение глагола “aimer” усиливают наречия “comme” (как, насколько) и “plus” (более), придающие тексту большую экспрессивность.

В данной реплике автор использует следующие приемы: повторы (“J’aimais... J’aimais”), перечисление (Son rire, sa curiosité, sa discrétion,...), анафору (“J’aimais... J’aimais”), параллельные синтаксические конструкции с употреблением глагола “aimer”:

«*J’aimais cette femme. J’aimais cette Mathilde. J’aimais le son de sa voix, son esprit, son rire, son regard sur le monde, cette espèce de fatalisme des gens qui se sont beaucoup promenés. J’aimais son rire, sa curiosité, sa discrétion, sa colonne vertébrale, ses hanches un peu saillantes, ses silences, sa douceur et... tout le reste. Tout... Tout*» [Gavalda, 2002: 111]. (Фр.: «Я любил эту женщину. Любил эту Матильду. Любил звук ее голоса, ее ум, ее смех, ее взгляд на мир, тот фатализм, свойственный людям, которые много путешествовали по свету. Я любил ее смех, ее любопытство, ее скромность, ее позвоночник, ее немного полноватые бедра, ее молчание, ее нежность и ... все остальное. Все... Все»).

Одной из особенностей любви как чувства и состояния является идеализация объекта любви, что и высказывается главным героем в отношении любимой женщины («Я любил ее смех, ее любопытство, ее скромность, ее позвоночник, ее немного полноватые бедра, ее молчание, ее нежность и ... все остальное. Все. Все»).

Таким образом, для репрезентации эмоции «любовь» автором используются такие средства выразительности, как лексемы и выражения, номинирующие данную эмоцию или входящие в ее семантическое поле, эмоциональные метафоры, а также такие средства экспрессивного синтаксиса, как повторы, перечисления, анафоры, параллельные синтаксические

конструкции с употреблением глаголов, выражающих доминантный смысл. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 1.

**На прагматическом уровне** следует отметить влияние эмоции «любовь», представленной в тексте, на читателя. Эмоции в произведении оказывают сильное прагматическое воздействие на читателя, погружая его в сюжет и заставляя сопереживать героям повествования. Писатель не просто описывает эмоции и чувства героев, он апеллирует к опыту читателя. Читатель актуализирует описанные эмоции в своем сознании и, сопоставив их со своими чувствами и реакциями, принимает ту или иную сторону в оценке действий персонажа, его характера, личности в целом. В отрывках, приведенных нами, персонажи описывают свои чувства, которые носят положительный характер, сравнив их со своими воспоминаниями и знаниями о счастливой любви, читатель также испытывает положительные эмоции.

Изучая эмоциональные параметры произведения и его персонажей, нам представляется необходимым подчеркнуть тот факт, что в реальной жизни эмоции, являясь по своей природе наименее устойчивым классом психических процессов, вступают в различные интеракции друг с другом. Многочисленные комбинации эмоций встречаются и в тексте романа, тем самым придавая ему образности и приближая описываемые события к действительности. Следовательно, изучение комбинаций доминантных эмоций произведения способствует более углубленному пониманию авторской интенции, интерпретации логической канвы произведения и раскрытию личностей персонажей.

Следует отметить, что две истории, представленные в романе, повествуют о любви в различных ее проявлениях. Автор открывает читателю многочисленные грани данного чувства, меняющегося под влиянием обстоятельств, других людей, собственного мироощущения персонажей. Эмоции радости, интереса, удовольствия сменяются такими эмоциями, как печаль, тоска, страх, тревога, вина, гнев.

### 2.2.2. Семиотические репрезентанты эмоции «гнев»

Согласно наблюдениям ряда ученых, эмоция печали зачастую выступает активатором эмоции гнева [Izard, 1977]. «Все, кому знакомо чувство уныния, хандры, знают, что оно сопровождается переживанием гнева, – человек сердится на себя или ругает других за свои несчастья» [Izard, 1977].

Причинами возникновения гнева как «чувства сильного возмущения, негодования» [ТСЖ, 2006] могут выступать следующие факторы:

1. Боль, независимо от источника ее происхождения, является первичным активатором гнева.
2. Разочарование как одушевленным, так и неодушевленным предметом, ситуацией, действиями человека, в особенности близкого [Ekman, 2003].
3. Возникновение препятствий на пути к достижению цели [Ekman, 2003, Izard, 1977].
4. Ограничение свободы, как физической, так и свободы выбора, действий.
5. Несправедливость действий других людей, вызывающая неприятие, и, впоследствии, гнев.
6. Пролонгированная печаль [Izard, 1977].

В романе Анны Гавальда «Я ее любил/ Я его любила» наличие эмоции гнева обусловлено событиями, являющимися крайне неприятными и болезненными для героев. Хлоя испытывает гнев в связи с предательством мужа. Сначала женщина погружается в глубокую печаль, которая впоследствии трансформируется в гнев при напоминании о человеке, причинившем ей боль, и событиях, связанных с ним.

Пьер испытывает данное негативное чувство по отношению к самому себе, собственной слабости, трусости, а также к жизненным обстоятельствам, помешавшим ему быть счастливым. Эмоциональное состояние Пьера иллюстрирует тезис К. Изарда о «триаде враждебности» [Izard, 1977], которая, по утверждению ученого, состоит из комбинации гнева, отвращения и

презрения. Данный комплекс эмоций возникает в тот момент, когда человек находится в ситуации фрустрации. Главный герой романа Пьер переживает мучительный конфликт с самим собой, вызванный необходимостью сделать судьбоносный выбор между чувством и долгом.

**На семантическом уровне** эмоция «гнев» актуализируется в виде лексем, выступающих ее прямой номинацией (*une colère, énerver, haïr, embêter, méchant, mépriser, fâché* и др.), или эмоционально окрашенных лексем, косвенно передающих чувства персонажей (*un salaud, un con, une saloperie, égoïste* и др.). Ряд ученых отмечает, что косвенное выражение эмоций является более эффективным, нежели их прямая номинация и воспринимается реципиентом как более естественный вариант [Долинин, 1978: 210, Балли, 2001]. Данная точка зрения подтверждается тем, что живые эмоции являются наиболее интенсивными и не подвергаются контролю сознания, а, следовательно, выражаются более хаотично и спонтанно.

Рассмотрим примеры репрезентации эмоции «гнев», выделенные нами в диалогах романа:

*«Il geint parce qu'il est très énervé, le pauvre biquet!»* [Gavalda, 2002: 54]  
(Фр.: «Он ноет, потому что нервничает, бедный козленок!»)

В данном отрывке эмоциональное воздействие на реципиента достигается автором за счет употребления эмоционально-оценочных лексических единиц. Эмоционально-оценочная лексика — это лексика, которая содержит субъективное отношение автора текста к предмету, явлению или ситуации и демонстрирующая его эмоции по отношению к ним. Это лексические единицы, оттенки смысла которых придают им особую «тональность» [Macagno, Walton, 2014: 36]. В данном предложении эмоционально-оценочную окраску имеют глагол “*geindre*” (ныть, плакаться) и существительное “*un biquet*” (козленок), которые служат для выражения презрения, злости главной героини по отношению к мужу. Прилагательное “*pauvre*” (бедный, несчастный, жалкий) в данном контексте имеет пейоративный оттенок и усиливает негативный оттенок высказывания.

*«Vous savez, je suis une âme simple et j'ai besoin de vous entendre dire: mon fils est **un salaud** et je te demande pardon. J'en ai besoin, vous comprenez?» [Gavalda, 2002: 69]. (Фр.: «Вы знаете, я ведь простодушный человек, и мне нужно от вас услышать: «Мой сын - подлец, и я прошу у тебя прощения». Мне это просто необходимо, вы это понимаете?»)»*

Эмоциональная тональность фразы достигается путем употребления автором бранного существительного “un salaud” (подлец, сволочь) с эксплицитно выраженной оценочной семантикой. Данная лексема включает в себе крайне высокую степень оценки, в данном случае негативной, с помощью которой автор сообщает читателю эмоцию гнева, испытываемую главной героиней.

*«Depuis toutes ces années que je me **cogne** vos discours, votre **autorité**, vos **moues de Commandeur**, vos silences... Tout ce **chiqué**. Tout ce **chiqué**... Depuis le temps que vous nous **gonflez**, Pierre...» [Gavalda, 2002: 70]. (Фр.: «Все эти годы я сталкиваюсь с вашими речами, вашей властью, недовольными гримасами Командора, молчанием... Всем этим кривляньем. Показухой... Все это время вы нас дурачите, Пьер...»)»*

В данной реплике автор выражает доминантный смысл при помощи ряда эмоционально маркированных лексем. Среди них можно выделить глаголы, относящиеся к просторечиям: “se cogner” (биться, сталкиваться), “gonfler” (надувать, дурачить), существительные, используемые в разговорной, фамильярной речи: “un chiqué” (притворство, кривлянье), “une moue” (недовольная гримаса). С помощью данных лексем автор сообщает читателю негативную эмоциональную оценку, которую дает главная героиня действиям ее свекра. Существительные “une autorité” (власть), “Commandeur” (командор) относятся к лексико-семантическому полю «власть» и вызывают у реципиента ассоциации с авторитарностью, давлением, притеснением, тем самым активируя в его сознании такие чувства, как страх, злость, неприязнь. Данные лексические единицы также декодируются реципиентом как негативные.

«*Je trouve ça **minable**. Vous m'écœurez tous les deux*» [Gavalda, 2002:91].  
(Фр.: «По-моему, это жалко. Меня тошнит от вас обоих».)

Данный пример демонстрирует использование автором лексических единиц с ярко выраженной негативной коннотацией: прилагательное “minable” (жалкий) и глагол “écœurer” (вызывать отвращение, тошноту), употребленный в переносном значении. Данные лексемы, заключая в себе однозначно отрицательную субъективную оценку, служат средством передачи эмоции гнева, ненависти героини романа.

«*Mais je suis **un vieux con**, Chloé! Je suis un vieux con. C'est ce que je suis en train de t'expliquer depuis tout à l'heure enfin!*» [Gavalda, 2002:124]. (Фр.: «Но я и есть старый дурак, Хлоя! Это как раз то, что я и пытаюсь тебе объяснить, в конце концов!»)

Данная реплика включает в себе резко негативный оттенок благодаря наличию бранного слова “con” (дурак, идиот), представляющего собой лексическую гиперболизацию. Значение существительного усилено нейтральным прилагательным “vieux” (старый), в контексте романа приобретающим оттенок сожаления, разочарования, которые испытывает главный герой. Экспрессивность данному отрывку добавляет наречие “enfin” (в конце концов), благодаря своей позиции в предложении являющееся интонационно выделенным.

«*Bravo, bravo, bravo! On a tout **enterré**, nos amis, nos rêves et nos amours, et maintenant, ça va être notre tour! Bravo, les amis!*» [Gavalda, 2002: 125]. (Фр.: «Браво, браво, браво! Мы всё похоронили – наших друзей, наши мечты и нашу любовь, теперь наступает наш черед! Браво, друзья!»)

Глагол “enterrer” (хоронить, закапывать) выступает в роли эмоциональной метафоры: «Мы всё похоронили – наших друзей, наши мечты и нашу любовь, теперь наступает наш черед!». С помощью данного приема автор демонстрирует душевное состояние Пьера – гнев, злость, отчаяние, разочарование. Не являясь прямым выражением эмоции, данная контекстуальная метафора включает в себе целый спектр эмоциональных

реакций, тем самым добавляя высказыванию образности и усиливая его аффектацию на читателя. Междометие “bravo” в данном контексте использовано для выражения иронии в отношении глупости, нелепости ситуации [LD, 2005].

*«Retraités... Retraités de tout. Je les **hais**. Je les **hais**, tu m'entends? Je les **hais** parce qu'ils me renvoient ma propre image» [Gavalda, 2002: 125]. (Фр.: «Пенсионеры... Уволенные от всего. Я их ненавижу. Ненавижу, слышишь? Ненавижу, потому что вижу в них себя самого».)*

Глагол “*haïr*” (ненавидеть) номинирует отрицательную эмоцию, заключающую в себе злость, отвращение, презрение [LD, 2005] и являющуюся направленной на человека или группу людей. С помощью данного глагола автор выражает доминантный смысл, передавая гневные чувства главного героя по отношению к себе. Значение глагола усиливается с помощью его многократного повторения.

**На синтаксическом уровне** эмоция «гнев» реализуется за счет приемов экспрессивного синтаксиса и пунктуации. Следует отметить, что первостепенная роль в создании экспрессивного высказывания отводится интонации. Так, К.А. Долинин выделяет интонацию как одно из важнейших средств, придающих речи эмоциональную окраску [Долинин, 1978]. Об этом пишет и Н.А. Шигаревская: «Экспрессивная лексика и синтаксис не реализуются в речи вне особой эмотивной интонации» [Шигаревская, 1973: 148]. По нашему мнению, исследование интонационного оформления речи является особенно актуальным применительно к эмоции «гнев» как одной из наиболее сильных и выразительных эмоций.

Рассмотрим примеры выделенных нами синтаксических параметров реализации эмоции «гнев»:

1. Предложения с глаголами в повелительном наклонении, сообщающие реципиенту интонационное оформление высказывания и являющиеся очевидным маркером агрессии, возмущения, приказания:

*«Lâchez-moi!» [Gavalda, 2002: 55] (Фр.: «Оставьте меня!»)*



«*Chloé, arrête ça tout de suite!*» [Gavalda, 2002:54] (Фр.: «Хлоя, прекрати это немедленно!»)

«*Ne prends pas ce ton-là*» [Gavalda, 2002:53]. (Фр.: «Оставь этот тон».)

«*Tais-toi, tais-toi. Laisse-moi parler*» [Gavalda, 2002:60]. (Фр.: «Помолчи, помолчи. Дай мне сказать».)

«*Chloé, parle-moi.*» [Gavalda, 2002:65] (Фр.: «Хлоя, поговори со мной».)

2. Восклицательные предложения и предложения с восклицательными словами, с помощью которых автор передает тональность речи персонажей, в данном случае выражая гнев, негодование:

«*Vous me faites mal! Vous me faites tous mal dans cette famille!*» [Gavalda, 2002:55] (Фр.: «Вы делаете мне больно! Все ваше семейство делает мне больно!»)

«*Je ne suis pas votre chien, bon sang!*» [Gavalda, 2002:54] (Фр.: «Я ведь не ваша собачонка, черт побери!»)

«*Alors ça, c'est la meilleure! Il n'est pas malheureux du tout... Au contraire, il est très heureux!*» [Gavalda, 2002:68] (Фр.: «Ах, ну это еще лучше! Он совсем не несчастен... Напротив, он очень счастлив!»)

«*L'ascenseur, les valises, bobonne et l'avion, quel casse-tête! Eh oui!*» [Gavalda, 2002: 68] (Фр.: «Лифт, чемоданы, жenuшка и самолет - какая головоломка! О да!»)

«*Oh oui, c'est vulgaire*» [Gavalda, 2002:69]. (Фр.: «Ах да, это вульгарно».)

3. Риторические вопросы, единственной целью которых является эмоциональное воздействие на адресата. Риторические вопросы позволяют автору выразить гнев, возмущение, испытываемые героями романа:

«*Comment peut-on faire ça a sa femme? Comment peut-on être si égoïste?*» [Gavalda, 2002:121] (Фр.: «Как можно поступить так с женой? Как можно быть таким эгоистом?»)

«*Vous devez être fier de lui, hein? C'est bien, ce qu'il fait, hein?*» [Gavalda, 2002:90] (Фр.: «Вы, должно быть, гордитесь им, так? Он, по-вашему, правильно поступает, так ведь?»)

«*Mais vous vous entendez? Vous entendez comme vous me parlez!?*» [Gavalda, 2002: 54] (Фр.: «Да вы сами себя слышите? Вы слышите, как вы со мной разговариваете?»)»

«*Tiens, quelle heure est-il par exemple? Dix heures moins le quart. Où est-il notre petit martyr? Où est-il?*» [Gavalda, 2002: 68] (Фр.: «Так, посмотрим, который сейчас час... Без четверти десять. И где же наш маленький страдалец? Где же он?»)»

- *Mais pourquoi vous me dites un truc aussi stupide?* [Gavalda, 2002:53] (Фр.: «Зачем вы говорите мне подобные глупости?»)»

- *Chez les Dippel, on ne vous a pas appris ça, hein?* [Gavalda, 2002:54] (Фр.: «В семье Диппель вас ведь этому не научили, не так ли?»)»

4. Синтаксические повторы, которые служат средством передачи эмоционального возбуждения героев. Под действием сильных эмоций говорящий испытывает потребность усилить смысл своего высказывания, вследствие чего в его речи могут наблюдаться повторы:

«*Mais, mais, mais, c'est trop facile! Trop facile!*» [Gavalda, 2002:121] (Фр.: «Но, но, но это же слишком просто! Слишком просто!»)»

«*Non mais vraiment, quel salaud. Quel salaud ce type!*» [Gavalda, 2002:121] (Фр.: «Нет, ну в самом деле, каков мерзавец! Каков мерзавец!»)»

«*Je ne quitte pas ma femme, moi, monsieur. Je ne quitte pas ma femme et je vous méprise... Oui, je vous méprise du plus profond de mon âme, cher monsieur!*» [Gavalda, 2002:121] (Фр.: «А я не бросаю свою жену, мсье! Я не бросаю свою жену и потому презираю вас... Да, презираю вас до глубины своей души, дорогой мсье!»)»

«*Ça, c'est un homme au moins! Un type courageux. Quelle belle revanche il vous offre la! Quelle belle revanche...*» [Gavalda, 2002:90] (Фр.: «Он-то ведет себя по-мужски! Храбрый малый. Какой прекрасный реванш он вам преподносит! Какой прекрасный реванш...»)»

«*Mais je ne suis pas un chien, Pierre. Je ne suis pas votre chien, bon sang!*» [Gavalda, 2002:54] (Фр.: «Я ведь не собака, Пьер. Я ведь не ваша собачонка, черт побери!»)

«*Le navire a tenu bon, le navire a tenu bon!*» [Gavalda, 2002:125] (Фр.: «Корабль выстоял! Корабль выстоял!»)

Опираясь на приведенные примеры, можно отметить, что эмоционально окрашенные фразы, используемые автором, различны по своей длине. На наш взгляд, коротким фразам присуща большая экспрессия, динамика, тогда как длинные предложение связаны с аккумуляцией эмоций и их дальнейшим выражением.

Таким образом, для передачи эмоции «гнев» автор использует такие средства выразительности, как лексемы, выступающие ее прямой номинацией, эмоционально окрашенные лексемы, косвенно передающие чувства персонажей, бранные существительные с эксплицитно выраженной оценочной семантикой и эмоционально-оценочные лексические единицы с негативной коннотацией. На уровне синтаксиса автором используются следующие приемы: предложения с глаголами в повелительном наклонении и восклицательные предложения, с помощью которых передается тональность речи персонажей, риторические вопросы, а также синтаксические повторы, оказывающие эмоциональное воздействие на адресата. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 1.

**На прагматическом уровне** эмоция «гнев» исследуется в его воздействии на реципиента. Данная эмоция, выраженная автором при помощи различных языковых средств, в процессе декодирования читателем воспринимается им как негативная. Столь сильная эмоция, испытываемая персонажами романа, привлекает внимание читателя к обстоятельствам, вызвавшим ее, тем самым связывая событийность романа с реакцией на нее героями произведения. Анализируя восприятие героем тех или иных явлений, событий, читатель в большей степени познает его взгляды, жизненные ценности, личностные характеристики. Сравнивая реакцию героя со своим

собственным мировоззрением, читатель определяет, принимает ли он сторону героя, вызывает ли данный персонаж его симпатию или осуждение. На наш взгляд, резко негативная эмоция гнева может способствовать эмоциональному сближению читателя с персонажем романа в случае совпадению их жизненных позиций или вызвать эмоциональное отчуждение в том случае, если их взгляды противоположны.

### 2.2.3. Семиотические репрезентанты эмоции «страх»

Еще одной эмоцией, связанной с печалью, является страх. Боль, активирующая печаль, способна вызвать у человека сильную тревогу, панику [Izard, 1977]. В основе ситуаций, в которых человек испытывает страх, лежит угроза его базовой потребности в безопасности. Данную эмоцию могут также спровоцировать следующие социальные факторы:

1. Одиночество и утрата объекта эмоциональной привязанности.
2. Возможные неудачи, способные уязвить гордость и лишить индивида уверенности в себе.
3. Новый, необычный опыт, а также внезапная перемена жизненных обстоятельств.
4. Угроза причинения вреда.

Эмоция страха также является одной из доминирующих эмоций в романе. Главная героиня Хлоя переживает эмоцию страха в связи с резкой переменой обстоятельств: разрыв с мужем вызывает ее неуверенность, обеспокоенность будущим ее семьи. Второму главному герою произведения, Пьеру, также свойственна данная эмоция, поскольку именно она лежит в основе его решения, вокруг которого разворачивается его сюжетная линия: Пьер отказался от своей единственной любви из страха изменить свою жизнь, о чем он впоследствии рассказывает Хлое. Как отмечает К. Изард, взаимодействие печали и страха может являться причиной трусости, качества, которое приписывает себе главный герой [Izard, 1977].

Рассмотрим семиотические параметры реализации эмоции «страх» в диалогах романа.

**На семантическом уровне** данная эмоция реализуется в виде лексических единиц, которые входят в ядерную часть ее семантического поля (*la peur, l'angoisse, la lâcheté, avoir peur* и др.) или периферию (*incertain, suspendu, méfiant* и др.).

В тексте романа нами выделены следующие примеры вербализации эмоции:

*«Ma vie est comme ce lit, pensais-je encore. **Fragile. Incertaine. Suspendue**» [Gavalda, 2002:40]. (Фр.: «Моя жизнь как эта кровать, думала я. Хрупкая. Неопределенная. Подвешенная».)*

Передача эмоции страха достигается путем использования автором экспрессивных прилагательных в переносном значении “fragile” (хрупкий), “incertain” (неопределенный), “suspendu” (подвешенный), которые входят в лексико-семантическое поле «страх». С помощью стилистического приема сравнения автор добавляет высказыванию образности, акцентируя внимание читателя на чувствах главной героини – неуверенности, растерянности, беспокойстве.

*«Il faut avoir eu très peur pour comprendre «sueurs froides» ou avoir été très angoissé pour que «des nœuds dans le ventre» rende tout son jus, non?» [Gavalda, 2002: 40] (Фр.: «Нужно очень сильно испугаться, чтобы понять выражение «холодный пот», или очень встревожиться, чтобы ощутить «узел в животе», не так ли?»)*

В данном примере автор передает доминантную эмоцию за счет ее прямой номинации синонимическими выражениями “avoir peur” и “être angoissé” (быть напуганным, бояться). Фразеологические обороты “sueurs froides” (холодный пот) и “des nœuds dans le ventre” (узел в животе) также входят в ядерную часть семантического поля «страх», не являясь его номинацией, но обозначая проявление данной эмоции на физическом уровне.

Использование фразеологизмов делает высказывание образным, выразительным.

«*J'ai eu peur de mon ombre et me voilà maintenant, me voilà devant l'idée de ma mort et...*» [Gavalda, 2002: 61] (Фр.: «Я боялся собственной тени и вот к чему пришел. При мысли о своей смерти...»)

Выражение “avoir peur de son ombre” (бояться своей тени) номинирует эмоцию страха и выступает гиперболой, описывая крайне высокую степень страха, беспокойства, может являться признаком трусости. Данное средство позволяет автору раскрыть некоторые черты характера главного героя – его нерешительность, замкнутость, боязнь перемен.

«*Je sens que je vais devenir méfiante. Je vais regarder ma vie à travers un judas. Je n'ouvrirai plus la porte*» [Gavalda, 2002: 67]. (Фр.: «Я чувствую, что стану недоверчивой. Я буду смотреть на жизнь через дверной глазок. Я больше никогда никому не открою дверь».)

Прилагательное “méfiante” (недоверчивая) по своей семантике относится к периферии семантического поля «страх». В контексте данного сложного синтаксического целого его значение усиливается при помощи метафор “regarder ma vie à travers un judas” (смотреть на свою жизнь через дверной глазок) и “je n'ouvrirai plus la porte” (я больше не открою дверь). Данные метафоры символизируют боязнь главной героини довериться другому мужчине в будущем, впустить новую любовь в свою жизнь и также раскрывают исследуемую эмоцию.

«*La peur était là. Ce truc dans mon ventre qui m'empêchait de lui sourire*» [Gavalda, 2002: 113]. (Фр.: «Страх был там, со мной. Это странное чувство в животе, которое мешало мне ей улыбнуться».)

Вербализация эмоции «страх» происходит за счет его прямой номинации существительным “la peur”, а также с помощью описания физического ощущения, которое испытывает персонаж. Чувство сильного напряжения, сковывающее внутренности, перехватывающее дыхание, является симптомом, указывающим на эмоциональное состояние страха, сильной тревоги. Косвенное

выражение эмоционального состояния персонажа путем описания его физического проявления является эффективным образным приемом, позволяющим автору передать эмоций в тексте, поскольку представляет собой универсальное средство, легко поддающееся декодированию читателем.

«*On biaise, on s'arrange, on a notre petite lâcheté dans les pattes comme un animal familier. On la caresse, on la dresse, on s'y attache*» [Gavalda, 2002:123]. (Фр.: «Мы хитрим, изворачиваемся, у нас под ногами вертится наша трусость, как маленькое домашнее животное. Мы его гладим, дрессируем, привязываемся к нему».)

Автору удается выразить доминантный смысл с помощью номинации эмоции существительным “une lâcheté” (трусость, малодушие). Данное отрицательное качество вызывает у главного героя презрение, выраженное прилагательным “petite” (маленькая) и существительным с предлогом “dans les pattes” (в лапах, под ногами), имеющими пейоративную окраску. Притяжательное прилагательное “notre” подчеркивает то, что трусость присуща всем людям, что вызывает отвращение главного героя. Данное качество сравнивается им с домашним животным, что также акцентирует мысль о том, что оно близко и дорого людям, они к нему привыкли и не готовы с ним расстаться.

**На уровне синтаксиса** можно отметить использование автором следующих конструкций для передачи эмоции «страх»:

1. Риторические вопросы, выражающие страх, недоверие, сомнение:

«*Et notre vie, à quoi allait-elle ressembler?*» [Gavalda, 2002: 23] (Фр.: «А как же наша жизнь, что будет с ней?»)

«*Était-ce normal d'être si heureux? Était-ce juste? Quel prix allais-je devoir payer pour tout ça?*» [Gavalda, 2002:118] (Фр.: «Неужели нормально быть таким счастливым? Это справедливо? И какую цену я должен буду за это заплатить?»)

«*Il faut avoir eu très peur pour comprendre « sueurs froides » ou avoir été très angoissé pour que « des nœuds dans le ventre » rende tout son jus, non?*» [Gavalda,

2002:40] (Фр.: «Нужно очень сильно испугаться, чтобы понять выражение «холодный пот», или очень встревожиться, чтобы ощутить «узел в животе», не так ли?»)»)

2. Парцеллятивные конструкции, с помощью которых автор логически и интонационно выделяет лексемы, заключающие в себе доминантный смысл:

«*Ma vie est comme ce lit, pensais-je encore. Fragile. Incertaine. Suspendue*» [Gavalda, 2002:40]. (Фр.: «Моя жизнь как эта кровать, думала я. Хрупкая. Неопределенная. Подвешенная».)

«*La peur était là. Ce truc dans mon ventre qui m'empêchait de lui sourire*» [Gavalda, 2002:113]. (Фр.: «Страх был там, со мной. Это странное чувство в животе, которое мешало мне ей улыбнуться».)

Таким образом, для передачи эмоции «страх» автор использует следующие средства выразительности: экспрессивные прилагательные в переносном значении, номинацию эмоции существительными и прилагательными, а также риторические вопросы и парцеллятивные конструкции, с помощью которых автор логически и интонационно выделяет лексемы, заключающие в себе доминантный смысл. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 1.

**На прагматическом уровне** следует отметить влияние эмоции «страх» на реципиента. Декодируя данную эмоцию, выраженную автором при помощи различных языковых средств, читатель лучше понимает эмоциональное и психологическое состояние героев романа, что позволяет анализировать их поступки и суждения с учетом их субъективных ощущений. В отношении Пьера, главного героя романа, следует отметить, что эмоция «страх» способствует раскрытию его характера, жизненной позиции. Передача автором эмоций персонажей в тексте создает впечатление реальности происходящего, тем самым способствуя сближению читателя с героями произведения.

Сказанное выше можно представить в виде следующей схемы:



Схема 1.



### Семиотическая модель репрезентации эмоции «любовь»

#### Семантический уровень

- *Лексические единицы, номинирующие эмоцию или входящие в ее лексико-семантическое поле;*
- *Эмоциональные метафоры* как средство концептуализации эмоции.

#### Синтаксический уровень

- *Синтаксические повторы*, выражающие эмоциональное состояние героев и акцентирующие лексемы, заключающие в себе доминантный смысл;
- *Перечисления*, содержащие ключевые лексические единицы;
- *Параллельные синтаксические конструкции*, связанные с наличием анафоры/ эпифоры, использование которых позволяет автору добиться большей выразительности фразы.

#### Прагматический уровень

- Описание чувств героев, которые носят положительный характер, сравнив которые со своими воспоминаниями и знаниями о счастливой любви, читатель также испытывает положительные эмоции.

### Семиотическая модель репрезентации эмоции «гнев»

#### Семантический уровень

- *Лексемы, выступающие прямой номинацией эмоции, или эмоционально-окрашенные лексемы, косвенно передающие чувства героев;*
- *Эмоционально-оценочные лексические единицы* как способ выражения субъективного отношения автора текста к предмету, явлению или ситуации;
- *Лексические единицы с резко негативной коннотацией, а также бранные слова* как средство передачи эмоций персонажей.

### **Синтаксический уровень**

- *Предложения с глаголами в повелительном наклонении,* сообщающие реципиенту интонационное оформление высказывания и являющиеся очевидным маркером агрессии, возмущения, приказания;
- *Восклицательные предложения и предложения с восклицательными словами,* с помощью которых автор передает тональность речи персонажей, в данном случае выражая гнев, негодование;
- *Риторические вопросы,* единственной целью которых является эмоциональное воздействие на адресата;
- *Синтаксические повторы,* которые служат средством передачи эмоционального возбуждения героев.

### **Прагматический уровень**

- Выражение эмоции гнева, связывающее событийность романа с реакцией на нее героями произведения. Сопоставление читателем реакции героя со своим собственным мировоззрением способствует их эмоциональному сближению.

### **Семиотическая модель репрезентации эмоции «страх»**

#### **Семантический уровень**

- *Лексические единицы, входящие в ядерную часть семантического поля или его периферию;*
- *Фразеологизмы, входящие в ядерную часть семантического поля,* для добавления высказыванию образности, выразительности;
- *Косвенное выражение эмоционального состояния персонажа путем описания его физического проявления,* представляющий собой универсальное экспрессивное средство, легко поддающееся декодированию читателем.

#### **Синтаксический уровень**

- *Риторические вопросы,* выражающие страх, недоверие, сомнение;
- *Парцеллятивные конструкции,* с помощью которых автор логически и интонационно выделяет лексемы, заключающие в себе доминантный смысл.

#### **Прагматический уровень**

- Демонстрация эмоции страха, выраженной автором при помощи различных языковых средств, способствующая лучшему пониманию со стороны реципиента эмоционального и психологического состояния героев романа, что позволяет анализировать их поступки и суждения с учетом их субъективных ощущений.

### 2.3. Индивидуально-статусный код: языковые средства актуализации

В каждом произведении автор стремится раскрыть перед читателем личности персонажей, демонстрируя их внешний облик, манеру речи, черты характера, социальную принадлежность и т.д. Данная информация понимается нами как индивидуально-статусный код, элементами которого выступают единицы текста.

В данной работе персонаж литературного произведения рассматривается как языковая личность. Идея исследования речи персонажа литературного

произведения как языковой личности, предложенная В.В. Виноградовым [Виноградов, 1980], получила дальнейшее развитие в работах М.М. Бахтина [Бахтин, 1975], который неоднократно подчеркивал самостоятельную ценность сознания персонажа. При этом ученый отмечает следующее: 1) речь персонажа художественного произведения не просто передается автором, а «художественно изображается»; 2) «говорящий человек в романе – существенно социальный человек»; 3) «говорящий человек в романе – всегда в той или иной степени идеолог, а его слово всегда идеологема», связанная с «особой точкой зрения на мир» [Бахтин, 1975: 145 – 146].

Вслед за Ю.Н. Карауловым, мы понимаем под языковой личностью любого носителя языка, охарактеризованного посредством произведенных им текстов, в которых отображается восприятие мира говорящим субъектом [Караулов, 1989: 5]. Согласно концепции ученого, структура языковой личности включает в себе три измерения: 1) вербально-семантическое, составляющее лексикон говорящего; 2) когнитивное, отображающее мировоззрение личности, ее ценности; 3) прагматическое, заключающее цели и мотивы личности. Как отмечает автор, лингвистический анализ дискурса, в котором отображаются как система ценностей говорящего, так и его поведенческие установки, позволяет реконструировать его мировоззрение. Следовательно, персонаж литературного произведения может быть рассмотрен в качестве модели реальной языковой личности, а сумма произведенных им высказываний – как дискурс, репрезентирующий его картину мира [Караулов, 1989: 7].

Наибольшее влияние на речевое поведение языковой личности оказывает ее идентичность. Данный термин, введенный в научное употребление Э. Эриксоном [Эриксон, 2006] и З. Фрейдом [Фрейд, 1991], обладает семантической двойственностью. С одной стороны, идентичность представляет собой внутреннюю целостность и тождественность личности, сохраняющуюся на протяжении всей жизни индивида [Эриксон, 2006]. С другой стороны, понятие идентичности связано с социальной принадлежностью индивида и

является «символом самосознания, который включает образ мира, систему ценностей и менталитет той группы, к которой принадлежит» [Леонтович, 2003: 160]: «... лишь выбрав, каким быть ему как человеку, только найдя свое место в социальной иерархии человеческого сообщества, партикулярное "Я" достигает столь жизненно необходимой и стабильной идентичности» [Шестаков, 1998]. Вслед за Э. Эриксонем, мы рассматриваем в качестве идентичности воспринимаемый индивидом цельный образ собственной личности во всех аспектах ее взаимоотношений с окружающим миром [Эриксон, 2006]. Таким образом, индивидуальные и социальные параметры идентичности являются взаимосвязанными и взаимозависимыми, а их комплексное изучение способствует наиболее детальному анализу коммуникативного поведения индивида.

На наш взгляд, приоритетными показателями, характеризующими личность индивида, являются сведения о его внешности, характере и социальной принадлежности. Данные показатели мы выделяем в качестве трех параметров индивидуально-статусного кода, которые мы назовем портретно-речевой, ментально-темпераментной и статусно-профессиональной идентичностью. Каждый из параметров имеет семантический, синтаксический и прагматический уровни представления в тексте.

### 2.3.1. Портретно-речевая идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации

Под портретно-речевой идентичностью персонажа мы понимаем информацию о его врожденных физиологических особенностях (портрет, манера речи), а также иных чертах, составляющих характеристику его внешности (детали костюма). О.А. Леонтович относит к данному параметру, названному ученым физиологической идентичностью, также анатомические особенности и голос индивида [Леонтович, 2003: 168]. По нашему мнению,

данные признаки также несут информацию о личности, однако не являются доминантными при представлении персонажей.

Рассмотрим семиотическую модель репрезентации портретно-речевой идентичности персонажей на примере романов «Просто вместе», «Глоток свободы» и «Я ее любил/ Я его любила».

**На семантическом уровне** представлены лексемы, используемые автором для номинации и описания **деталей внешности** персонажей.

В художественных произведениях портреты героев могут быть представлены автором в различных частях повествования, подчиняясь его художественному замыслу. Описания внешности могут быть подробными, детально характеризую героев. Так, в романе «Просто вместе» автор дает следующую характеристику внешности главной героини Камиллы:

*«Une fille chauve au regard dur tenant dans sa main le crayon d'un turfiste aigri sous le regard amusé d'un garçon qui s'appuyait sur son manche à balai» [Gavalda, 2004: 91]. (Фр.: «Лысая девушка с тяжелым взглядом, держащая в руке карандаш разочарованного завсегдатая скачек, за которой с любопытством наблюдает опирающийся на ручку метлы парикмахер».)*

Для описания внешности героини служат словосочетания “une fille chauve” (лысая девушка), “regard dur” (тяжелый взгляд), которые помогают читателю представить девушку в момент, когда она в отчаянии сбрила волосы.

В следующем отрывке содержится описание внешности главного героя романа «Просто вместе» Филибера:

*«Ce grand garçon étrange avec ses lunettes rafistolées au sparadrap, ses pantalons feu de plancher et ses manières martiennes» [Gavalda, 2004: 28]. (Фр.: «Этот высокий странный парень в очках, обмотанных лейкопластырем, и слишком коротких брюках с марсианскими манерами».)*

Представление внешности данного героя осуществляется с помощью словосочетаний “un grand garçon étrange” (странный высокий парень), “des lunettes rafistolées au sparadrap” (очки, заклеенные лейкопластырем), “des pantalons feu de plancher” (слишком короткие брюки), “des manières martiennes”

(марсианские манеры). Данные лексические единицы служат средством передачи информации о физической характеристике героя, его манере одеваться и вести себя и тем самым детально раскрывают его внешность.

Однако в некоторых произведениях автор использует лишь вкрапления отдельных деталей внешности героев в общей канве сюжета, которые не дают читателю подробной информации, но помогают ему создать в своем воображении физические образы героев. Данный прием можно наблюдать в романе «Я ее любил/ Я его любила»:

*«La première fois que je t'ai vue, tu étais **toute bleue**. ... Adrien te soutenait et tu m'as tendu **une main complètement recroquevillée par le froid**. ... À Suzanne qui s'affolait déjà, Adrien avait répondu en riant: « Je vous ai ramené la **Schtroumpfette!** » [Gavalda, 2002: 61] (Фр.: «В тот первый раз когда я тебя увидел, ты была вся синяя... Адриан поддерживал тебя, а ты протянула мне скрюченную от холода руку. Адриан, смеясь, сказал разволновавшейся Сюзанне: «Я привел вам Смурфетту!»)*

В данном отрывке автор упоминает краткую деталь внешности главной героини в момент ее знакомства с родителями будущего мужа. Девушка замерзла в пути, поэтому автор характеризует ее с помощью прилагательного “bleue” (синяя), описывает ее руку, протянутую для приветствия, как “recroquevillée par le froid” (скрюченная от холода) и сравнивает с героиней мультипликационного сериала Смурфеттой, кожа которой имеет синий цвет. Синий цвет вызывает у реципиента ассоциации с холодом, следовательно, использованное автором сравнение помогает ему воссоздать внешность героини в указанный момент повествования.

*«Ensuite, il t'a portée à l'étage et t'a immergée dans un bain brûlant. ... J'allais ordonner qu'on dîne sans vous attendre quand tu es arrivée, **les cheveux mouillés et le sourire timide** dans un vieux peignoir de Suzanne. Cette fois, **tes joues étaient rouges, rouges, rouges...**» [Gavalda, 2002: 61] (Фр.: «Потом он отнес тебя наверх и положил в горячую ванну. Я уже готов был потребовать, чтобы подавали ужин без вас, но тут ты появилась, одетая в старый халат*

Сюзанны, с мокрыми волосами и смущенной улыбкой на лице. Зато щеки у тебя были красные-красные...») )

Приехав в дом будущих свекров, девушка принимает горячую ванну, поэтому в настоящей характеристике ее внешности автор упоминает “les cheveux mouillés” (мокрые волосы), “les joues rouges” (красные щеки). Словосочетание “le sourire timide” (смущенная улыбка) показывает неловкость главной героини, вызванную сложившейся ситуацией – неожиданным знакомством с родителями будущего мужа и обстоятельствами, в которых оно состоялось.

«On voyait **une fossette** quand il parlait de toi, on imaginait donc que tu nous souriais...» [Gavalda, 2002: 62] (Фр.: «Когда он говорил о тебе, мы видели ямочки у тебя на щеках и догадывались, что ты нам улыбаешься...» [Гавальда, 2011б: 64])

Одним из штрихов к портрету героини являются ямочки на ее щеках, которые появлялись в те моменты, когда девушка улыбалась.

«À dix ans, j'avais déjà **le visage** que j'ai aujourd'hui. La même **coupe de cheveux**, les mêmes **lunettes**, les mêmes **gestes**, les mêmes **petites manies**» [Gavalda, 2002: 76]. (Фр.: «В десять лет у меня было такое же лицо, как и сегодня. Та же самая стрижка, те же самые очки, те же самые жесты, те же самые маленькие странности».)

Данный отрывок содержит косвенное описание внешности героя. В диалоге он заявляет о том, что черты его внешности сложились еще в детстве и остались неизменными, из чего читатель может заключить, что в настоящее время Пьер носит очки и короткую стрижку.

С помощью следующих лексем автор описывает **одежду героев:**

«**Chemises de nuit, chaussettes, chaussures, pulls, robes de chambre et pulls encore**» [Gavalda, 2002: 39]. (Фр.: «Ночные рубашки, носки, тапки, свитера, халаты, а поверх - еще свитера».)



В данном предложении автор перечисляет одежду главной героини и ее дочерей, которую они были вынуждены надеть, поскольку в загородном доме было холодно.

«- *Je me souviens aussi que tu portais d'incroyables baskets...*

- *Des Converse jaunes, c'est vrai!*

- *Ne l'écoute pas, ma chérie, quand j'ai connu ta mère, elle portait des baskets jaunes avec des lacets rouges...»* [Gavalda, 2002: 62]

(Фр.: «- Помню еще, на тебе были надеты какие-то невероятные кеды...

- Правильно! Желтые Converse.

- Никого не слушай, моя дорогая, когда я познакомился с твоей мамой, на ней были желтые кеды с красными шнурками...»)

Данный отрывок содержит описание обуви, которую носила Хлоя в молодости: желтые кеды фирмы Converse с красными шнурками, которые Пьер характеризует прилагательным “incroyables” (невероятные). Данное описание рисует в сознании читателя образ юной, веселой, стильной девушки.

«*Je me souviens de votre mariage, bien sûr... Tu étais à mon bras et tu étais si belle. Tu te tordais les chevilles»* [Gavalda, 2002: 62]. (Фр.: «И, безусловно, я помню вашу свадьбу... Ты шла со мной под руку и была так прекрасна. Ты все время подворачивала лодыжки».)

В данном примере автор избегает прямого описания одежды главной героини, но заставляет читателя придумать ее образ самостоятельно. Лингвокультурный концепт «свадьба» включает в себе множество ассоциаций, одним из которых является праздничный наряд невесты. Прилагательное “belle” (красивая, прекрасная) подсказывает читателю, что невеста была одета в красивое свадебное платье, дополненное соответствующими аксессуарами. Словосочетание “se tordre les chevilles” (подворачивать лодыжки) сообщает читателю о том, что невеста была обута в праздничные туфли на высоком каблуке, в которых ей было неудобно идти.

Автор дает характеристику **речи персонажей** с помощью лексических единиц со сниженной стилистической окраской:

- аргоизмов (*baiser, boulot, connerie, crâneur, dégeulasse, foutu* и т.д.);
- разговорных слов (*cochonnerie, moche, gaga, saloperie, merdier, foutaises, bobonne, mémère, chiqué* и т.д.);
- разговорных выражений (*je m'en fiche, j'en ai marre, il ne manquerait plus que cela, agacer les nerfs* и т.д.);
- грубых слов (*garce, con, conne, idiote, salaud, putain d'avion* и т.д.).

Присутствие сниженной лексики в диалогах характерно для неофициальных ситуаций общения, коммуникации в кругу знакомых лиц, что актуально для событий, описываемых в романе. Использование данных лексических средств приближает литературных героев к реальной жизни, к читателю и его повседневной коммуникативной практике, в которой литературной лексике отводится не главенствующее место.

Для речи Полетты, главной героини романа «Просто вместе», и речи Пьера, главного героя романа «Я ее любил/ Я его любила», свойственно частое употребление междометий и восклицательных слов вне зависимости от интонационно-эмоциональной окраски высказывания, что дает основания считать индивидуальной чертой персонажей:

«**Ah! Là, là, vous ne savez jamais ce que vous voulez, vous êtes pénible à la fin...**» [Gavalda, 2002:131] (Фр.: «Ах, ну вот, так всегда: никогда не знаете, чего хотите, с вами трудно, в конце концов...»)

«**Eh non, malheureusement**» [Gavalda, 2002:34]. (Фр.: «Э нет, к сожалению».)

«**Eh bien...**» [Gavalda, 2002:25] (Фр.: «Ах да...»)

«**J'étais malin, hein?**» [Gavalda, 2002:73] (Фр.: «Я был хитер, не так ли?»)

«**Ah, ça...**» [Gavalda, 2002: 41] (Фр.: «Ах, это...»)

«**Chez moi, pardi!**» [Gavalda, 2002:13] (Фр.: «У себя, ей-богу!»)

Чрезмерное употребление междометий характеризует героев как задумчивых, неторопливых, неразговорчивых людей и связано с тем, что им бывает сложно подобрать подходящее слово для выражения своей мысли,

выделенная речевая особенность также может служить показателем пожилого возраста героев.

**Синтаксический уровень** отмечен употреблением автором конструкций, способствующих дифференциации речи персонажей.

Можно отметить присутствие в речи героев следующих синтаксических конструкций:

1. Парцелляция:

Данный прием представляет собой способ интонационного членения сложной синтаксической структуры, при котором ее смысл выражается не в одной, а в нескольких единицах [Ванников, 1965: 97].

Парцелляция является элементом эмоционального синтаксиса и помогает автору в достижении различных целей:

*«Eh bien... À un moment quand même, je suis venu tout près du gouffre... Vraiment très près...»* [Gavalda, 2002: 120] (Фр.: «Ну... в какой-то момент я все-таки приблизился к пропасти вплотную... В самом деле очень близко...»)

*«Si. Une fois. Il y a quelques années. Dans les jardins du Palais-Royal...»* [Gavalda, 2002: 96] (Фр.: «Да. Один раз. Несколько лет назад. В садах Пале-Рояля...»)

В данных примерах парцелляция используется для конкретизации изображаемых событий, создавая эффект замедленной съемки.

*«Tu sais, ces petites lunettes sévères avec une monture en fer-blanc. Des lunettes d'institutrice à la retraite»* [Gavalda, 2002: 100]. (Фр.: «Знаешь, такие маленькие строгие очки в белой металлической оправе, какие носят учительницы на пенсии».)

*«Pour moi, elle a toujours été celle qui est là. Dans les parages. Sous ma main. Au bout du fil. Avec les enfants. Dans la cuisine»* [Gavalda, 2002: 87]. (Фр.: «Для меня она всегда была той, что рядом. На берегу. Под рукой. На том конце провода. С детьми. На кухне».)

С помощью употребления парцеллятивных конструкций автор актуализирует часть текста, акцентируя внимание читателя на отдельных

частях предложения: деталях описываемой внешности, особенностях уклада семейной жизни героя и т.д.

## 2. Повторы:

Повтор представляет собой упорядоченное повторение слова, словосочетания, предложения или его части [Былинский, 2011]. С помощью повторов автор обращает внимание читателя на проблематику, освещенную в тексте.

«*Assume ça. Assume tes dons. Assume cette responsabilité.*» [Gavalda, 2002: 93] (Фр.: «Прими это. Прими свой дар. Возьми на себя ответственность».)

«*C'est choquant, ce que je te dis là, n'est-ce pas? Et puis de quoi je me mêle, hein? Oui, c'est choquant, mais tant pis.*» [Gavalda, 2002: 92] (Фр.: «То, что я сейчас говорю, шокирует, не так ли? И вообще, зачем я вмешиваюсь, да? Да, это оскорбительно, но тем хуже».)

«*Tu dis n'importe quoi. Tu le sais, n'est-ce pas? Tu le sais que tu dis n'importe quoi?*» [Gavalda, 2002: 91] (Фр.: «Ты сама не понимаешь, что говоришь. Ты понимаешь это, не так ли? Знаешь, что говоришь ерунду?»)

«*Qui te parle de trahison? Où est la trahison?*» [Gavalda, 2002: 90] (Фр.: «Кто говорит о предательстве? Где тут предательство?»)

Следует отметить, что повторы отдельных частей предложения (например, лексем “*assumer*” (примиряться), “*savoir*” (знать) и др.) формируют параллельные синтаксические конструкции, целью которых является акцентирование доминантной идеи высказывания.

Данные приемы задают речи героев неторопливый темп, придают ей взвешенность, размеренность, читатель может понять, что герои тщательно подбирают слова. Можно также отметить, что подобная манера речи выдает в говорящем замкнутого, неразговорчивого человека.

Таким образом, портретно-речевая идентичность репрезентируется в тексте при помощи следующих средств выразительности: лексем и словосочетаний, номинирующих или косвенно описывающих детали внешности и одежду персонажей, лексических единиц со сниженной

стилистической окраской, междометий и восклицательных слов, выступающих индивидуальной чертой персонажей, а также на уровне синтаксиса посредством повторов и парцелляций. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 2.

**Прагматический уровень** связан с воздействием описания портретно-речевой идентичности персонажа на читателя.

Автор приводит характеристику физиологических черт персонажей с целью активации воображения читателя: наделяя героев произведения реальными внешними характеристиками, автор стремится сделать их более «осязаемыми», правдоподобными для того чтобы реципиенту было проще их представить. Благодаря данному приему у читателя складывается впечатление, что в книге описана не вымышленная история, а события из жизни реальных людей, что способствует возникновению у него симпатии, склонности к сопереживанию героям.

В отношении романа «Я ее любил/ Я его любила» следует отметить, что автор избегает подробного описания внешности героев, концентрируя свое внимание, а, следовательно, и внимание читателя на характере, внутреннем мире, жизненной позиции героев, а также их эмоциональном состоянии. Однако, несмотря на то, что для автора некоторые детали имеют второстепенное значение, за счет максимальной реалистичности нарратива, а также сильного эмоционального воздействия на читателя автору удается создать иллюзию включенности читателя в действие романа, формирующую у него устойчивую психологическую связь с героями произведения.

### 2.3.2. Ментально-темпераментная идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации

Под ментально-темпераментной идентичностью персонажа мы понимаем информацию о его характере, темпераменте, особенностях национального менталитета.

Рассмотрим семиотическую модель репрезентации ментально-темпераментной идентичности персонажей на примере романов «Просто вместе», «Глоток свободы» и «Я ее любил/ Я его любила».

**На семантическом уровне** представлены лексические единицы, номинирующие или описывающие **черты характеров** героев.

Согласно определению «Большого психологического словаря», характер является уникальным сочетанием стабильных психологических черт индивида, обуславливающих характерную для него модель поведения в актуальных обстоятельствах и условиях [БПС, 1999]. В структуре характера выделяют следующие основные группы черт:

1. Черты характера, воплощающие отношение человека к действительности, окружающим и самому себе. К данной группе относятся такие черты, как искренность, восприимчивость, гуманность, отзывчивость и т.д.

2. Черты характера, свидетельствующие о способности индивида управлять своим поведением, сообразуясь с определенными принципами. Подобные черты связаны с волевыми усилиями человека. К данной группе принадлежат как положительные черты (настойчивость, мужество, решительность, ответственность), так и отрицательные (трусость, нерешительность, упрямство) [БПС, 1999].

Основные черты характера репрезентируются посредством лексических единиц, заключающих информацию, доминантную в создании образов персонажей. Информация о характерах героев передается автором с помощью следующих лексических единиц:

*«Vous êtes un peu machiste...» [Gavalda, 2002: 98] (Фр.: «Вы и сами немного мачо...»)*

Автор характеризует героя существительным “machiste” (от исп. “macho” – «бык», «самец»), которое определяется как «сторонник идеологии, основанной на идее мужского доминирования над женщиной в социальном плане и наделяющая мужчину привилегиями господина» [LD, 2005].

Приверженцы данной точки зрения возвеличивают маскулинность, отводя женщине подчиненное положение. Понятие “machiste” активирует в сознании реципиента ассоциации со следующими качествами мужчины: брутальность, агрессивность, прямолинейность, отстраненность, женоненавистничество.

«*Car vois-tu, Chloé, ma vie, toute ma vie est comme ce poing serré*» [Gavalda, 2002: 61]. (Фр.: «Понимаешь, Хлоя, вся моя жизнь – это как сжатый кулак».)

Выражение “poing serré” (сжатый кулак) вызывает у реципиента ассоциации с жесткостью, строгостью, дисциплиной, повлиявшими на формирование характера главного героя. Для читателя будет очевидно, что главному герою не свойственны мягкость, чуткость или душевная щедрость.

«*Alors je suis un vieux con... Un monstre...*» [Gavalda, 2002: 70] (Фр.: «Итак, я старый дурак... Чудовище...»)

В данном примере наличие негативных черт в характере главного героя акцентируется с помощью оценочного существительного “un con” (идиот). Информация о характере героя также передается автором с помощью лексемы “un monstre” (чудовище, монстр). Данное существительное с резко негативной коннотацией используется в переносном значении и определяется как “personne effrayante, inhumaine, qui suscite l'horreur” [LD, 2005], обозначая человека, резко и негативно отличающегося от других своими нравственными характеристиками. Данное понятие активирует в сознании читателя такие качества, присущие подобному человеку, как злость, жестокость, безнравственность, подлость и т.д.

«*Par contre, je suis égoïste, là tu as raison. Je te dis que je ne veux pas que tu partes, parce que je ne veux pas que tu partes. Je pense à moi*» [Gavalda, 2002: 65]. (Фр.: «Но ты права, я эгоист. Я говорю, что не хочу, чтобы ты уходила, потому что не хочу, чтобы ты уходила. Я думаю о себе».)

Существительное «эгоист» характеризует главного героя как «себялюбивого человека, пренебрегающего интересами окружающих» [ТСЖ, 2006]. Пьер не скрывает того, что он принимает решения, касающиеся других

людей, основываясь, в первую очередь, на собственных предпочтениях и потребностях.

«*Quel homme étrange... Comme un poisson... Qui s'esquive toujours et vous glisse entre les mains...*» [Gavalda, 2002: 34] (Фр.: «Какой странный человек... Как рыба... Всегда уворачивается и выскользывает у вас из рук...»)

Описывая характер героя, автор прибегает к его сравнению с рыбой, всегда ускользающей из рук. Данное сравнение акцентирует такие качества героя, как изворотливость, уклончивость, скрытность, ненадежность, которые имеют однозначно негативную окраску.

«- *Tu mérites d'être traitée comme ce que tu es.*

- *C'est-à-dire?*

- *Comme une princesse. Une princesse des Temps modernes*» [Gavalda, 2002: 94].

(Фр.: «- Ты заслуживаешь того, чтобы тебя ценили за то, какая ты есть.

- *Что это значит?*

- *Это значит, обращались с тобой, как с принцессой. Принцессой наших Дней*».)

В данном высказывании автор раскрывает черты характера героини с помощью выражения «принцесса наших дней». В качестве сказочно-фольклорного элемента данное понятие принадлежит различным европейским культурам и обладает семантической емкостью, заключая в себе широкое ассоциативное поле. В своем положительном значении понятие «принцесса» объединяет следующие психологические качества: благородство, доброта, милосердие, великодушие, отзывчивость, легкий нрав. В поле данного понятия в его негативной коннотации входят такие качества как эгоизм, избалованность, капризность, высокомерие. Смысл, заключенный в данном высказывании, имеет положительный оттенок, что подтверждается следующим комментарием:



«*Toi, Chloé, parce que tu es si **douée pour la vie**. Parce que tu l'empoignes à bout de bras. Tu bouges, tu danses, tu sais faire la pluie et le beau temps dans une maison. Tu as ce don merveilleux de rendre les gens heureux autour de toi. Tu es si à l'aise, si à l'aise sur cette petite planète...*» [Gavalda, 2002: 75] (Фр.: «Ты, Хлоя, потому что у тебя талант к жизни. Потому что ты хватаешься за нее обеими руками. Ты двигаешься, танцуешь, создаешь погоду в доме. У тебя чудесный дар – делать окружающих тебя людей счастливыми. Ты чувствуешь себя так комфортно на этой маленькой планете...»)

Информация о характере героини выражается с помощью выражения “*douée pour la vie*” (талант к жизни), а также лексических единиц, входящих в его семантическое поле и раскрывающих его значение: выражений “*faire la pluie et le beau temps dans une maison*” (создавать погоду в доме), “*être à l'aise sur cette petite planète*” (чувствовать себя комфортно на этой маленькой планете), “*empoigner la vie à bout de bras*” (хвататься за жизнь обеими руками), “*rendre les gens heureux*” (делать людей счастливыми), а также глаголов “*bouger*” (двигаться), “*danser*” (танцевать). Данные выражения имеют метафорическое значение, с их помощью автор создает яркое образное описание. Семантика лексических единиц повествует читателю о легком нраве главной героини, ее оптимистичном отношении к жизни и умении делать счастливыми окружающих людей. Хлоя обладает даром гармонизировать пространство вокруг себя, создавая непринужденную атмосферу радости и уюта, что высоко оценивается ее свекром.

«- *Tu es une fille **formidable**.*

- *Oui, **formidable**. Et puis **solide, courageuse**... *Quoi d'autre encore?**

- ***Drôle***» [Gavalda, 2002: 57].

(Фр.: «- Ты потрясающая.

- Да, потрясающая. А еще сильная, смелая... Что еще?

- Смешная».)

Данный диалог главных героев содержит прилагательные, номинирующие черты характера героини: “*formidable*” (потрясающая), “*solide*”

(сильная), “courageuse” (смелая), “drôle” (смешная). Оценочное прилагательное “formidable” входит в синонимический ряд с прилагательными “remarquable, extraordinaire, inimaginable” [LD, 2005] и воспринимается читателем как однозначно положительное.

*«Mon frère ne s'énerve jamais, ne dit jamais de mal de personne, ne connaît pas la malveillance et ne juge pas son prochain» [Gavalda, 2009: 19]. (Фр.: «Мой брат никогда не раздражается, никогда не говорит ни о ком плохо и не судит ближнего своего».)*

Данная реплика выражает информацию о характере главного героя путем номинации его поведенческих привычек посредством глаголов “ne s'énerve jamais” (никогда не раздражается), “ne dit jamais de mal de personne” (никогда не говорит ни о ком плохо), “ne connaît pas la malveillance” (не знает недоброжелательства), “ne juge pas son prochain” (не судит своего ближнего). Данные лексемы позволяют читателю сделать вывод о том, что данный герой обладает положительными чертами характера и приятен в обращении с людьми.

*«Toi, tu es tellement gentil que tu te feras mettre le grappin dessus par une chieuse» [Gavalda, 2009: 20]. (Фр.: «Ты такой милый, что обязательно угодишь в лапы к какой-нибудь зануде».)*

В данной реплике характеры героев раскрываются с помощью оценочных лексем: прилагательного “gentil” (милый) и существительного “une chieuse” (зануда). Данные лексические единицы отображают положительную черту характера главного героя и отрицательное качество его жены.

Автором используются лексемы, сообщающие читателю информацию о **темпераментах героев.**

Темперамент определяется как закономерное соотношение постоянных индивидуальных параметров личности индивида, характеризующих различные аспекты ее психики и поведения [БПС, 1999].

На основании устойчивых сочетаний различных индивидуальных особенностей личности выделяются следующие типы темперамента: сангвиник,

холерик, флегматик и меланхолик. И.П. Павлов определяет холерический темперамент как легковозбудимый и быстро раздражающийся, меланхолический – как ранимый, мнительный и сомневающийся, сангвинический – как активный и деятельный, флегматический – как спокойный, ровный и упорный [Павлов, 1951].

Следует отметить, что типы темпераментов существуют в реальной жизни лишь в виде комбинаций отдельных описанных признаков. Наиболее часто в пределах одной личности встречаются сочетания элементов различных типов темперамента, что обуславливает широкий спектр возможных психоэмоциональных реакций и свойств поведения у различных индивидов.

В романах «Глоток свободы» и «Я ее любил/ Я его любила» автор передает информацию о флегматическом темпераменте главных героев – Симона и Пьера, который наиболее точно описан И.П. Павловым: «Флегматик – спокойный, всегда ровный, настойчивый и упорный труженик жизни» [Павлов, 1951].

*«Moi, je suis Pierre. **Le besogneux, le laborieux**» [Gavalda, 2002: 76]. (Фр.: «А я – Пьер. Трудяга. Работяга».)*

Главный герой характеризует самого себя с помощью оценочных прилагательных “besogneux” (скуруплезный, но посредственный работник) и “laborieux” (трудолюбивый). Данные лексемы показывают читателю, что Пьеру свойственно упорство, усердие в работе, он дисциплинирован и трудолюбив, но не отличается блестящим умом и талантом.

*«**Travail, Famille, Patrie, j'étais là. Tête haute et droit dans mes bottes!**» [Gavalda, 2002: 122] (Фр.: «Труд, Семья, Отечество, я снова был там. Стоял прямо с гордо поднятой головой!»)*

Девиз Вишистской Франции “Travail, Famille, Patrie” («Труд, Семья, Отечество») перекликается с жизненным кредо главного героя: Пьер придерживается традиционно-консервативных взглядов, ставя долг выше личного счастья. Экспрессивное высказывание героя, оформленное как слоган, содержит выражения в переносном значении: “tête haute” (с высоко поднятой

головой) и “être droit dans ses bottes” (стоять прямо), символизирующие настойчивость, строгость, непоколебимую верность идеалам.

*«Je ne saurais pas bien faire la part des choses mais ce qui est sûr, c'est que je me suis toujours comparé à un animal de labour. Le mors, la bride, les œillères, les brancards, le soc, le joug, la charrette, le sillon... Tout ce folklore... Depuis que je suis gamin, je marche dans la rue en baissant la tête et en regardant fixement le sol comme si c'était une croûte à fendre, une écorce trop sèche» [Gavalda, 2002: 118]. (Фр.: «Я вряд ли сумею все это объяснить, но в одном я уверен: я всегда сравнивал себя с рабочей лошадкой. Удила, повод, шоры, оглобли, лемех, ярмо, тележка, борозда... И все такое... С детства я хожу по улицам, уткнувшись носом в землю, будто в сухую корку, которую необходимо пробить».)*

Темперамент Пьера раскрывается в высказывании главного героя: он сравнивает самого себя с тягловым животным. Семантика данного выражения усиливается с помощью существительных, входящих в семантическое поле “un animal de labour”: le mors, la bride, les œillères, les brancards, le soc, le joug, la charrette, le sillon, une croûte, une écorce. Сравнение, использованное автором, подчеркивает такие особенности темперамента героя как трудолюбие, упорство, твердость духа.

*«Le mariage, la famille, le travail, les méandres de la vie sociale, tout. J'ai tout traversé tête baissée et mâchoires serrées. Tout appréhendé avec défiance» [Gavalda, 2002: 118]. (Фр.: «Женитьба, семья, работа, трудности социальной жизни, все. Через все это я прошел, склонив голову и стиснув зубы. Я все воспринимал с недоверием».)*

В данном примере автор использует метафорические выражения, позволяющие создать образный портрет главного героя: “tête baissée” (склонив голову) и “mâchoires serrées” (стиснув зубы). Из них следует, что Пьеру свойственно стойкое восприятие жизни, все препятствия, которые попадались ему на пути, он встречал уверенно и бесстрашно. Главный герой предстает перед читателем как сильный, волевой человек, лишенный сомнений и

душевных колебаний. У него развитое чувство ответственности и долга, которое движет им в достижении любых жизненных целей.

При описании флегматического темперамента ученые часто выделяют среди его особенностей замкнутость, эмоциональную стабильность. Так, в определении, предложенном К.К. Платоновым, отмечается, что данный тип темперамента характеризуется медлительностью, устойчивостью интересов, слабым внешним проявлением эмоциональных реакций и состояний [Платонов, 1977: 25].

Г.Ю. Айзенк определяет флегматика как эмоционально-устойчивого интроверта [Eysenk, 1964]. В «Большом психологическом словаре» интроверсия определяется как комплекс черт личности, которой свойственно стремление к уединению, ориентация не на внешний, а на собственный внутренний мир [БПС, 1999].

Исходя из следующих характеристик главного героя, читатель может определить, что его тип личности – интроверт:

*«Moi... avais-je ajouté pensive, moi, je crois que Pierre ne vit pas parmi nous, je veux dire pas vraiment, je crois que c'est une espèce de **Martien perdu dans la famille Dippel...**» [Gavalda, 2002: 15] (Фр.: «Я... – добавила я задумчиво, – я считаю, что Пьер не живет среди нас, я хочу сказать, не живет по-настоящему, мне кажется, он похож на марсианина, затерявшегося в семье Диппель...»)*

В данном отрывке из диалога Пьер сравнивается с марсианином, затерявшимся в семье Диппель. Из данного высказывания читатель может извлечь мысль о том, что герой, являясь главой данной семьи, не принадлежит ей в полной мере. Ему не хватает душевного родства, истинного взаимопонимания с женой и детьми, вследствие чего герой держится в своей семье обособленно.

*«Mon frère est d'une autre planète. Un Vénusien peut-être...» [Gavalda, 2009: 20] (Фр.: «Мой брат с другой планеты. Может быть, с Венеры...»)*

В данном высказывании Симон сравнивается с жителем Венеры, что свидетельствует о том, что он не похож на членов своей семьи, на других людей, что ему свойственны особенные черты характера и поступки. Фразеологизму “d’une autre planète” соответствует выражение «не от мира сего», акцентирующее необычный взгляд на мир, манеру поведения человека.

*«Mon beau-père refusait de descendre dans l’arène. Il écoutait les remarques acerbes de ses enfants sans jamais y répondre. « Vos critiques glissent sur moi comme sur les plumes d’un canard », concluait-il toujours en souriant et avant de prendre congé» [Gavalda, 2002: 14]. (Фр.: «Мой свекор наотрез отказывался выходить на ринг. Он выслушивал едкие замечания своих детей, но никогда на них не отвечал. «Ваши обвинения стекают с меня, как с гуся вода!» – так он всегда говорил с улыбкой и удалялся».)*

Хлоя описывает манеру поведения Пьера, характеризующую его темперамент: Пьер не участвовал в семейной дискуссии и не реагировал на критику со стороны своих детей, объясняя свою сдержанность тем, что все колкие слова с него стекают «как с гуся вода». Данный фразеологизм подчеркивает невосприимчивость, отстраненность, невозмутимость главного героя. Пьеру не свойственна бурная эмоциональная реакция и демонстрация чувств, он всегда сдержан и спокоен в общении.

Подобным образом автор характеризует и Симона:

*«Simon est comme nous: il n’aime pas les engueulades de fin de banquet, redoute les conflits et fuit les rapports de force. Il prétend que c’est de l’énergie mal employée et qu’il faut garder ses forces pour des combats plus intéressants» [Gavalda, 2009: 34]. (Фр.: «Симон такой же, как мы: он не любит ругани в завершение банкета, опасается конфликтов и избегает открытых столкновений. Он утверждает, что это напрасная трата энергии и что нужно беречь силы для более интересных баталий».)*

Из данного отрывка можно заключить, что герой никогда не участвует в спорах и конфликтах, предпочитая сохранять энергию для более интересных

занятий. Данная манера поведения свойственна людям флегматичного темперамента.

*«J'avais quarante-deux ans de **silence** à rattraper. Quarante-deux années que je me taisais, que je gardais tout pour moi» [Gavalda, 2002: 78]. (Фр.: «Я должен был наверстать сорок два года тишины. Сорок два года молчания, в течение которых я все держал в себе».)*

Данное высказывание главного героя содержит лексемы, входящие в семантическое поле «молчание»: “silence”, “se taire”, “garder tout pour soi”, свидетельствующие о скрытности, его привычке не выражать свои мысли, держать свои чувства при себе.

*«Tourne sept fois ta langue dans ta bouche, dit l'expression. Moi, je la tourne toujours une fois de trop» [Gavalda, 2002: 78]. (Фр.: «Сто раз подумай, прежде чем сказать! – гласит пословица. А я всегда думал на один раз больше».)*

В данном примере для демонстрации главной идеи автор использует выражение “tourne sept fois ta langue dans ta bouche”, призывающее не спешить с ответом и суждением. Пьер отмечает, что он не просто следует данному совету, но и медлит еще дольше, что свидетельствует о его немногословности, крайней сдержанности.

*«Trop **distant**. Trop **mutique**» [Gavalda, 2002: 13]. (Фр.: «Слишком отстраненный. Слишком молчаливый».)*

Прилагательные “distant” (отстраненный) и “mutique” (молчаливый) относятся к семантическому полю «интроверсия» и номинируют доминантные свойства данного типа личности: замкнутость, сосредоточенность на своем внутреннем мире, неразговорчивость.

Следует отметить, что ментально-темпераментную идентификацию личности составляют не только индивидуальные особенности характера и темперамента. Важным фактором, влияющим на образ мыслей, душевный склад человека, является национальный менталитет, который можно определить, как «присущую индивиду или определенной социальной общности совокупность специфического склада мышления и чувств, ценностных

ориентаций и установок, представлений о мире и о себе, верований, мнений, предрассудков» [Беляев, 2010]. Менталитет включает не только самоидентификацию индивида, но и знания о культуре, истории, ценностях своего народа. Национальный менталитет формирует определенную картину мира и в значительной степени определяет поведение человека, его образ жизни и характер взаимоотношений с другими людьми.

Автор демонстрирует **национальную принадлежность героев** с помощью следующих лексических единиц:

*«À dix ans, je changeais déjà mon assiette au moment du fromage, j’imagine...» [Gavalda, 2002: 76] (Фр.: «Я думаю, что уже в возрасте десяти лет я просил поменять мне тарелку под сыр...»)*

Французы известны во всем мире как гурманы, возводящие процесс приготовления и употребления пищи в культ. Повседневный обед во Франции имеет традиционную структуру: закуски, основное блюдо, а также сыр или десерт. Для французов все составляющие обеда играют чрезвычайно важную роль и должны обладать утонченностью и изысканностью: процесс приготовления пищи, сервировка стола, соблюдение этикета, общая атмосфера. Процесс перемены блюд обязательно сопровождается сменой посуды, что представители других культур объясняют педантичностью и некоторым снобизмом французов. Можно сделать вывод, что герой придает деталям большое значение и с пристальным вниманием наблюдает за соблюдением правил, ему присуща строгость и стремление к порядку и дисциплине в быту. Подобное отношение к жизненному укладу свойственно подавляющему большинству французов, в том числе и молодежи, что позволяет выделить педантизм как черту национального менталитета.

*«Travail, Famille, Patrie, j’étais là» [Gavalda, 2002: 122]. (Фр.: «Труд, Семья, Отечество, я снова был там».)*

Девиз коллаборационистского режима Французского государства “Travail, Famille, Patrie” («Труд, Семья, Отечество») представляет собой измененную версию девиза Французской республики “Liberté, Egalité,



Fraternité” («Свобода, Равенство, Братство») и отображает основные традиционно-консервативные ценности французского общества. Национальная гордость, патриотизм, а также трепетное отношение к семье и делу своей жизни являются отличительной чертой французского народа.

*«Je vivais au premier étage d'un immeuble tout gris, au fin fond du seizième arrondissement. C'était d'un triste... Mes parents n'avaient pas les moyens d'habiter là, mais il y avait le prestige de l'adresse tu comprends. Le seizième!» [Gavalda, 2002: 32] (Фр.: «Я жил на втором этаже мрачного серого дома в глубине шестнадцатого округа. Унылое место... У моих родителей не было средств снимать эту квартиру, но престиж адреса, ты же понимаешь! Шестнадцатый округ!»)*

Французам свойственно подчеркнуто важное отношение к престижу в организации жизненного пространства, нередко превалирующее над всеобщим стремлением к комфорту и гедонизму. Герой вырос в маленькой, темной и неудобной квартире, находящейся в 16м округе Парижа, в котором располагаются старинные буржуазные кварталы и множество достопримечательностей. Обитатели данного округа традиционно обвиняются в высокомерии, снобизме, пренебрежительном отношении к жителям других округов города. Подобные черты свойственны в первую очередь парижанам, однако наблюдаются и в других городах и регионах, вследствие чего их можно отнести к ряду национальных характеристик.

В отношении семантического уровня следует отметить, что автор использует понятия, репрезентирующие черты характера, особенности темперамента, национальную идентичность героев, сопровождая их лексемами, служащими их номинацией или относящимися к одному семантическому полю, и дополняя их развернутым описанием поступков, суждений, привычек героев. Данный прием позволяет автору достичь полноты раскрытия деталей, значимых для характеристики личностей персонажей, что способствует формированию в сознании читателя более реалистичных образов героев.

**На синтаксическом уровне** автором используются конструкции, маркирующие речь персонажей в соответствии с чертами их характеров и темперамента.

Речь главного героя романа «Просто вместе» Филибера отмечена такими синтаксическими особенностями как повторы, незавершенные фразы, восклицательные предложения с междометиями:

*«Oh, comme je suis confus... Comme je suis confus... Je... C'est pourtant ce que j'avais fait, moi aussi... Je ne comprends pas...»* [Gavalda, 2004: 29] (Фр.: «Ох, как неловко... Как неловко... Я... Но ведь я делал то же самое... Я не понимаю...»)

*«Misère! Je ne vous ai pas fait mal au moins? Comme je suis maladroit, vraiment, je vous prie de m'excuser... Je...»* [Gavalda, 2004: 30] (Фр.: «Вот ужас! Надеюсь, я не сделал вам больно? Как я неловок, умоляю вас извинить меня... Я...»)

*«Ah! parfait... (Il tirait sur l'anse de son sac qui s'était coincé dans la poignée en laiton.) Ce... Ce doit être bien plaisant...»* [Gavalda, 2004: 30] (Фр.: «Ах! Замечательно... (Он пытался освободить лямку сумки, зацепившуюся за латунную ручку.) Это... Это, должно быть, очень приятно...»)

Данные приемы характеризуют героя как эмоционального, тревожного и суежливого человека.

Речевые особенности главного героя романа «Я ее любил/ Я его любила» Пьера описаны в разделе, посвященном исследованию портретно-речевой идентичности персонажей. Отмечалось, что для речи данного героя характерно наличие парцеллятивных конструкций и синтаксических повторов, передающих размеренный темп его речи, уверенность, спокойствие. Речь Пьера лишена эмоциональной выразительности. Очевидно, что данные характеристики, помимо физиологической идентичности, обусловлены также флегматическим темпераментом героя.

Помимо описанных характеристик можно отметить склонность главного героя к доминированию в разговоре. В диалогах Пьер нередко заканчивает фразы риторическим вопросом:

*«Même quand ça a été si difficile au début des années 90, je n'ai licencié personne. Personne, tu m'entends?»* [Gavalda, 2002: 79] (Фр.: «Даже когда было трудно в начале девяностых, я никого не уволил. Никого, слышишь?»)»

*«Mon frère est mort à cause de la pluie. Parce qu'ils l'ont posté trop longtemps sous la pluie, tu te rends compte?»* [Gavalda, 2002: 50] (Фр.: «Мой брат умер из-за дождя. Все потому что его слишком долго держали под дождем. Ты представляешь?»)»

*«Tu sais ce qu'elle me reprochait? Elle me reprochait d'être trop bavard. Tu te rends compte? Moi... Trop bavard! C'est incroyable, non?»* [Gavalda, 2002: 77] (Фр.: «Знаешь, в чем она меня упрекала? Она меня упрекала в том, что я слишком болтлив. Ты представляешь? Я... Слишком болтлив! Это невероятно, да?»)»

С помощью риторических вопросов главный герой акцентирует внимание собеседника на значимой информации, что является признаком его властного характера, а также потребности в признании авторитетности его суждений.

Таким образом, репрезентация ментально-темпераментной идентичности осуществляется в тексте при помощи следующих средств: лексических единиц, номинирующих или описывающих черты характеров, темпераменты героев, их национальную принадлежность, а также оценочных лексем, сообщающих читателю доминантную информацию. На синтаксическом уровне автором используются повторы, незавершенные фразы, восклицательные предложения и риторические вопросы для демонстрации индивидуальных речевых особенностей героев. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 2.

**На прагматическом уровне** реализуется аффектация ментально-темпераментной идентичности персонажей на читателя.

Сообщая читателю информацию об индивидуальных чертах характеров и темперамента персонажей, автор стремится создать в его сознании более

цельные и правдоподобные образы героев. Характер является базисной составляющей личности, которая в совокупности с ее другими психологическими особенностями и под воздействием социальных факторов формирует индивидуальность человека. Демонстрируя черты характеров персонажей, автор создает реалистичные портреты людей, которым свойственны как положительные, так и отрицательные качества, совокупность индивидуальных реакций и взглядов на жизнь.

Характер объединяет фундаментальные свойства личности, накладывающие отпечаток на манеру поведения человека, его образ жизни, мировосприятие. Следовательно, при анализе поступков, отношения человека к другим людям, работе, самому себе необходимо в первую очередь учитывать его индивидуальные свойства характера. Ключевую роль также играет соотношение характера и темперамента: сходные черты характера имеют различные проявления у обладателей разных темпераментов, что необходимо учитывать при анализе личностей персонажей.

Характер формируется в обществе, вследствие чего индивидуальные черты личности дополняются коллективными чертами. Описание национальных особенностей менталитета персонажа способствует пониманию читателем тех или иных его поступков и привычек, а также придает образу героя глубину и реалистичность.

Таким образом, описание ментально-темпераментной идентичности персонажа является основным средством создания портрета его личности, раскрывающего его уникальные черты. Изучив параметры ментально-темпераментной идентичности, закодированные в тексте, читатель определит, насколько ему симпатичен и близок тот или иной герой и интересна история в целом.

### 2.3.3. Статусно-профессиональная идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации

Одной из базовых составляющих личности индивида является его социальная принадлежность, связанная с социальной стратификацией социума, обуславливающей «то членение языка и его функционирования, которое намечается в плоскости социальных групп и общественных слоев коллектива» [Головин, 1969: 347]. Как отмечает В.И. Беликов, для языковой системы характерна «вариативность средств, обусловленная не только функционально-коммуникативными факторами, но и факторами социальными – различиями говорящих по возрасту, роду занятий, уровню и характеру образования и некоторым другим признакам» [Беликов, 2015: 68].

Согласно точке зрения Н.Б. Вахтина, социальная идентификация представляет собой то, с чем человек отождествляет себя в социальном измерении, и включает такие аспекты как этническая принадлежность, пол, возраст, социальный класс, уровень образования, профессия, место жительства и т.д. [Вахтин, 2004: 37].

О.А. Леонтович выделяет следующие составляющие социальной идентичности личности: гендер, возраст, расовую, этническую, географическую принадлежность, статус [Леонтович, 2003: 221]. По нашему мнению, не все из вышеперечисленных факторов являются приоритетными для представления персонажей художественного произведения, поэтому нами выделяются следующие социальные факторы в качестве параметров статусно-профессиональной идентичности персонажей: уровень образования, профессия, а также имущественная принадлежность.

Рассмотрим семиотическую модель представления статусно-профессиональной идентичности персонажей на примере романов «Просто вместе», «Глоток свободы» и «Я ее любил/ Я его любила»:

**На семантическом уровне** представлены лексемы, с помощью которых осуществляется репрезентация **уровня образования персонажей**:

*«Je sortais de l'École des mines et il ne pouvait rêver meilleur parti puisque ses fils étaient des... littéraires. Il prononçait ce mot du bout des lèvres» [Gavalda, 2002: 116]. (Фр.: «Я окончил Высшую горную школу, он и мечтать не мог о*

лучшей партии для дочери, потому что его сыновья были... гуманитариями. Он всегда произносил это слово сквозь зубы».)

Данный отрывок показывает, что главный герой окончил Высшую горную школу (l'École des mines), входящую в число наиболее старинных и престижных высших учебных заведений Франции и осуществляющую подготовку высококвалифицированных инженеров в различных областях индустрии. Выпускники Высшей школы традиционно занимают высокие руководящие должности в международных компаниях и на больших предприятиях. Престиж образования главного героя подчеркивается также его замечанием о том, что его тесть не мог и мечтать о лучшей партии для своей дочери, в то время как его сыновья были гуманитариями, что во времена юности героя не считалось достойным занятием для мужчины.

*«J'avais à peine vingt ans et j'ai délaissé toute ma vie pour lui. Nous avons pris de bonnes résolutions et nous les avons piétinées, nous en avons trouvé d'autres et finalement, j'ai arrêté mes études pour qu'il puisse reprendre les siennes» [Gavalda, 2002: 71]. (Фр.: «Мне было всего двадцать лет, и я пожертвовала ради него всей своей жизнью. Мы принимали правильные решения и не следовали им, находили новые, и, в конце концов, я бросила учебу, чтобы он мог продолжить свою».)*

Главная героиня говорит о том, что пожертвовала всем ради мужа (j'ai délaissé toute ma vie pour lui), в том числе отказалась от высшего образования для того чтобы его смог получить ее муж (j'ai arrêté mes études pour qu'il puisse reprendre les siennes). Эмоционально окрашенные лексемы в составе выражения "délaissé toute sa vie" передают сожаление, разочарование героини, сложность принятого ею решения.

С помощью данных лексических средств автор передает информацию о **профессии или роде занятий персонажей.**

В момент знакомства интеллигентные и воспитанные молодые люди Филибер и Камилла сообщают о своей профессиональной деятельности следующее:

«- Non, je... C'est-à-dire que je... **Je travaille dans un musée...**

- Vous êtes conservateur?

- Quel bien grand mot! Non, **je m'occupe plutôt du service commercial...**

- Ah... acquiesça-t-elle gravement, ce doit être passionnant... Dans quel musée?

- Ça dépend, je tourne... Et vous?

- Oh, moi... C'est moins intéressant, hélas, **je travaille dans des bureaux...**»

[Gavalda, 2002: 81]

«Фр.: - Нет, я... То есть, я... Я работаю в музее...

- Вы хранитель?

- Какое громкое слово! Нет, я занимаюсь скорее коммерческими аспектами...

- Конечно... – Она кивнула. – Должно быть, очень увлекательно... В каком музее?

- По-разному, я, так сказать, верчусь... А вы?

- О, я... Увы, моя работа далеко не так интересна, я работаю в офисе...»)

Доминантные лексемы позволяют читателю сделать вывод о том, что Филибер работает в нескольких музеях, и род его занятий связан с коммерческими услугами, что касается Камиллы, она работает в офисе. Данные профессии являются престижными и свидетельствуют о соответствующем социальном статусе героев, о высоком уровне их образования, доходов, круге общения.

Однако в дальнейшей беседе герои вынуждены открыть друг другу правду, и сообщают о своих занятиях следующее:

«- Il faut que je vous dise... La vérité, c'est que je **ne travaille pas vraiment dans un musée**, vous savez... Plutôt à l'extérieur... Enfin dans des boutiques, quoi... Je... **Je vends des cartes postales...**

- *Et moi, je ne travaille pas vraiment dans un bureau, vous savez... Plutôt à l'extérieur aussi... Je fais des ménages...*» [Gavalda, 2002: 85]

(Фр.: «- Я должен вам сказать... Правда в том, что я работаю не совсем в музее... Скорее, снаружи музея... Ну, в общем, в магазинчике... Я... Я продаю открытки...

- А я, знаете ли, работаю не совсем в офисе... Тоже, скорее, рядом... Я уборщица...»)

Из данного диалога читатель узнает, что на самом деле Филибер занимается продажей открыток в сувенирной лавке музея, а Камилла делает уборку в офисах. Профессии продавца и уборщицы обладают низким уровнем социального престижа, поэтому героям было стыдно признаться в этом друг другу. Диссонансным фактором выступает также то, что герои являются высокообразованными, талантливыми людьми, и выполняемые ими обязанности не гармонируют с их общекультурным и интеллектуальным уровнем, что также провоцирует у них внутренний конфликт.

«*Il y a quinze jours, j'étais encore une mère de famille tout confort. Je feuilletais mon agenda dans le métro pour organiser des dîners et je me limais les ongles en pensant aux vacances*» [Gavalda, 2002: 66]. (Фр.: «Всего две недели назад я была матерью семейства со всеми удобствами. Я листала в метро записную книжку для того чтобы организовать ужины и подпиливала ногти, думая о каникулах».)

Род деятельности героини репрезентируется выражениями “une mère de famille tout confort” (мать семейства со всеми удобствами), вызывающего у реципиента ассоциации с большой семьей, уходом за детьми, многочисленными домашними обязанностями женщины, большой занятостью, усталостью. Данное понятие раскрывается с помощью лексем “je feuilletais mon agenda dans le métro” (я листала свою записную книжку в метро) и “je me limais les ongles en pensant aux vacances” (я подпиливала ногти, думая о каникулах), сообщающих читателю о напряженном распорядке дня героини, в котором ей



необходимо все успевать, о большом количестве рутинных обязанностей замужней женщины.

*«J'ai retroussé mes manches et pendant trois ans, je l'ai déposé à la fac avant d'aller perdre mon temps dans les sous-sols du Louvre» [Gavalda, 2002: 71]. (Фр.: «Я засучила рукава и на протяжении трех лет подвозила его на факультет, перед тем как отправиться тратить свое время в подвалах Лувра».)*

Выражение “perdre mon temps dans les sous-sols du Louvre” (терять свое время в подвалах Лувра) сообщает читателю, что главная героиня работает на невысокой и неинтересной должности в Лувре и относится к нелюбимой работе как к потере времени. Деятельность героини характеризуется выражением “j'ai retroussé mes manches” (засучить рукава), что означает «энергично браться за дело» и демонстрирует ее решительность, бесстрашие, с которым она отнеслась к новой работе [LD, 2005].

*«Qu'est-ce que c'est que ce travail de grouillot dans les caves d'un musée quand on sait de quoi tu es capable? C'est du temps perdu. Tu fais quoi? Des copies? Des moulages? Tu bricoles. La belle affaire! Jusqu'à quand? Jusqu'à la retraite? Ne me dis pas que tu es heureuse dans ce trou à rats de fonctionnaires...» [Gavalda, 2002: 93] (Фр.: «Что это за работа – рассыльный в музейных подвалах, когда все знают, на что ты способна? Пустая трата времени. Чем ты там занимаешься? Делаешь копии? Делаешь слепки? Рукодельничаешь. Хорошее дело! И сколько ты будешь этим заниматься? До пенсии? Только не говори мне, что счастлива в этой норе канцелярских крыс...»)*

Данное высказывание информирует читателя о том, что должность Хлои – рассыльный (grouillot). Работа рассыльного связана с рутинными скучными обязанностями, она лишена увлекательности, какого-либо творческого элемента и не способствует саморазвитию. Пьер характеризует работу Хлои с помощью эмоционально-оценочных лексем “trou à rats de fonctionnaires” (нора канцелярских крыс) и “du temps perdu” (потеря времени), подчеркивая пренебрежительное отношение к подобному роду занятий и свое неодобрение выбора невестки.

«*C'est Françoise justement qui m'avait inscrit contre mon gré à une espèce de stage pour **patrons** ringards*» [Gavalda, 2002: 79]. (Фр.: «Это как-раз-таки Франсуаза записала меня против моей воли на что-то вроде курсов для отставших от жизни начальников».)

Род занятий Пьера номинируется существительным “patron” (руководитель), формируя у читателя определенные представления о социальном статусе, уровне доходов, организации рабочего процесса человека, занимающего данную высокую должность.

«*En vingt-cinq ans de **tyrannie**, je n'ai subi aucune **grève** et je n'ai jamais licencié personne. Même quand ça a été si difficile au début des années 90, je n'ai licencié personne*» [Gavalda, 2002: 79]. (Фр.: «За двадцать пять лет тирании я не видел ни одной забастовки и никого не уволил. Даже когда было трудно в начале девяностых».)

Лексемы “tyrannie” (тирания), “grève” (забастовка), “licencier” (увольнять) входят в семантическое поле «руководитель предприятия», вызывая у читателя ассоциации с особенностями профессиональной деятельности руководителя. Читатель может понять, что герой выполняет сложную, напряженную работу по руководству большим коллективом, которая занимает большую часть его времени и требует определенных знаний и навыков, а также больших усилий для успешного функционирования предприятия.

Главный герой ведет международный бизнес и хорошо владеет английским языком, вследствие чего в его речи наблюдаются многочисленные англицизмы (le management, le business, un workaholic, import-export и т.д.) а также переключение кодов:

«- *Mais si, je suis concentré! Je suis très concentré! I am very concentrated!*

- *No, no, répondait-il en secouant la tête.*

- *Non, non... No, no! Ça va. I am fine, I mean I am calm... I... I...»* [Gavalda, 2002: 102]

(Фр.: «- Да нет же, я сосредоточен! Я очень сосредоточен! I am very concentrated!

- *No , no , - отвечал он, качая головой.*

- *Нет, нет... No , no! Все в порядке. I am fine , I mean I am calm )... I ... I ...»)*

Наличие заимствований также свидетельствует о высоком уровне полученного образования, высоком социальном статусе, престиже профессии героя.

Автор характеризует **имущественную принадлежность и место жительства героев** с помощью следующих лексем:

«- *Il y a combien de mètres carrés en tout?*

- *Un peu plus de trois cents ...»* [Gavalda, 2004: 122]

(Фр.: «- Сколько здесь квадратных метров?

- Больше трехсот».)

В данном диалоге содержится информация об имущественной принадлежности Филибера: герой сообщает, что площадь его квартиры – чуть более трехсот квадратных метров.

О местоположении дома, в котором проживает герой, автор сообщает в следующем высказывании Камиллы, соседки Филибера:

«*Elle logeait au septième étage de l'escalier de service d'un immeuble cossu qui donnait sur le **Champ-de-Mars**...*» [Gavalda, 2002: 31] (Фр.: «Она жила на восьмом этаже служебной лестницы богатого дома, выходившего на Марсово поле...»)

Топоним “le Champ-de-Mars” (Марсово поле) показывает читателю, что дом, в котором живут герои, расположен в одном из самых престижных и дорогостоящих кварталов Парижа. Читатель может сделать вывод о том, что семье героя принадлежит элитное дорогостоящее жилье, что свидетельствует об очень высоком уровне их доходов и соответствующем статусе.

«*À l'époque, nous vivions **rue de la Convention**. Je n'aimais pas cet appartement. Je n'aimais pas la façon dont elle l'avait décoré. J'étouffais là-dedans. **Trop de meubles, trop de bibelots, trop de photos de nous, trop de tout.***» [Gavalda, 2002: 80] (Фр.: «Мы тогда жили на улице Согласия. Я не любил ту квартиру,

*мне не нравилось, как она была отделана. Я там задыхался. Слишком много мебели, слишком много безделушек, слишком много наших фотографий, слишком много всего...»)*

Автор передает информацию о месте жительства Пьера, упоминая название улицы (rue de la Convention), расположенной в престижном 15м округе Парижа. Буржуазные кварталы 15го округа заселены преимущественно французами, относящимися к высшему классу. Семье главного героя принадлежит квартира, оформленная в традиционном французском стиле, о чем свидетельствует ее описание, данное Пьером: в квартире много мебели, безделушек, фотографий. Данное высказывание героя свидетельствует о его высоком социальном статусе, его успешности, уровне доходов.

*«Cet échafaudage social. Nos amis, nos relations, les amis des enfants. Et puis il y avait cette maison toute pimpante dans laquelle nous n'avions encore jamais dormi...» [Gavalda, 2002: 85] (Фр.: «Социальные подмости. Наши друзья, наши связи, друзья детей. И этот кокетливый дом, где мы еще ни разу не спали...»)*

Репрезентация имущественной принадлежности Пьера осуществляется с помощью словосочетания “maison toute pimpante” (кокетливый дом), сообщающего читателю о том, что его семья владеет красивым, уютным загородным домом, что свидетельствует о его высоких доходах, уровне жизни его семьи. Социальную идентичность героя также выражают существительные, номинирующие обязательные атрибуты высокого социального статуса: “nos amis” (наши друзья), “nos relations” (наши связи), “les amis des enfants” (друзья детей). Данные лексемы входят в ядерную часть концепта “l'échafaudage social” (социальные подмости), объединяющий основные составляющие социального статуса человека: образование, профессия, круг общения, уровень дохода и т.д.

**На синтаксическом уровне** автором используются конструкции, передающие ритм жизни героев, связанный с их профессиональной деятельностью и повседневными делами.

Ритм жизни героя, ведущего активный деловой образ жизни, представлен с помощью переменного использования автором длинных и коротких предложений, а также эллиптических конструкций. Длинные предложения повествуют о происходящих событиях, в коротких фразах заключается информация об эмоциональном состоянии героя. Данный прием придает описываемым событиям динамичность, связывая психологическое состояние героя с переживаемыми им событиями.

*«C'était la catastrophe. Elle était assise en face de moi, à la droite d'un sémillant Chinois qui me tenait par les parties, si je puis me permettre. Elle avait posé son menton sur ses doigts croisés et me jetait des regards confiants pour me donner du courage. Il y avait quelque chose de cruel dans ces petits sourires en coin, j'étais complètement dans le coaltar mais je m'en rendais bien compte. Je ne respirais plus. Je croisais mes bras sur mon ventre pour retenir ma bidoche et je priais le ciel. J'étais à sa merci. J'allais vivre les plus belles heures de ma vie» [Gavalda, 2002: 99]. (Фр.: «Это была катастрофа. Она сидела напротив меня, справа от шустрого китайца, который держал меня на крючке. Она положила подбородок на скрещенные пальцы и то и дело бросала на меня подбадривающие взгляды. В этих улыбках исподтишка было что-то жестокое, я совершенно запутался и отдавал себе в этом отчет. Я больше не дышал. Я сложил руки на животе, пытаясь успокоиться, и молился. Я был полностью в ее власти. Мне предстояло пережить самые прекрасные часы моей жизни».)*

*«Donc, je te disais, j'étais à bout de nerfs. Je travaillais sur ce projet depuis des mois, j'avais investi là-dedans des capitaux énormes. J'avais endetté la boîte et j'y avais laissé mes petites économies aussi. Je pouvais retarder la fermeture d'une usine près de Nancy. Dix-huit bonshommes. J'avais les frères de Suzanne sur le dos et je savais qu'ils m'attendaient au tournant, qu'ils ne me feraient pas de cadeau, ces bons à rien...» [Gavalda, 2002: 97] (Фр.: «Так вот, я говорил тебе, что был на взводе. Я работал над этим проектом несколько месяцев, вложил в него огромные деньги. Фирма залезла в долги, я вложил туда и свои собственные*

сбережения. Это позволяло мне отсрочить закрытие завода в Нанси. Там работало восемнадцать человек. А на меня еще наседали братья Сюзанны, они караулили каждый мой шаг, и я знал, что в случае чего эти бездельники меня не пощадят...») )

Длинные предложения осложнены однородными членами, номинирующими внутреннее состояние главного героя, что придает им большую образность:

*«Me voilà, sous pression, décalé d'une nuit, angoissé, noué, tremblant comme une feuille, et pas le moindre British à l'horizon. C'était un énorme marché, de quoi faire tourner la maison pendant plus de deux ans» [Gavalda, 2002: 97].* (Фр.: «И вот я прилетел, разница во времени составляла целую ночь, мои нервы были на пределе, я был взволнован, дрожал как осиновый лист – и ни одного британца на горизонте. Это огромный рынок, он бы обеспечил работой нашу фирму на два года вперед, а то и больше».)

Синтаксические конструкции, используемые автором, передают читателю атмосферу напряженности, поспешности, нервозности, связанную с бизнесом главного героя. Читатель может сделать вывод, что ритм его жизни чрезвычайно быстрый, связанный с сильными эмоциональными переживаниями и стрессом.

Ритм жизни героини, совмещающей работу и обязанности матери семейства, автор передает с помощью аккумуляции. Короткие повествовательные фразы связаны сочинительной связью с предложениями, содержащими глаголы в повелительном наклонении, передавая бытовой разговор героини с мужем.

*«Comme je devais être lourde avec ma gaieté ordinaire et mes romans-feuilletons sur la vie du square Firmin- Gédon. Quel supplice pour lui quand j'y pense... Lucie a perdu une dent, ma mère ne va pas bien, la jeune fille au pair polonaise du petit Arthur sort avec le fils de la voisine, j'ai terminé mon marbre ce matin, Marion s'est coupé les cheveux c'est affreux, la maîtresse veut des boîtes d'œufs, tu as l'air fatigué, prends une journée de congé, donne-moi la main, tu*

*reprendras des épinards?» [Gavalda, 2002: 66] (Фр.: «Какой тягостной я для него была с моей обычной веселостью и сериалом о жизни в доме близ сквера Фирмен-Жедон. Какое это было мучение для него... У Люси выпал зуб, моя мама плохо себя чувствует, польская няня маленького Артура встречается с сыном соседки, я сегодня утром закончила тот мраморный бюст, Марион постриглась, это просто ужасно, у тебя усталый вид, отдохни хоть день, дай мне руку, еще шпината?»)*

Аккумуляция придает фразе ускоренный ритм, размеренно-быстрый характер повторяющихся действий. С помощью данного приема автор подчеркивает рутинность описываемых событий, которыми наполнена жизнь женщины.

Таким образом, статусно-профессиональная идентичность репрезентируется в тексте посредством лексем, с помощью которых автор передает информацию об уровне образования персонажей, их профессиях, имущественной принадлежности и месте жительства, а также с помощью синтаксических конструкций, передающих ритм жизни героев, связанный с их профессиональной деятельностью и повседневными делами. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 2.

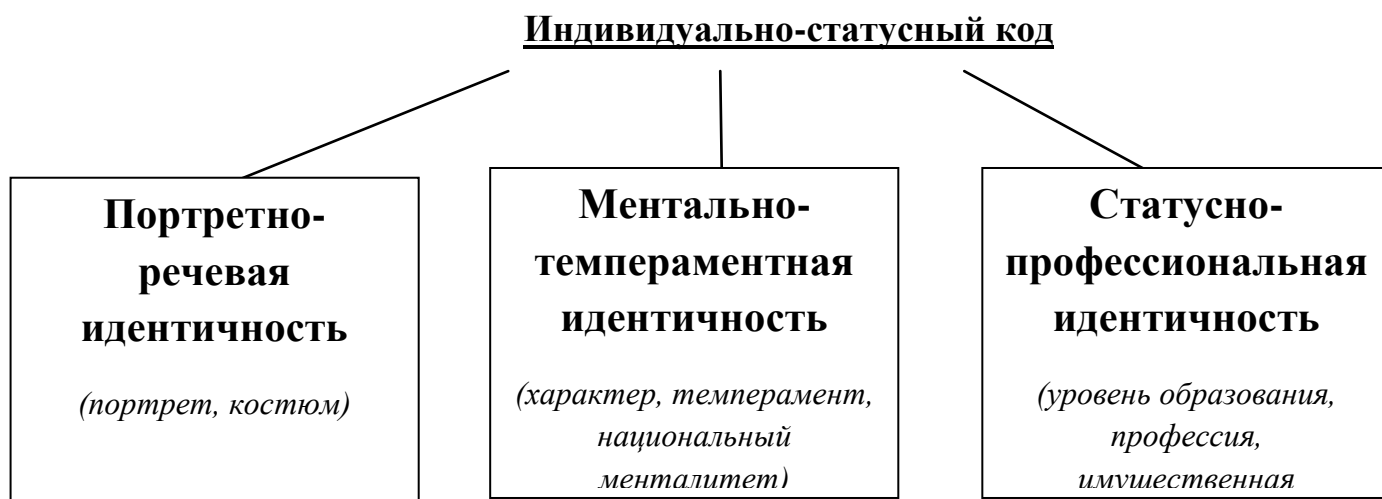
**На прагматическом уровне** рассматривается воздействие описанных способов реализации статусно-профессиональной идентичности персонажей на читателя.

Социальная принадлежность является важнейшей составляющей жизни современного человека. Декодируя лексико-семантические и синтаксические единицы текста, в которых содержится информация о статусно-профессиональной идентичности персонажей, читатель может составить более цельные портреты их личностей. Информация о социальном положении героев, уровне их образования, их профессиях помогает реципиенту представить стиль жизни, количество обязанностей, привычки, распорядок дня героев. Сведения о социальном статусе персонажей помогают читателю интерпретировать информацию о других параметрах их личностей, в том числе, ряде черт

характера, внешности и т.д. Упоминание реальных топонимов, названий марок, известных читателю, завершает образы персонажей произведения, придавая роману черты рассказанной истории.

Сказанное выше можно представить в виде следующей схемы:

Схема 2.



### **Семиотическая модель портретно-речевой идентичности**

#### **Семантический уровень**

- ***Прилагательные и существительные***, используемые для номинации и описания деталей внешности, особенностей костюма персонажей;
- ***Лексические единицы со сниженной стилистической окраской***, передающие индивидуальные речевые характеристики персонажей;
- ***Междометия и восклицательные слова*** как индивидуальная речевая особенность героя.

#### **Синтаксический уровень**

- ***Парцеллятивные конструкции***, используемые для конкретизации изображаемых событий или актуализации части текста;
- ***Повторы***, служащие для акцентирования доминантной идеи высказывания.

#### **Прагматический уровень**



- Представление внешности персонажей с целью создания их образных портретов, усиливающих реалистичность повествования и способствующих возникновению симпатии, сопереживания со стороны реципиента.

### **Семиотическая модель ментально-темпераментной идентичности**

#### **Семантический уровень**

- *Лексические единицы, заключающие концептуальную информацию*, доминантную в репрезентации характеров персонажей;
- *Прилагательные*, выступающие номинацией черт характера;
- *Метафорические выражения и сравнения*, акцентирующие особенности темперамента и способствующие созданию образного портрета персонажа.

#### **Синтаксический уровень**

- *Парцеллятивные конструкции и синтаксические повторы*, отображающие флегматический темперамент героя;
- *Употребление риторического вопроса в конце фразы* с целью демонстрации властного характера героя.

#### **Прагматический уровень**

- Репрезентация фундаментальных свойств личностей персонажей с целью создания их глубоких, реалистичных индивидуальных портретов.

### **Семиотическая модель статусно-профессиональной идентичности**

#### **Семантический уровень**

- *Концепты*, передающие информацию о профессиях персонажей;
- *Существительные*, выступающие номинацией социальных характеристик персонажей.

#### **Синтаксический уровень**

- *Чередование длинных и коротких предложений* с целью усиления динамичности повествования;
- *Аккумуляция* для передачи ритма жизни героя.

#### **Прагматический уровень**

- Демонстрация социальной принадлежности персонажей с целью передачи информации об их статусе, социально обусловленной модели поведения, дополняющих их образы.

### 2.4. Событийно-поведенческий код: параметры реализации в тексте

Под событийно-поведенческим кодом мы понимаем представление автором событийности романа как способ передачи информации о персонажах.

Мы выделяем биографическую, событийную и поведенческую идентичность как центральные параметры кодирования информации о событиях, оказавших наибольшее влияние на становление личностей персонажей. Данные параметры имеют семантический, синтаксический и прагматический уровень представления в тексте художественного произведения.

#### 2.4.1. Биографическая идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации

Биографическая идентичность представляет собой систематизацию наиболее значимых фактов, событий, относящихся к различным этапам жизни человека. Биографическая идентичность включает информацию о месте рождения и проживания, семье, круге общения, возрасте персонажа и т.д. В художественном произведении автор упоминает не все факты из биографии героев, в зависимости от сюжета автор может опустить малозначительные события или выделить отдельные детали более ярко.

Рассмотрим семиотическую модель биографической идентичности персонажей на примере романов «Просто вместе», «Глоток свободы» и «Я ее любил/ Я его любила».

**На семантическом уровне** автор использует лексемы, передающие информацию **о семье** героя:

«- *Ma foi, je suis heureux de revoir **mes sœurs**...*

- *Comment s'appellent-elles?*

- ***Anne, Marie, Catherine, Isabelle, Aliénor et Blanche.***

- *C'est laquelle votre préférée?*

- *Ce... c'est la dernière...*

- *Blanche?*

- *Oui.*

- ***Elle est jolie?***

- *Elle... Elle est plus que ça encore... Elle... **elle est douce avec moi...**»*

[Gavalda, 2004:190]

(Фр.: «- *Право, я буду счастлив увидеть своих сестер...*

- *Как их зовут?*

- *Анна, Мари, Катрин, Изабель, Альенор и Бланиш.*

- *Кто ваша любимица?*

- *Та... самая младшая...*

- *Бланиш?*

- *Да.*

- *Она красивая?*

- *Она... Она больше, чем красивая... Она... она добра ко мне...»)*

Информация о семье Филибера передается с помощью существительного “mes sœurs” (мои сестры) и уточняется путем упоминания их имен, благодаря чему читатель может сделать вывод о том, что у героя шесть сестер: Анна, Мари, Катрин, Изабель, Альенор и Бланиш. Больше всего герой привязан к младшей сестре Бланиш, которая, по его словам, не просто красива, но и добра к нему.

«*J'étais trop jeune pour intéresser mon père et ma mère papillonnait*» [Gavalda, 2002: 32]. (Фр.: «Я был еще слишком юным, чтобы интересоваться моего отца, а моя мать порхала».)

Номинация членов семьи с помощью существительных “mon père” (мой отец) и “ma mère” (моя мать) показывают читателю, что герой вырос в полной семье. Исходя из данного высказывания, читатель может также прийти к выводу, что мать Пьера обладала легкомысленным характером благодаря глаголу “papillonner” (порхать), употребленному в переносном значении. Данный глагол и выражение “trop jeune pour intéresser mon père” («слишком юный, чтобы интересоваться моего отца») показывают, что в детстве у героя не было теплых, близких отношений с родителями, что говорит о возможности формирования сходной модели поведения в его собственной семье.

Автор сообщает читателю о друзьях героя, используя существительное “mes amis” (мои друзья) и называя их имена: Патрик, Жан Терон и Поль.

«*Ah oui, mes amis... En fait, j'en ai eu trois... Patrick, que j'ai connu pendant un voyage à Rome... Et puis Jean Théron, que tu connais, et mon frère, Paul, que tu n'as jamais vu puisqu'il est mort en 56...*» [Gavalda, 2002: 28] (Фр.: «Ах да, мои друзья... В общем, у меня их было трое... Патрик, с которым я познакомился во время путешествия в Рим... А потом Жан Терон, ты его знаешь, и мой брат Поль, которого ты никогда не видела, потому что он умер в 56-м...»)

Данный отрывок из диалога сообщает читателю о том, что у главного героя на протяжении его жизни было трое друзей, к числу которых он относит и своего брата Поля, который умер в 1956 году. Получив данную информацию, читатель может сделать вывод о том, что главный герой является замкнутым, некоммуникабельным человеком, который предпочитает сблизиться с очень узким кругом людей.

Сведения о месте жительства главного героя заключаются в следующем высказывании:

«*Je vivais au premier étage d'un immeuble tout gris, au fin fond du seizième arrondissement... Nous étions à l'étroit dans un appartement sinistre où le soleil*

*n'entraît jamais et ma mère défendait qu'on ouvre les fenêtres parce qu'il y avait un dépôt d'autobus juste en dessous» [Gavalda, 2002: 32]. (Фр.: «Я жил на втором этаже мрачного серого дома в глубине шестнадцатого округа... Мы теснились в мрачной квартире, в которую никогда не проникало солнце, а моя мать запрещала открывать окна, потому что внизу находилось автобусное депо».)*

У читателя формируется представление о доме, в котором вырос главный герой благодаря комбинациям из существительных с прилагательными, в которых содержится его описание: “au premier étage d’un immeuble tout gris” (на первом этаже очень серого дома), “à l’étroit dans un appartement sinistre” (теснились в мрачной квартире). Описание квартиры и упоминание автобусного парка, находившегося под окнами квартиры, принадлежавшей семье Пьера, говорит о том, что его родители были малообеспеченными, вследствие чего были вынуждены терпеть тесноту и неудобства. При этом дом, в котором вырос герой, располагался в элитном и дорогом 16м округе Парижа, что свидетельствует о первостепенной важности фактора престижа, которым руководствовались родители Пьера при выборе жилья. Читатель может сделать предположение о том, каким образом стесненная обстановка могла повлиять на формирование характера героя, представить круг общения и характер увлечений ребенка, выросшего в элитном округе Парижа.

Информация **об учебе** персонажей передается автором посредством упоминания названий учебных заведений:

*«J’étais demi-pensionnaire à Janson-de-Sailly» [Gavalda, 2002: 33]. (Фр.: «Я состоял на полупансионе в «Жансон-де-Сайи».)*

*«Je sortais de l’École des mines et il ne pouvait rêver meilleur parti puisque ses fils étaient des... littéraires» [Gavalda, 2002: 116]. (Фр.: «Я окончил Высшую горную школу, он и мечтать не мог о лучшей партии для дочери, потому что его сыновья были... гуманитариями. Он всегда произносил это слово сквозь зубы».)*

Данные высказывания сообщают читателю о том, что герой сначала состоял на полупансионе в государственном лицее Жансон-де-Сайи в Париже, а затем продолжил образование в Высшей горной школе. Читатель может сделать вывод о том, что герой получил хорошее образование в одном из самых знаменитых учебных заведений Франции, а также представить возможности, открывающиеся перед выпускником престижного вуза.

«*Nous avons pris de bonnes résolutions et nous les avons piétinées, nous en avons trouvé d'autres et finalement, j'ai arrêté mes études pour qu'il puisse reprendre les siennes*» [Gavalda, 2002: 71]. (Фр.: «Мы принимали правильные решения и отвергали их, находили новые, и, в конце концов, я бросила учебу, чтобы он смог продолжить свою».)

Ключевые лексемы подсказывают читателю о том, что героиня не получила высшего образования, сосредоточив свое внимание на семейной жизни и поддержке мужа. Данное высказывание формирует в сознании читателя представление о неустойчивом социальном положении молодой девушки, не получившей высшего образования: невозможность получить желаемую работу, низкий уровень заработной платы, финансовая нестабильность и т.п.

**На синтаксическом уровне** автор передает информацию о биографической идентичности персонажей с помощью следующих средств:

1. Конструкции перечисления:

«*Je tirais la langue, lui parlais de Paris, du Moulin-Rouge, affirmais n'importe quoi, mentais effrontément. Il riait, répondait des choses que je ne comprenais pas non plus et je riais à mon tour*» [Gavalda, 2002: 31]. (Фр.: «Я болтал без умолку, рассказывал ему о Париже, о «Мулен Руж», сочинял бог знает что, врал направо и налево. Он смеялся, что-то отвечал, я не понимал и тоже смеялся».)

«*Elle en faisait trop, s'agaçait de la bêtise de certaines femmes pieuses qu'elle inventait de toutes pièces, enlevait ses gants, les jetait sur la console de l'entrée comme on rendrait enfin son tablier, soupirait, virevoltait, jacassait, mentait,*

*s'embrouillait quelquefois» [Gavalda, 2002: 32]. (Фр.: «Она переигрывала, возмущалась глупости каких-то придуманных ею набожных женщин, снимала перчатки и бросала их на консоль в прихожей, вздыхала, крутилась, трещала без умолку, лгала и временами путалась».)*

Перечисление глаголов служит для описания действий, совершаемых героем в определенный момент прошлого, важных событий, произошедших с ним. С помощью данного приема автор усиливает экспрессивность, динамику, ритмическую тональность повествования. Перечисление эмоционально окрашенных глаголов при описании второстепенных персонажей позволяет создать их яркие портреты без использования других средств.

## 2. Сложные распространенные предложения:

*«Je ne comprenais rien de ce que me baragouinait cet Irlandais qui faisait deux fois ma taille mais nous nous sommes acoquinés tout de suite» [Gavalda, 2002: 27]. (Фр.: «Я не понимал ничего из того, что говорил мне этот ирландец в два раза выше меня, но мы с ним сразу же подружились».)*

*«Nous passions notre temps à voler des pièces dans les fontaines et à ricaner dès que nous croisions une personne du sexe opposé» [Gavalda, 2002: 31]. (Фр.: «Мы проводили время, вылавливая монетки из фонтанов и зубоскаля при виде любой особи противоположного пола».)*

*«Nous étions à l'étroit dans un appartement sinistre où le soleil n'entrait jamais et ma mère défendait qu'on ouvre les fenêtres parce qu'il y avait un dépôt d'autobus juste en dessous» [Gavalda, 2002: 32]. (Фр.: Мы теснились в мрачной квартире, в которую никогда не проникало солнце, а моя мать запрещала открывать окна, потому что внизу находилось автобусное депо».)*

С помощью сложных распространенных предложений автор передает воспоминания персонажей об их ранних годах, которыми они делятся с собеседником. Стремясь передать большое количество деталей, фактов, говорящий строит более длинные предложения, нежели в повседневном или деловом общении.

Таким образом, биографическая идентичность репрезентируется в тексте при помощи лексем, содержащих информацию о семье, друзьях, учебе, месте жительства героев, а также посредством использования конструкций перечисления и сложных распространенных предложений. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 3.

**Прагматический уровень** связан с аффектацией биографической идентичности на читателя.

Передавая читателю информацию о биографической идентичности персонажей с помощью различных единиц текста, автор помогает ему представить их детство, условия, в которых они выросли, людей, которыми они были окружены. Как известно, основы личности человека закладываются в раннем возрасте, таким образом, факты, связанные с детством и юностью героев помогают читателю лучше понять личность, предстающую перед ним в момент повествования. Сведения о семье, близком окружении героев объясняют происхождение некоторых базовых черт их характеров, привычек, особенностей поведения, что способствует более глубокому и детальному познанию их психологии.

#### 2.4.2. Событийная идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации

Событийная идентичность включает в себе информацию о событиях, встретившихся герою на его жизненном пути и оказавших на него непосредственное влияние.

Согласно концепции В. Шмида, событие заключается в некотором отклонении от нормативного, привычного порядка вещей, «пересечении запрещающей границы». При этом граница может быть не только географической, но и психологической, этической, познавательной и т.п. [Шмид, 2008: 9]. По мнению ученого, не каждое происходящее действие можно



считать событием, для того чтобы стать таковым в полной мере, оно должно соответствовать следующим критериям:

1. Релевантность: происходящее должно обладать значимостью в рамках изображаемого фиктивного мира;
2. Непредсказуемость: событие происходит вопреки ожиданиям и планам протагонистов;
3. Консекутивность: событие влечет серьезные перемены во взглядах, образе жизни и мышления героя;
4. Необратимость: прозрение героя, вызванное событием, не может быть аннулировано или забыто;
5. Неповторяемость: событие по своей природе уникально и однократно, чем и обусловлена сила его влияния на персонажа [Шмид, 2008: 11].

Таким образом, в качестве события можно рассматривать наиболее яркие происшествия из жизни героев произведения, оказавшие наиболее существенное и необратимое влияние на становление их личностей.

События, составляющие данный тип идентичности, можно разделить на следующие категории:

1. События, являющиеся значимыми для нации, к которой принадлежит герой;
2. События, имеющие большое значение для жизни самого героя;
3. События, прямо не затронувшие героя, но косвенно повлиявшие на его личность.

Событийность художественного произведения определяется авторским замыслом и подчинена сюжетным линиям, следовательно, в нем могут присутствовать не все вышеперечисленные категории событий.

Рассмотрим семиотическую модель событийной идентичности персонажей на примере романов «Просто вместе», «Глоток свободы» и «Я ее любил/ Я его любила».

**На семантическом уровне** автор использует лексемы, передающие информацию о событиях, значимых для нации героя:

*«Nous venions de faire semblant de gagner une guerre. Le fond de l'air était plein d'aigreur. Nous ne pouvions évoquer quelqu'un, un voisin, un commerçant, les parents d'un camarade, sans que mon père le range aussitôt dans un petit tiroir: délateur ou dénoncé, lâche ou bon à rien. C'était affreux. Tu ne peux pas l'imaginer, mais crois-moi, c'est affreux pour des gosses...» [Gavalda, 2002: 31] (Фр.: «Мы делали вид, что выиграли войну. Воздух был полон язвительности. Стоило упомянуть кого-нибудь – соседа, продавца, родителей друга, – как мой отец тут же относил его к разряду доносчика или оговоренного, труса или никчемного существа. Это было ужасно. Ты не можешь себе представить, но поверь мне, для ребят это действительно ужасно...»)*

Трагическим событием, оказавшим серьезное влияние как на весь французский народ, так и на самого героя, стала Вторая мировая война. Высказывание Пьера о том, что воздух был полон язвительности (*le fond de l'air était plein d'aigreur*) подсказывает читателю, что в послевоенное время в обществе царила напряженная, угнетающая атмосфера. Как далее отмечает сам герой, подобная обстановка ужасна для ребят (*c'est affreux pour des gosses*), вследствие чего читатель может сделать вывод о чувствах и мыслях героя, пережившего данное событие в детстве, и понять, какое влияние описанная ситуация оказала на формирование его личности, становление его характера, восприятие окружающего мира и других людей.

С помощью следующих лексических единиц автор выражает **события, оказавшие непосредственное влияние на героев:**

*«Patrick, que j'ai connu pendant un voyage à Rome. Une bondieuserie de ma paroisse... Mon premier voyage sans les parents... J'avais quinze ans. Je ne comprenais rien de ce que me baragouinait cet Irlandais qui faisait deux fois ma taille mais nous nous sommes acoquinés tout de suite. Il avait été élevé par les gens les plus catholiques du monde, je sortais tout juste de l'étouffoir familial... Deux jeunes chiens lâchés dans la Ville éternelle... Quel pèlerinage !...» [Gavalda, 2002: 27] (Фр.: «Патрик, с которым я познакомился во время путешествия в Рим... Благотворительная поездка от нашего церковного прихода... Мое первое*

*путешествие без родителей... Мне было пятнадцать лет. Я не понимал ничего из того, что говорил мне этот ирландец в два раза выше меня, но мы с ним сразу же подружились. Он воспитывался самыми фанатичными католиками на свете, а я только вырвался из душной семейной обстановки... Два щенка, отпущенные на волю в Вечном городе... Вот это было паломничество!)*

*«Ce fut pour moi une énorme bouffée d'oxygène. Ces quelques jours ont changé ma vie. J'avais découvert le goût de la liberté» [Gavalda, 2002: 31]. (Фр.: «Для меня это было огромным глотком кислорода. Эти несколько дней изменили мою жизнь. Я познал вкус свободы».)*

Из данного высказывания читатель может заключить, что в возрасте пятнадцати лет главный герой совершил паломническую поездку в Рим, на что указывают ключевые слова: “un voyage à Rome” (путешествие в Рим), “un pèlerinage” (паломничество), “ma paroisse” (мой церковный приход). На важность данного события и его влияние на жизнь героя читателю указывают следующие лексемы: “une énorme bouffée d'oxygène” (огромный глоток кислорода), “le goût de la liberté” (вкус свободы), “ces quelques jours ont changé ma vie” («эти несколько дней изменили мою жизнь»). Приведенные отрывки из диалога показывают, что поездка, совершенная героем в юном возрасте, стала для него возможностью посмотреть мир, вырваться из строгой и гнетущей домашней атмосферы, насладиться своей юностью и свободой.

*«Adrien s'est barré en me plantant là avec les filles» [Gavalda, 2002: 69]. (Фр.: «Адриан удрал, бросив меня с девочками».)*

Негативным событием, серьезно повлиявшим на жизнь главной героини, стал уход из семьи ее супруга Адриана. Сила ее переживания выражена в эмоционально окрашенных глаголах: “se barrer” (удирать, сматываться) и “planter” (неожиданно бросать), которые демонстрируют потрясение, растерянность, гнев главной героини. Данное высказывание активизирует в сознании читателя определенные ассоциации, связанные с расставанием супругов: эмоциональные переживания, развод, особенности дальнейшего

общения с детьми, решение имущественных вопросов, а также многочисленные трудности, ожидающие мать-одиночку.

Трагическим событием для Пьера и его родителей стала смерть его брата Поля. Причина его ранней смерти раскрывается в следующем высказывании Пьера:

*«Il est allé en Indochine. Il en est revenu malade et à moitié fou. Il est mort de la tuberculose le 14 juillet 1956»* [Gavalda, 2002: 28]. (Фр.: «Он отправился в Индокитай. Он вернулся оттуда больным и наполовину лишенным рассудка. Он умер от туберкулеза 14 июля 1956 года».)

Ключевые лексемы сообщают читателю о том, что Поль участвовал в Индокитайской войне, вернулся домой больным и наполовину лишенным рассудка. Брат Пьера умер от туберкулеза в День взятия Бастилии, национальный праздник Французской республики. Исходя из данной реплики героя, читатель может представить моральное состояние семьи, вызванное его смертью, ощутить их скорбь, предположить, какой была их дальнейшая жизнь, а также понять, какие ассоциации вызывали у них ежегодные праздничные мероприятия, посвященные Дню взятия Бастилии. Для Пьера, с которым Поля связывали искренние дружеские отношения, потеря брата стала серьезным ударом и болью, которую он пронес через всю жизнь.

Информация о событиях, косвенно повлиявших на героя, заключается в следующих лексемах:

*«Son mari venait de la quitter... En fait, je devais le bénir en secret, ce monsieur Jarret que je ne connaissais ni d'Ève ni d'Adam. Je devais le bénir en secret. Il m'apportait la solution sur un plateau d'argent. Grâce à lui, grâce à son infamie, je pouvais retourner à mon petit confort la tête haute»* [Gavalda, 2002: 121]. (Фр.: «Ее недавно бросил муж... На самом деле я должен был про себя благословлять его, этого господина Жарме, которого я отродясь не знал. Я должен был благословлять его. Он поднес мне решение проблемы на блюдечке с голубой каемочкой. Благодаря ему, благодаря его подлости, я мог вернуться в свой маленький комфортный мир с высоко поднятой головой».)

В данном отрывке из диалога автор повествует о событии, случившемся с секретарем главного героя, одним из людей, к которому Пьер испытывал теплые чувства. Ключевые слова сообщают читателю о том, что эту женщину покинул муж (“son mari venait de la quitter”). Данное событие не касалось непосредственно самого героя, но переживания близкого человека сильно повлияли на него, укрепив в решении не уходить из семьи к любимой женщине. Важность произошедшего события отмечает сам герой: “grâce à lui... je pouvais retourner à mon petit confort la tête haute” («благодаря ему... я мог вернуться в свой маленький комфортный мир с высоко поднятой головой»). Таким образом, событие, коснувшееся другой семьи, стало решающим для семьи самого Пьера.

**На синтаксическом уровне** можно отметить использование автором следующих способов представления информации о событийной идентичности персонажей:

1. Вопросительные и восклицательные предложения, сопровождающие описание событий:

«*Quel pèlerinage!*» [Gavalda, 2002: 27] (Фр.: «*Вот это было паломничество!*»)

«*Et notre vie, à quoi allait-elle ressembler?*» [Gavalda, 2002: 23] (Фр.: «*А наша жизнь, что с ней будет?*»)

«*C'est bon pour les mélés, des histoires pareilles!*» [Gavalda, 2002: 29] (Фр.: «*Подобные сюжеты хороши для мелодрам!*»)

Знаменательные события, происходящие с человеком, зачастую вызывают у него сильные эмоции, как положительные, так и отрицательные. Автор передает их в тексте графическим способом, используя пунктуацию как средство выразительности. Вопросительные предложения могут изображать такие эмоции как страх, растерянность, недоумение, возмущение и т.д., восклицательные предложения могут быть связаны с восхищением, радостью, гневом и т.д.

2. Многоточие:

«*Une bondieuserie de ma paroisse... Mon premier voyage sans les parents...*» [Gavalda, 2002: 28] (Фр.: «Благотворительная поездка от нашего церковного прихода... Мое первое путешествие без родителей...»)

«*Deux jeunes chiens lâchés dans la Ville éternelle...*» [Gavalda, 2002: 27] (Фр.: «Два щенка, отпущенные на волю в Вечном городе... Вот это было паломничество!»)

«*Tu ne peux pas l'imaginer, mais crois-moi, c'est affreux pour des gosses...*» [Gavalda, 2002: 32] (Фр.: «Ты не можешь себе представить, но поверь мне, для ребят это действительно ужасно...»)

«*Je suppose que je suis dur à cause de ça...*» [Gavalda, 2002: 78] (Фр.: «Мне кажется, я стал жестким из-за этого...»)

«*J'ai aimé une femme...*» [Gavalda, 2002: 75] (Фр.: «Я любил одну женщину...»)

И. А. Бодуэн де Куртене выделяет многоточие как «особого рода знак препинания (...), когда что-то не доканчивается или подразумевается». С помощью многоточия автор может передавать на письме широкий спектр эмоций, чувств, оттенков настроения персонажей, не облакая их в слова, а оставляя невысказанными. Данный прием стимулирует читателя к поиску опущенных слов, попыткам разгадать авторскую интенцию, тем самым усиливая его интерес к повествованию [Бодуэн де Куртене, 1963: 238-239].

Таким образом, событийная идентичность репрезентируется в тексте при помощи лексем, заключающих в себе информацию о событиях, значимых для самого героя, для его нации и событиях, оказавших на героя косвенное влияние. На синтаксическом уровне информация о событийной идентичности персонажей передается посредством вопросительных и восклицательных предложений, сопровождающих описание событий, а также многоточий. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 3.

**Прагматический уровень** отмечен воздействием событийной идентичности на читателя.

Описывая значимые события, которые произвели на персонажа сильное впечатление, помогли ему лучше узнать самого себя или принять судьбоносное решение, автор отмечает ключевые вехи на его жизненном пути, определившие его становление как личности. Подобные события меняют человека, направляя ход его жизни в иное русло. Обращаясь к описанию событийной идентичности персонажа, автор, таким образом, создает реалистичный образ человека, меняющегося под воздействием обстоятельств, что способствует возникновению эмпатии со стороны читателя и более глубокому пониманию поступков и жизненной позиции героев.

#### 2.4.3. Поведенческая идентичность: семантический, синтаксический и прагматический уровни репрезентации

Поведенческая идентичность объединяет значимые поступки, совершенные самим героем на протяжении его жизни.

Очевидным является тот факт, что поступки определяют человека, являясь актом его свободной воли, воплощением его жизненной позиции по отношению к самому себе, обществу, природе, жизни в целом. Поступок является сознательным видом деятельности, в котором человек проявляет себя как личность, иногда совершая его вопреки общепринятым правилам. Поступки определяются нравственной позицией человека, демонстрируя таким образом его фундаментальные личностные качества.

В рамках художественного произведения автор упоминает те поступки персонажа, которые являются актуальными и значимыми для событий, составляющих сюжет, а также способствуют раскрытию важных параметров его личности.

Рассмотрим семиотическую модель репрезентации поведенческой идентичности персонажей на примере романов «Просто вместе», «Глоток свободы» и «Я ее любил/ Я его любила».

**На семантическом уровне** информация о наиболее важных поступках из жизни героев воплощена в следующих лексических единицах:

«- *Et si on allait le voir?*

- *Qui?*

- *Ben, Vincent!*

- *Mais quand? j'ai dit.*

- *Maintenant» [Gavalda, 2009: 112].*

(Фр.: «- *А что если нам к нему съездить?*

- *К кому?*

- *Да к Венсану же!*

- *А когда? – спросила я.*

- *Сейчас».)*

Значимым поступком и одновременно ключевым событием всего романа «Глоток свободы» стало предложение Симона навестить их младшего брата Венсана, который не смог приехать на свадьбу. Данное решение, спровоцированное всеобщей усталостью, мелкими повседневными неурядицами, а также потребностью братьев и сестер провести время в своем узком семейном кругу, стало для всех четверых возможностью отдалиться от мира, почувствовать себя вновь юными, свободными и счастливыми.

«- *Eh bien! siffla-t-il, je vais peut-être vous sembler indiscret, mais vous faites quoi dans la vie, vous?*

- *Arche de Noé» [Gavalda, 2004: 122].*

(Фр.: «- *Ух ты! – присвистнул он. – Не хочу показаться бестактным, но чем вы занимаетесь?*

- *Строю Ноев Ковчег».)*

Главный герой романа «Просто вместе» Филибер является знаковой фигурой романа, поскольку именно благодаря его милосердию и душевной щедрости все четверо героев начинают жить вместе в его роскошной старинной квартире, где находят понимание, покой и душевное тепло. Выражение «Ноев



ковчег» является метафорой и показывает, что люди, спасенные Филибером, были кардинально разными, но все вместе они обрели жизнь.

«- *Mais, nous sommes une grande occasion, Chloé. Nous sommes la plus grande occasion du monde.*» [Gavalda, 2002: 53] (Фр.: «Но мы и есть по-настоящему большой повод, Хлоя. Мы с тобой – самый большой повод».)

«- *Tais-toi, tais-toi. Laisse-moi parler. Il faut que je démêle tout ça maintenant. C'est très important. Je ne sais pas si tu peux me comprendre mais il faut que tu m'écoutes. Car vois-tu, Chloé, ma vie, toute ma vie est comme ce poing serré... Non, je t'en prie, ne m'interromps pas... Pas maintenant. Laisse-moi ouvrir ce poing. Un tout petit peu*» [Gavalda, 2002: 60]. (Фр.: «Замолчи, замолчи. Дай мне сказать. Я должен распутать этот клубок прямо сейчас. Это очень важно. Не знаю, сможешь ли ты понять меня, но хоть выслушай. Понимаешь, Хлоя, моя жизнь, вся моя жизнь – это как сжатый кулак. Нет, прошу тебя, не перебивай... Не сейчас. Позволь мне разжать этот кулак. Хоть чуть-чуть».)

Узнав об уходе своего сына из семьи, главный герой отвез невестку с детьми в свой загородный дом. Данный поступок был важным не только для Хлои, но и для самого Пьера, что передается в тексте с помощью следующих лексических единиц: “nous sommes la plus grande occasion du monde” (мы самый большой повод на свете), “с'est très important” (это очень важно). Пьер сравнивает свою жизнь со сжатым кулаком (“toute ma vie est comme ce poing serré”). Данное сравнение означает, что мужчина прожил свою жизнь в напряжении, преследуемый чувством долга и ответственности, не имея возможности открыть кому-либо свою душу. Фраза “laisse-moi ouvrir ce poing” (позволь мне разжать этот кулак) подчеркивает, что для главного героя откровенный разговор с невесткой, которую он искренне любит и уважает, является единственной возможностью доверить кому-либо главную тайну своей жизни, ощутить понимание и поддержку близкого.

«*Je me souviens de votre mariage, bien sûr... Tu étais à mon bras et tu étais si belle.*» [Gavalda, 2002: 64] (Фр.: «И, безусловно, я помню вашу свадьбу... Ты

шла со мной под руку и была так прекрасна. Ты все время подворачивала лодыжки».)

*«Je me suis marié à une jeune fille que j'aimais, mais comme on aime une jeune fille. Un amour romantique et pur. Les premiers émois... Ce fut une fête assez triste. J'avais l'impression de faire ma première communion pour la seconde fois» [Gavalda, 2002: 116]. (Фр.: Я женился на девушке, которую любил, но так, как любят юных девушек. Чистая и романтическая любовь. Первые волнения... Наша свадьба была довольно грустной. Мне все время казалось, что я снова прохожу свое первое причастие».)*

Значимым поступком, определяющими будущее человека, является выбор им спутника жизни. Ключевые лексемы “le mariage” (свадьба), “je me suis marié” (я женился) сообщают читателю о том, что у главных героев есть семьи. Словосочетания “un amour romantique et pur” (чистая и романтическая любовь), “les premiers émois” (первые волнения), “une fête assez triste” (довольно грустный праздник) подсказывают читателю, что главный герой женился в юном возрасте, впервые полюбив девушку. Данное решение не было для него полностью осознанным, он принял его под давлением общепринятых норм, из чувства долга, вследствие чего он испытал разочарование в последующей семейной жизни.

*«Quand Suzanne s'est rendu compte que je la trompais, je ne la trompais plus depuis longtemps.» [Gavalda, 2002: 80] (Фр.: «В тот момент, когда Сюзанна осознала, что я ей изменял, все уже давно было кончено».)*

Глагол “tromper qn” (изменять) сообщает читателю, что главный герой совершил измену, полюбив другую женщину. Данная лексема вызывает у читателя различные ассоциации, связанные с изменой: вспышка новых чувств, отдаление от семьи, скрытность, страх, душевные метания героя. Фраза “Suzanne s'est rendu compte” (Сюзанна узнала) подсказывает читателю о том, что роман главного героя не остался в тайне от его жены Сюзанны, что дает возможность читателю предположить ее чувства, реакцию на произошедшее, возможные сценарии последующего развития их отношений. Данный поступок

является неоднозначным, но вызывает преимущественно негативную реакцию общества, что позволяет читателю трактовать его, основываясь на своей жизненной позиции, и соответственно оценивать личность героя и качества, которые позволили ему совершить данный поступок.

«*Je ne quittais pas ma femme, moi...*» [Gavalda, 2002: 122] (Фр.: «А я не бросал свою жену...»)

Ключевые лексемы подсказывают читателю, что главный герой не ушел от жены, несмотря на сильное чувство, которое он испытывал к другой женщине.

Моральное основание данного поступка заключается в следующем высказывании героя:

«*On biaise, on s'arrange, on a notre petite lâcheté dans les pattes comme un animal familier. On la caresse, on la dresse, on s'y attache*» [Gavalda, 2002: 123]. (Фр.: «Мы хитрим, изворачиваемся, у нас под ногами вертится наша трусость, как маленькое домашнее животное. Мы его гладим, дрессируем, привязываемся к нему».)

Сам Пьер объясняет свое решение трусостью (*lâcheté*), которую он сравнивает с любимым домашним животным. Данный поступок Пьера является ключевым в его сюжетной линии и самым непростым решением для самого героя. Читатель может представить возможные сценарии развития событий, следующих за супружеской неверностью, а также предположить о возможных мотивах, побуждающих человека сделать выбор в пользу семьи. В данном случае выбор героя обусловлен боязнью перемен, возможных трудностей, нежеланием отказаться от привычной жизни, что добавляет важные штрихи к общему портрету его личности.

**На синтаксическом уровне** следует отметить использование автором повторов как средства экспрессивного синтаксиса, служащего для представления поведенческой идентичности персонажей:

«*Mais, nous sommes une grande occasion, Chloé. Nous sommes la plus grande occasion du monde.*» [Gavalda, 2002: 53] (Фр.: «Но мы и есть по-настоящему большой повод, Хлоя. Мы с тобой – самый большой повод».)

«*Quand Suzanne s'est rendu compte que je la trompais, je ne la trompais plus depuis longtemps.*» [Gavalda, 2002: 80] (Фр.: «В тот момент, когда Сюзанна осознала, что я ей изменял, все уже давно было кончено».)

«*Je ne quitte pas ma femme, moi, monsieur. Je ne quitte pas ma femme et je vous méprise...*» [Gavalda, 2002: 121] (Фр.: «А я не бросаю свою жену, мсье! Я не бросаю свою жену и потому презираю вас...»)

«*Je ne quittais pas ma femme, moi...*» [Gavalda, 2002: 122] (Фр.: «А я не бросал свою жену...»)

Повторы акцентируют лексемы, служащие номинацией поступка героя, с целью усиления их семантического значения и добавления эмоционального компонента, сопровождающего поступок. Таким образом, герой озвучивает значимость своего решения и поясняет свою позицию собеседнику, выражая свое собственное отношение к произошедшему, оправдываясь, настаивая на своем решении, убеждая в своей правоте.

Так, параллельные синтаксические конструкции, вначале которых автор использует фразу “*Je ne quitte pas ma femme*” («Я не бросаю свою жену») демонстрируют читателю важность для главного героя решения остаться с женой. Данный поступок имеет под собой определенное моральное основание, понимание которого собеседником является значимым для героя.

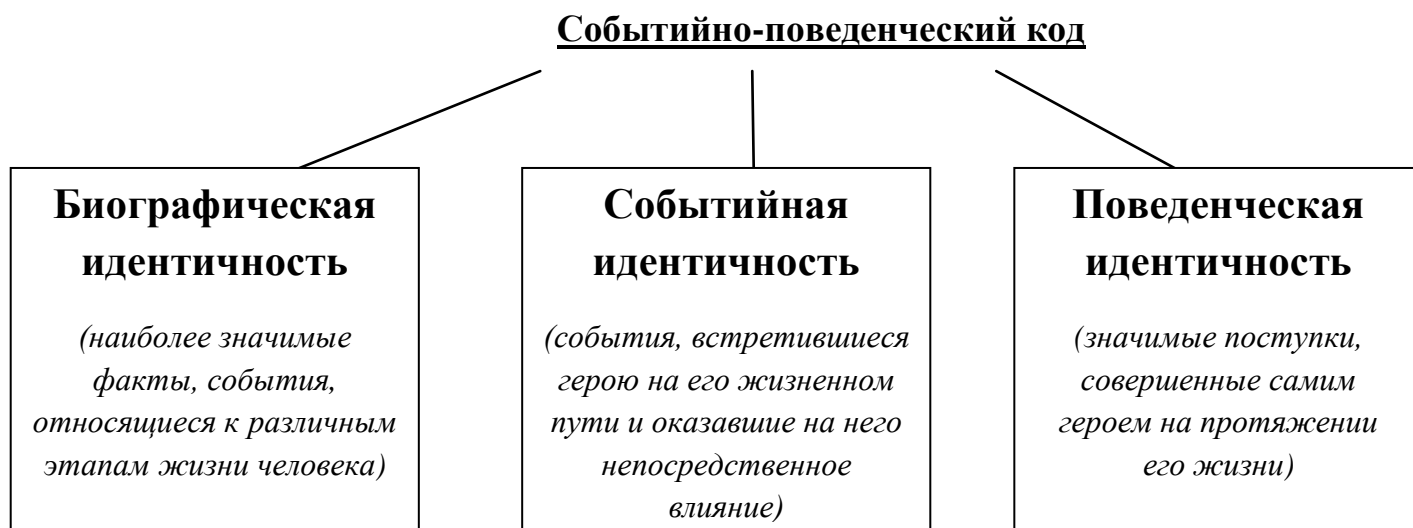
Таким образом, поведенческая идентичность репрезентируется в тексте при помощи ключевых слов, номинирующих или описывающих поступки персонажей, являющиеся актуальными и значимыми для событий, составляющих сюжет, а также способствующие раскрытию важных параметров личностей героев. На синтаксическом уровне данная информация выражается посредством повторов как средств экспрессивного синтаксиса, акцентирующих лексемы, служащие номинацией поступков героев. Выделенные репрезентанты представлены на схеме 3.

**Прагматический уровень** репрезентации поведенческой идентичности связан с ее воздействием на читателя.

Проанализировав выделенные поступки героев, читатель сможет оценить базовые качества их личностей, их глубинные аспекты. Способность или неспособность героя совершить тот или иной поступок указывает на его собственные границы этики, морали, что определяет нравственную сторону его личности, важную для создания его полноценного образа. Поняв мотивы, цели поступка, читатель может дать свою оценку его результатов и определить, основываясь на собственной жизненной позиции, свое отношение к описанной ситуации, поведению героев. При совпадении позиций героя и читателя, между ними устанавливается близкая душевная связь и эмпатия со стороны реципиента, в случае возникновения у читателя противоположного мнения, у него возникнет желание проанализировать и осмыслить позицию другого человека. Таким образом, поведенческая идентичность создает предпосылки к более углубленному анализу личностей персонажей со стороны читателя.

Сказанное выше можно представить в виде следующей схемы:

Схема 3.



### **Семиотическая модель биографической идентичности**

#### **Семантический уровень**

- **Существительные, выступающие номинацией биографических сведений о персонажах;**

- **Прилагательные**, описывающие факты и явления, связанные с жизнью героев.

### **Синтаксический уровень**

- **Конструкции перечисления**, усиливающие экспрессивность, динамику, ритмическую тональность повествования;
- **Сложные распространенные предложения**, служащие для передачи воспоминаний персонажей об их жизни.

### **Прагматический уровень**

- Представление информации о биографической идентичности персонажей, объясняющее происхождение базовых черт их характеров, привычек, особенностей поведения и способствующее более глубокому и детальному познанию их психологии.

## **Семиотическая модель событийной идентичности**

### **Семантический уровень**

- **Ключевые слова**, заключающие в себе информацию о событиях, наиболее значимых для героев;
- **Эмоционально окрашенные глаголы**, связывающие событийность произведения с эмоциональной реакцией героев.

### **Синтаксический уровень**

- **Вопросительные и восклицательные предложения**, сопровождающие описание событий, отображающие эмоциональные реакции персонажей, вызванные определенными событиями;
- **Употребление многоточия**, стимулирующее читателя к поиску опущенных слов, попыткам разгадать авторскую интенцию, тем самым усиливая его интерес к повествованию.

### **Прагматический уровень**

- Описание событийной идентичности персонажа с целью создания реалистичного образа человека, меняющегося под воздействием обстоятельств, что способствует возникновению эмпатии со стороны читателя и более глубокому пониманию поступков и жизненной позиции героев.

### **Семиотическая модель поведенческой идентичности**

#### **Семантический уровень**

- **Ключевые лексемы и словосочетания**, передающие информацию о наиболее знаменательных решениях и поступках героев произведения;
  - **Глаголы**, выступающие номинацией ключевых поступков героев;
  - **Существительные**, демонстрирующие чувства героев, послужившие моральным основанием для принятия важных жизненных решений.

#### **Синтаксический уровень**

- **Повторы**, акцентирующие лексемы, служащие номинацией поступка героя, с целью усиления их семантического значения и добавления эмоционального компонента, сопровождающего поступок.

#### **Прагматический уровень**

- Репрезентация поведенческой идентичности с целью демонстрации нравственной стороны личности персонажа, важной для создания его полноценного образа.

### 2.5. Презентация личности героя как дешифровка поликодового пространства художественного произведения

На наш взгляд, эмоциональный, индивидуально-статусный и событийно-поведенческий коды являются универсальными способами передачи

информации о персонажах художественного произведения, объединяя базовые характеристики их личностей. Декодируя элементы данных кодов, читатель может создать завершённые образы персонажей произведения.

Рассмотрим параметры кодирования информации о личностях персонажей произведения на примере протагонистов романа «Я ее любил/ Я его любила».

Для выделения представленных в тексте кодов мы будем использовать следующие условные обозначения:

**ИСК** – индивидуально-статусный код

**СПК** – событийно-поведенческий код

**ЭК** – эмоциональный код

**СЕМ.У.** – семантический уровень

**СИН.У.** – синтаксический уровень

**ПР.У.** – прагматический уровень

Проанализировав закодированную в тексте информацию о главной героине романа Хлое, читатель может воссоздать ее образ. Хлоя – молодая француженка. Детали ее внешности не раскрываются автором, известно лишь то, что на ее щеках появляются **ямочки (ИСК/ СЕМ.У.)** в тот момент, когда она улыбается. Описание Хлои в молодости демонстрирует читателю портрет **открытой, творческой девушки (ИСК/ СЕМ.У.)**, которая много читает, интересуется искусством. Хлоя умеет вносить положительные перемены в жизни людей: она **сделала перестановку** в загородном доме родителей мужа и **посадила на их участке розовый сад (СПК/ СЕМ.У.)**, чем сразу очаровала их и расположила к себе. У Хлои **легкий жизнелюбивый характер (ИСК/ СЕМ.У.)**, она способна создавать атмосферу тепла и уюта в доме, поднимать настроение всем, кто ее окружает, делать близких людей счастливыми.

В юности Хлоя **встретила своего будущего мужа Адриана (СПК/ СЕМ.У.)**, в их браке **родились две дочери (СПК/ СЕМ.У.)** – Марион и Люси, которых Хлоя называет одним из смыслов своей жизни. Стремясь поддержать мужа, Хлоя **бросила учебу в высшем учебном заведении и устроилась на**



**работу**, получив **должность рассыльного (СПК/ СЕМ.У.)** в Лувре. Данный вид деятельности не по душе главной героине, поскольку она вынуждена заниматься монотонной, однообразной работой, не позволяющей ей раскрыть свой потенциал, поэтому она воспринимает свою работу как потерю времени. Кроме того, данный род занятий обладает **низким уровнем социального престижа (ИСК/ СЕМ.У.)**, что также **негативно влияет (ЭК/ СЕМ.У.)** на отношение героини к своей работе.

В момент повествования главная героиня предстает перед читателем в образе **матери семейства, листающей свою записную книжку в метро по дороге домой, подпиливая ногти и размышляя о том, как успеть выполнить все запланированные дела (ИСК/ СИН.У.)**. Жизнь Хлои полна многочисленных рутинных обязанностей, связанных с воспитанием детей, содержанием дома. Совмещая обязанности **матери двоих детей и работающей женщины (ИСК/ СЕМ.У.)**, Хлоя не испытывает поддержки мужа и сильно устает.

**Ключевым событием** в жизни Хлои стал **уход ее мужа из семьи к другой женщине (СПК/ СЕМ.У.)**. Предательство близкого человека вызвало у нее целый спектр негативных эмоций: **подавленность, страдание, боль утраты, гнев, страх перед неизвестностью. Чувство любви, сожаления о произошедшем и надежды (ЭК/ СЕМ.У./ СИН.У.)** на возможное возвращение Адриана также присутствуют в душе героини. Хлоя много размышляет о своей утрате, пытаясь разобраться в своих чувствах, найти ответы на вопросы, терзающие ее.

В попытке обрести поддержку близких людей Хлоя обращается к родителям своего мужа, и его отец отвозит за город героиню с детьми. В данной поездке раскрываются отношения Хлои со свекром. Он восхищается ее **характером, жизненной позицией (ИСК/ СЕМ.У.)** и искренне сожалеет о разрыве с мужем, однако в то же время не высказывает беспокойства о ее будущем: Пьер считает, что она заслуживает настоящей любви, а также более трепетного отношения и заботы, нежели она получала от своего мужа.

Разговор с Пьером был важен для Хлои: она ощутила поддержку близкого человека, искреннее желание помочь и его уверенность в благоприятности перемен, вызванных данным событием. Кроме того, точка зрения человека, пережившего подобную историю, помогла ей увидеть ситуацию с другой стороны и **испытать облегчение** (ЭК/ СЕМ.У.). Хлоя раскрывается в романе как **положительный персонаж, способный вызвать у читателя симпатию и сочувствие** (ЭК/ ПР.У./ ИСК/ ПР.У.).

Образ второго главного героя романа раскрывается автором более детально. Пьер Диппель – пожилой француз, свекор Хлои. О его внешности известно, что он **носит очки и короткую стрижку** (ИСК/ СЕМ.У.), при этом сам герой отмечает, что его внешний облик сформировался еще в детстве и не подвергся значительным изменениям.

Герой **вырос в полной семье** (ИСК/ СЕМ.У.), но с родителями его никогда не связывали теплые искренние отношения: **мать** Пьера была легкомысленной женщиной и предпочитала заниматься своими делами, **отец** им также не интересовался. По-настоящему родным человеком и настоящим другом для Пьера был его **брат Поль** (ИСК/ СЕМ.У.), который **ушел из жизни в возрасте 21 года** вскоре после возвращения с Индокитайской войны. **Потеря любимого брата стала трагическим событием** (СПК/ СЕМ.У.), оставившим отпечаток на всей жизни героя.

Еще одним **событием, оставившим значительный след** в душе юного Пьера, стала **Вторая мировая война** (СПК /СЕМ.У.). Как отмечает герой, в то время даже воздух был пронизан едкостью: невозможно было упомянуть кого-либо из знакомых, чтобы отец Пьера не повесил на него ярлык доносчика, преступника или труса. Атмосфера послевоенных дней угнетающе действовала на психику юного героя.

**Детство Пьера** (СПК/ СЕМ.У.) прошло в элитном 16м округе Парижа. У его семьи не было достаточных средств для проживания в буржуазном квартале, но, ставя фактор престижа превыше комфорта, родители приобрели тесную темную квартиру на первом этаже, под окнами которой располагался

автобусный парк. Мать запрещала детям открывать окна, поскольку занавески могли почернеть от выхлопных газов.

Пьер рос тихим простоватым ребенком без каких-либо интересов и увлечений. Поворотным моментом в становлении личности героя стала **паломническая поездка в Рим**, которую он совершил в возрасте 15 лет. **Первое путешествие без родителей (СПК/ СЕМ.У.)**, в обществе которых ему было невыносимо находиться, стало для Пьера настоящим «глотком свободы» и перевернуло мир героя.

**Окончив престижный государственный лицей Жансон-де-Сайи** в Париже, Пьер **продолжил образование в Высшей горной школе (СПК/ СЕМ.У.)**. Данное учебное заведение, относящееся к числу наиболее старинных и престижных высших учебных заведений Франции, осуществляет подготовку высококвалифицированных инженеров в различных областях индустрии и обеспечивает своим выпускникам трудоустройство в международных компаниях и на крупнейших предприятиях своей страны.

По завершению учебы Пьер **женится на сестре одного из своих друзей (СПК/ СЕМ.У.)**, девушке, к которой он испытал первое чувство, романтическую и чистую любовь. Данный поступок не был для него полностью осознанным, с чем связано последующее разочарование героя и охлаждение его чувств к жене.

Пьер **построил успешную карьеру (СПК/ СЕМ.У.)**: он возглавил предприятие и занялся бизнесом на международном уровне. Пьер характеризует себя как **строгого, холодного руководителя (ИСК/ СЕМ.У.)**, не обладающего способностью к решению вопросов, связанных с управлением персоналом. При этом герой подчеркивает, что за 25 лет «тирании» на его предприятии не произошла ни одна забастовка, и ему не пришлось уволить ни одного из сотрудников, даже в непростые 90-е годы.

Пьер – человек с **флегматичным темпераментом: он уравновешен, неразговорчив, нетороплив (ИСК/ СЕМ.У.)**. У него развитое чувство ответственности и долга, которое руководит им во всех его решениях и поступках. По словам самого героя, он преодолел все жизненные препятствия,

«стиснув зубы»: женитьбу, семейные неурядицы, подъем по социальной лестнице. Герой предстает перед читателем как **сильный, волевой человек, лишенный сомнений и душевных колебаний (ИСК/ СЕМ.У.)**.

Главный герой обладает **замкнутым, скрытым характером (ИСК/ СЕМ.У.)**, невестка характеризует героя как «марсианина, случайно затерявшегося в семье Диппель». Пьер – строгий, жесткий муж и отец, ему не свойственны нежность, душевная щедрость, проявление внимания и заботы по отношению к родным. Данные черты сформировались еще в детстве героя: в своей семье он придерживается модели поведения, которая существовала в отношениях его родителей.

В отношении своих детей, Адриана и Кристины, Пьер представляется суровым, авторитарным родителем, не интересующимся жизнью своих детей. Поведение героя с женой Сюзанной также лишено сентиментальности, чуткости. Супружеские отношения Пьера лишены тепла, искренней душевной привязанности, он придерживается отстраненной модели поведения, не заботясь о чувствах и желаниях жены. Также можно отметить наличие у героя пренебрежительного отношения к женщине: он является сторонником идеи доминирования мужчины в обществе и семье, отводя слабому полу второстепенные роли. Оставив жене все заботы о семье, Пьер предпочитает вкладывать силы и энергию в работу, которая стала его «алиби для того чтобы не жить», поскольку, как замечает сам герой, он не любил жизнь и не умел ей наслаждаться.

Одна из **заграничных командировок Пьера связана с ключевым событием** в его жизни: он **встретил женщину, которую по-настоящему полюбил (СПК/ СЕМ.У.)**. Матильда была переводчиком Пьера на важных переговорах с иностранными партнерами. Возникший между ними роман внес в его жизнь еще непознанное **сильное чувство, страсть, свободу**, рядом с этой женщиной он впервые **почувствовал себя счастливым (ЭК/ СЕМ.У.)**. Однако наряду с положительными эмоциями данное событие внесло в жизнь героя хаос: ему предстоял выбор между семьей и любимой женщиной, между долгом

и свободой. Пьер выбрал семью, о чем сожалел всю жизнь: утратив свою единственную любовь, возможность прожить счастливую жизнь, он остался с женой, которая знала о его измене, но не решилась на развод из страха изменить свою устоявшуюся комфортную жизнь, и детьми, к которым Пьер не испытывал теплых чувств.

Данное событие обнажило душу Пьера для него самого, выявило скрытые до этого момента качества: **слабость, трусость, двуличность (ИСК/ СЕМ.У.)**. По словам Пьера, до встречи с Матильдой он не любил себя, после расставания с ней он стал любить себя еще меньше: герой испытывает по отношению к самому себе **гнев, чувство вины и сожаления (ЭК/ СЕМ.У.)** за то, что принял неправильное решение, за собственную слабость.

Хлоя – единственный человек, которому Пьер решился поведать свою историю. Разговор с невесткой, к которой он испытывает глубокую симпатию, является единственной возможностью «разжать кулак», с которым у героя ассоциируется его жизнь. Прожив всю жизнь в напряжении, под гнетом ответственности и чувства долга, Пьер не смог открыть кому-либо свою душу. Таким образом, стараясь поддержать Хлою и облегчить ее страдания, Пьер сам получил исцеление и освобождение.

Со стороны Хлои Пьер встретил искреннее внимание, поддержку и понимание. До поездки их не связывала душевная близость и тесное общение: для нее свекор всегда был **суровым и деспотичным отцом ее мужа, отдаленным, замкнутым человеком, который «ни разу не произнес в ее присутствии более двух слов», холодным и ускользающим «как рыба» (ИСК/ СЕМ.У.)**. Долгий разговор открыл для нее другого человека: чувствительного, искреннего, внимательного и глубоко раненного.

Данный герой способен вызвать неоднозначные чувства у читателя: его отношение к собственной семье создает негативное впечатление, его неспособность к самоопределению и та жизнь, на которую он себя обрек, вызывает жалость и сочувствие к нему, отношение к людям, которых он искренне любит, вызывает у читателя положительные эмоции (ИСК/

*ПР.У.*) В целом Пьер выступает в роли положительного, но глубоко несчастного героя, запутавшегося в собственной жизни, история которого ставит перед читателем множество вопросов, тем самым побуждая его задуматься о вечных вопросах и своей жизненной позиции в их разрешении.

## **Выводы к главе 2**

1. Анна Гавальда является выдающимся представителем современной французской литературы. Яркой чертой ее идиостиля является широкое использование диалогических конструкций. Информация о персонажах представляется различными способами: эксплицитно или имплицитно, однако вне зависимости от формы авторского диалога диалогическое пространство художественного произведения является основным способом репрезентации персонажей. Использование автором диалогических конструкций приближает читателя к повествованию и персонажам, создавая у него иллюзию погружения в действие романа, в события, переживаемые героями, и вызванные этими событиями эмоции и чувства. Все это подчинено реализации ведущей прагматической установки писателя – создания тесной связи между произведением, воплощающим авторский взгляд на мир, и читателем.

2. Установление контакта с читателем и манифестация эмоций являются ведущими целями художественного текста, реализация которых осуществляется с помощью эмоционального кода. Эмоциональный код представляет собой способ передачи автором эмоциональных характеристик произведения при помощи языковых средств. Базовые эмоции произведения вербализуются в тексте при помощи таких образных средств как лексические единицы, выступающие номинацией эмоции или входящие в ее лексико-семантическое поле, эмоциональные метафоры, эмоционально окрашенные синтаксические конструкции (парцелляция, повторы, параллельные синтаксические конструкции и др.).

3. Базовые параметры личностей персонажей передаются в тексте при помощи индивидуально-статусного кода. Актуализация данного кода осуществляется посредством портретно-речевого, ментально-темпераментного и статусно-профессионального параметров идентичности и вербализуется с помощью таких средств как лексемы, передающие информацию о деталях внешности персонажа, лексемы с определенной стилистической окраской, парцеллятивные конструкции и т.д.

4. Средством передачи фактуальной информации о персонажах выступает событийно-поведенческий код, который реализуется в тексте в виде следующих параметров идентичности: биографическая, событийная и поведенческая. Вербализация событийно-поведенческого кода осуществляется при помощи таких языковых средств как существительные и прилагательные, номинирующие биографические сведения о персонажах, описывающие факты, связанные с жизнью героев, конструкции перечисления, усиливающие экспрессивность, динамику, ритмическую тональность повествования, сложные распространенные предложения, служащие для передачи воспоминаний персонажей об их жизни и т.д.

5. Эмоциональный, индивидуально-статусный и событийно-поведенческий коды являются универсальными способами передачи информации о персонажах художественного произведения, объединяя базовые характеристики их личностей. Декодируя элементы данных кодов, читатель может создать завершенные образы персонажей произведения.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном диссертационном исследовании предпринята попытка определить универсальные текстовые коды, посредством которых осуществляется характеристика личностей персонажей художественного произведения, а также выявить в коммуникативном пространстве художественного текста языковые средства реализации данных кодов на семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях.

Художественное произведение представляет собой текст как инструмент диалога писателя с читателем, который в свою очередь является многоуровневым устройством, содержащим разнообразные коды, способным трансформировать получаемые сообщения, а также генерировать новые.

Дискурс можно рассматривать и как процесс общения, и как его результат, то есть текстовое воплощение. Текст является составляющей дискурса, посредством которой осуществляется коммуникация между автором и читателем. Дискурсивной стратегией автора является установка на воспринимающего субъекта, взаимодействие с которым осуществляется посредством диалога. В зависимости от дискурсивной стратегии автора и степени его включенности в повествование, в произведении можно выделить два типа авторского диалога с читателем: эксплицитный или представленный в виде реплик персонажей и имплицитный, с помощью которого автор передает информацию, для расшифровки которой читателю необходимо использовать различные коды.

С позиции семиотического подхода текст представляет собой широкое пространство для семиозиса, поскольку он всегда рассчитан на восприятие его другим сознанием. В процессе интерпретации текста перед читателем стоит задача воссоздать сложную систему культурно-идеологических кодов, контекст, на фоне которого было создано произведение. Выявление множества смыслов, скрытых в тексте, возможно лишь при полной интеграции языковой личности читателя в многомерное пространство текста, созданное другой



языковой личностью – автором. Традиционный семиотический подход подразумевает исследование знаков в комплексе трех измерений: синтактики, семантики и прагматики. Необходимо подчеркнуть, что все три измерения семиозиса тесно связаны между собой, поскольку правила сочетания текстовых элементов определяются особенностями их употребления, а в основании смыслового содержания текста лежит прагматическая установка автора, интерпретация которой может быть осуществлена посредством установления значения отдельных языковых единиц. Следовательно, исследование параметров реализации авторского замысла должно проводиться в комплексе синтаксических, семантических и прагматических характеристик текста.

Информация в тексте передается от автора к реципиенту в закодированном виде. Код в настоящем исследовании мы рассматриваем в качестве способа передачи информации посредством лексических, синтаксических, а также других единиц текста, при интерпретации которых читатель, применяя полученные ранее знания и опираясь на собственный опыт, раскрывает смысловое содержание сообщения, заложенного в тексте его автором. В свою очередь единицы текста являются элементами кода, содержащими ту или иную информацию. Коды напрямую связаны с опытом читателя: при знакомстве с произведением он будет оперировать знакомым ему кодом.

Каждое литературное произведение открывает читателю целый мир, расширяя горизонты его познания: в нем представлены разнообразные эмоции, увлекающие читателя и сопровождающие его по мере развертывания сюжетных линий, герои, которым читатель сопереживает и стремится подражать, описываются события, не только формирующие сюжет, но и оказывающие влияние на изображенную в произведении человеческую личность.

Знакомясь с художественным произведением, читатель в первую очередь обращает внимание на его героев, начиная с описания их внешности и заканчивая их нравственно-ментальной характеристикой, базирующейся на их поведении и совершаемых ими поступках. Другим важным для читателя

аспектом является эмоциональный настрой, вызываемый текстом. Иными словами, основными составляющими любого художественного текста являются герои, а также их поступки и действия, позволяющие получить эмоциональный заряд от книги и интерпретировать смысловую идею автора. Таким образом, автор, посредством представления героев, их индивидуальности и поступков, определяющих их ментальность, передает в тексте необходимый смысловой настрой. Это позволяет нам считать доминантными репрезентантами личностей героев их индивидуальные и поведенческие характеристики, а также эмоциональные параметры текста.

В связи с вышеизложенным, в данном исследовании нами выделены три кода в качестве универсальных способов репрезентации личности персонажа:

- Эмоциональный код, посредством которого передаются базовые эмоциональные параметры как произведения, так и персонажей;
- Индивидуально-статусный код, объединяющий базовые характеристики персонажей;
- Событийно-поведенческий код, представляющий событийность романа как способ передачи фактуальной информации о персонажах.

Исследование художественного дискурса, а следовательно, и художественного текста, посредством которого осуществляется коммуникация между автором и читателем, неразрывно связано с изучением личности его создателя, особенностей его индивидуального языка и стиля. Идиостиль представляет собой свойственную определенному индивиду (писателю, ученому, мыслителю) систему употребления речевых средств, способствующих реализации его коммуникативной установки. Он служит способом отражения внутреннего мира и эстетической установки автора, представителя определенного литературного направления, а также воплощает индивидуальную трактовку волнующей его проблематики и обуславливает возникновение дополнительных смыслов в тексте. Для идиостиля характерно широкое использование стилистических приемов, авторской семантики, новых концептов, стилистически маркированной лексики – широкой гаммы средств,

необходимых для передачи как информативно-смыслового наполнения текста, так и его эмоционально-экспрессивной стороны.

Как продемонстрировало исследование, особенностью идиостиля Анны Гавальда является то, что в ее романах информация о персонажах может представляться различными способами: эксплицитно или имплицитно, однако вне зависимости от формы авторского диалога диалогическое пространство художественного произведения является основным способом репрезентации персонажей.

Следует отметить, что основным средством раскрытия кода является язык, посредством которого в тексте вербализуются его основные параметры. Значительным разнообразием обладает лексико-семантическое пространство текста, знаки которого как эксплицитно, так и имплицитно выражают идеи текста, воплощенную в нем картину мира его автора. Помимо лексических единиц – предлогов, слов, словосочетаний – стилистические средства также способствуют раскрытию эстетического потенциала текста и оказывают сильное влияние на восприятие читателя.

Все составляющие художественного текста подчинены его системному характеру, который определяется в наибольшей степени его синтаксисом, который не только объединяет соседние элементы, но и образует связи между всеми элементами текста в соответствии с общей идеей произведения. Все виды связи, используемые в тексте, формируют его композицию, которая способствует реализации его структурного, смыслового и коммуникативного единства.

В диалогических структурах романов Анны Гавальда мы выделили различные способы реализации кодов, содержащих информацию о персонажах. Нами было замечено, что эмоциональный код вербализуется при помощи таких образных средств как лексические единицы, номинирующие эмоцию или входящие в ее лексико-семантическое поле, эмоциональные метафоры, синтаксические конструкции, имеющие эмоциональную окраску (парцелляция, повторы, параллельные синтаксические конструкции и др.). Индивидуально-

статусный код реализуется в тексте с помощью портретно-речевого, ментально-темпераментного и статусно-профессионального параметров идентичности и вербализуется с помощью таких средств, как лексемы, передающие информацию о деталях внешности персонажа, лексемы с определенной стилистической окраской, междометия, повторы и т.д. Событийно-поведенческий код реализуется в тексте в виде следующих параметров идентичности: биографическая, событийная и поведенческая. Вербализация событийно-поведенческого кода осуществляется при помощи следующих языковых средств: существительные, выступающие номинацией биографических сведений о персонажах, прилагательные, описывающие факты и явления, связанные с жизнью героев, конструкции перечисления, усиливающие экспрессивность, динамику, ритмическую тональность повествования, сложные распространенные предложения, служащие для передачи воспоминаний персонажей об их жизни и т.д.

Данные коды являются универсальными способами репрезентации личностей персонажей художественного произведения и могут быть применены к любым литературно-художественным произведениям.

В результате проведенного исследования удалось достичь цели и решить поставленные задачи.

Проведенное исследование открывает много направлений для дальнейшей работы. Наиболее перспективным представляется расширение параметров изучения выделенных нами кодов художественного произведения. Каждое художественное произведение включает в себе целый набор эмоций, являющийся индивидуальным и уникальным. На наш взгляд, интерес представляет выделение помимо базовых эмоций других эмоционально-оценочных компонентов текстов, а также рассмотрение различных уровней репрезентации эмоционального кода текста. Индивидуально-статусный код также предполагает возможность его актуализации в виде других составляющих его параметров: репрезентантов статусности, расовой, этнической принадлежности и др., что позволит более углубленно изучить

личности героев произведения. Изучение событийно-поведенческого кода возможно не только с позиции выделенных нами параметров идентичности, например, путем рассмотрения поведения и поступков не самого героя, но и других людей, тем или иным образом оказавших на него влияние. Подобный комплексный анализ кодов, представленных в каждом произведении с последующим определением параметров их эмоционально-оценочной составляющей и детальным представлением личностей героев, позволит выявить наиболее фундаментальные черты идиостиля писателя и составить портрет его языковой личности.

## Список литературы

1. Айзенк, Г. Ю. Интеллект: новый взгляд [Текст] / Г.Ю. Айзенк // Вопросы психологии. — 1995. — № 1. — с. 111-131.
2. Алефиренко, Н.Ф. Спорные проблемы семантики: Монография [Текст] / Н.Ф. Алефиренко. — М.: Гнозис, 2005. — 326 с.
3. Апресян, В.Ю. Семантические типы эмоциональной метафоры [Текст] / В.Ю. Апресян // Эмоции в языке и речи (сборник научных статей). — Из-во РГГУ, 2005. — с. 9-30.
4. Арнольд, И.В. Стилистика английского языка [Текст] / И.В. Арнольд. — Л.: Просвещение, 1981. — 300 с.
5. Арутюнова, Н.Д. Дискурс [Текст] / Н.Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой. — М.: Советская энциклопедия, 1990. — 682 с.
6. Ахиджакова, М.П. Вербализация ментального пространства языковой личности автора в художественном тексте: на материале творчества Аскера Евтыха: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 [Текст] / М.П. Ахиджакова. — Краснодар, 2007. — 385 с.
7. Ахиджакова, М.П. Современные методики и подходы к изучению текстовых структур [Текст] / М.П. Ахиджакова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. — 2009. — № 3 // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyye-metodiki-i-podhody-k-izucheniyyu-tekstovyyh-struktur>.
8. Бабенко, Л.Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке [Текст] / Л.Г. Бабенко. — Свердловск: Издательство Уральского университета, 1989. — 184 с.
9. Бабенко, Л.Г., Казарин, Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста: Учебник. Практикум [Текст] / Л.Г. Бабенко, Ю.В. Казарин. — 2-е изд. — М.: Флинта, 2004. — 496 с.

10. Балли, Ш. Французская стилистика [Текст] / Ш. Балли. – 2-е изд. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 392 с.
11. Барт, Р. S/Z [Текст] / Р. Барт. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
12. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
13. Бахтин, М.М. К методологии гуманитарных наук [Текст] / М.М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
14. Бахтин, М.М. Собрание сочинений: в 7 т. [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5. – 730 с.
15. Беликов, В.И., Крысин, Л. П. Социоллингвистика. Учебник для бакалавриата и магистратуры [Текст] / В.И. Беликов, Л.П. Крысин. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2015. — 337 с.
16. Беляев, Д.А. История культуры и искусств: словарь терминов и понятий [Текст] / Д.А. Беляев. – Елец, ЕГУ им. И.А. Бунина, 2010. – 81 с.
17. Белянин, В.П. Введение в психоллингвистику [Текст] / В.П. Белянин. – М.: Прогресс, 2001. – 110 с.
18. Беспалова, О.Е. Концептосфера поэзии Н.С. Гумилева в ее лексическом представлении [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / О.Е. Беспалова. – СПб., 2002. – 24 с.
19. Бодуэн де Куртене, И.А. Избранные труды по общему языкознанию [Текст] / И.А. Бодуэн де Куртене. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1963. – 391 с.
20. Болотнова, Н.С. Варьирование идиостиля публичной языковой личности в медиатекстах разных жанров [Текст] / Н.С. Болотнова // Сибирский филологический журнал, 2015. – Вып. 1. – с. 150-158.

21. Болотнова, Н.С. Изучение идиостиля в современной коммуникативной стилистике художественного текста [Электронный ресурс] / Н.С. Болотнова // Тезисы II Международного конгресса русистов-исследователей. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, Филологический факультет, 2004. – 37 с. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/~rlc2004/ru/participants/psearch.php?pid=24087>.

22. Болотнова, Н.С. Коммуникативная стилистика текста: соотношение понятий идиостиль и лингвокультурный типаж [Текст] / Н.С. Болотнова. // Вестник ТГПУ, 2014. – №2 (143). – с. 27-30.

23. Борботько, В.Г. Принципы формирования дискурса: От психолингвистики к лингвосинергетике [Текст] / В.Г. Борботько. – М.: КомКнига, 2007. – 288 с.

24. Борисова, М.В. Анализ формирования дискурса интернационализма в среде большевиков в начале XX века [Текст] / М.В. Борисова. – Вестник Кемеровского государственного университета, 2016. – №1. – с. 7-10.

25. Бразговская, Е.Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры: учебное пособие [Текст] / Е.Е. Бразговская. – Перм. гос.пед. ун-т. – Пермь, 2008. – 201 с.

26. Былинский, К.И., Розенталь, Д.Э. Литературное редактирование. Учебное пособие [Текст] / К.И. Былинский, Д.Э. Розенталь.— М.: Флинта, Наука, 2011. — 400 с.

27. Бюлер, К. Теория языка: Репрезентативная функция языка [Текст] / К. Бюлер. — М.: Прогресс, 1993. – 528 с.

28. Валгина, Н.С. Теория текста [Текст] / Н.С. Валгина. – М.: Логос, 2003. – 173 с.

29. Ванников, Ю.В. Явление парцелляции в современном русском языке: автореф. дис. ... канд. филолог. наук [Текст] / Ю.В. Ванников. – М., 1965. – 24 с.



30. Вахтин, Н.Б., Головкин, Е.В. Социоллингвистика и социология языка [Текст] / Н.Б. Вахтин, Е.В. Головкин. – СПб.: Издательский центр "Гуманитарная академия", Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2004. – 336 с.
31. Вежбицкая, А. Язык. Культура. Познание [Текст] / А. Вежбицкая. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
32. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы: Избр. тр. [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
33. Виноградов, В.В. Проблема авторства и теория стилей [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Гослитиздат, 1961. – 614 с.
34. Винокур, Г.О. Об изучении языка литературных произведений. Избранные работы по русскому языку [Текст] / Г.О. Винокур. – М., 1959. – 612 с.
35. Винокур, Г.О. О языке художественной литературы: Учеб. пособие для филол. спец. вузов [Текст] / Г.О. Винокур. – М.: Высшая школа, 1991. – 448 с.
36. Винокур, Т.Г. Говорящий и слушающий. Варианты речевого поведения [Текст] / Т.Г. Винокур. – М.: Наука, 1993. – 172 с.
37. Винокур, Т.Г. Диалогическая речь [Текст] / Т.Г. Винокур // Языкознание: Большой энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. – 685 с.
38. Воркачев, С.Г. Лингвоконцептология и межкультурная коммуникация: истоки и цели [Текст] / С.Г. Воркачев // Филологические науки. – 2005. – № 4. – с. 76-83.
39. Воробьева, О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 [Текст] / О. П. Воробьева. – М.: Моск. гос. лингв. ун-т., 1994. – 38 с.
40. Воробьева, О.П. Текстовые категории и фактор адресата [Текст] / О. П. Воробьева. – Киев: Вища Школа, 1993. – 200 с.

41. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики [Текст] / Г.-Г. Гадамер / пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1988. – 832 с.
42. Гадамер, Г.-Г. Философия и литература [Текст] / Г.-Г. Гадамер // Философские науки. – М.: Наука, 1999. – №2. – 90 с.
43. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р. Гальперин. – Изд. 4-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2006. — 144 с.
44. Гвенцадзе, М.А. Коммуникативная лингвистика и типология текста [Текст] / М.А. Гвенцадзе. – Тбилиси, 1986. – 315 с.
45. Гиршман, М.М. Художественная целостность и ритм литературного произведения [Текст] / М. М. Гиршман // Избранные статьи. – Донецк: ООО «Лебедь», 1996. – 160 с.
46. Головин, Б.Н. Вопросы социальной дифференциации языка [Текст] / Б.Н. Головин // Вопросы социальной лингвистики. – Л.: Наука, 1969. – с. 343-355.
47. Григорьев, В.П. Грамматика идиостиля: В. Хлебников [Текст] / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1983. – 225 с.
48. Грищенко, А. И. Идиостиль Николая Моршена: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01. 10.01.01 [Текст] / А.И. Грищенко. – М., 2008. – 24 с.
49. Грушевская, Т.М. Лингво-прагматическая обусловленность семантики политического газетного текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук [Текст] / Т.М. Грушевская. — М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1988. — 24 с.
50. Грушевская, Т.М. Политический газетный дискурс: Лингвопрагматический аспект: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 [Текст] / Т.М. Грушевская. – Краснодар, 2002. – 256 с.

51. Дейк, ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т.А. ван Дейк. – Благовещенск: БГК им. И.А. Бодуэна де Куртэне, 2000. – 308 с.
52. Дерябин, В.С. Чувства, влечения, эмоции [Текст] / В.С. Дерябин. – Л., 1980. – 260 с.
53. Долинин, К.А. Стилистика французского языка [Текст] / К.А. Долинин. – Л.: Просвещение, 1978. – 344 с.
54. Дресслер, В. Введение в лингвистику текста (реферат) [Текст] / В. Дресслер // Проблемы теории текста. Реферативный сборник. – М.: АН СССР, ИНИОН, 1976. – с. 55-73.
55. Ежова, Н.Ф. Способы языковой репрезентации эмоциональных концептов в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина» [Текст] / Н.Ф. Ежова // Вестник Самарского Государственного Университета, Серия "Гуманитарные Науки". – № 2. – С., 2003. – с. 10-21.
56. Ерофеева, Е.В., Кудлаева, А.Н. Проблемы социо- и психолингвистики: Сб. ст. [Текст] / Е.В. Ерофеева, А.Н. Кудлаева. – Пермь: Перм. ун-т., 2003. – Вып.3. – с. 28-36.
57. Есин, А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие [Текст] / А.Б. Есин. – 3-е изд. – М.: Флинта, Наука, 2000. – 248 с.
58. Захидова, Л.С. Концептуальная и языковая картины мира в художественных текстах Ю. Полякова и их воспитательная роль [Текст] / Л.С. Захидова // Материалы региональной научно-практической конференции «Высшая школа как социальный институт: история и современность». – СГУПС: Н-ск, 2006. – с. 61-71.
59. Золотова, Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. Монография [Текст] / Г.А. Золотова. – М.: Наука, 1982. – 368 с.

60. Золян, С. Т. От описания идиолекта – к грамматике идиостиля [Текст] / С.Т. Золян // Язык русской поэзии XX века: сб. науч. тр. – М.: Ин-т рус. яз. АН СССР, 1989. – с. 238-259.
61. Иванов, Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры [Текст] / Вяч.Вс. Иванов. – Том I. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – 912 с.
62. Изотова, Н.В. Диалогически структуры в языке А.П. Чехова. дисс. ... д-ра филол. наук [Текст] / Н.В. Изотова. – М., 2006. – 359 с.
63. Каменская, О.Л. Текст как средство коммуникации [Текст] / О.Л. Каменская // Сб. научных статей МГПИИЯ им. М.Тореза. – Вып. 158. – М., 1980. – с. 3-11.
64. Карасик, В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В.И. Карасик. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
65. Караулов, Ю.Н. Русская языковая личность и задачи её изучения [Текст] / Ю.Н. Караулов // Язык и личность. М.: Наука, 1989. – 261 с.
66. Караулов, Ю.Н. Русский язык и языковая личность [Текст] / Ю.Н. Караулов. – М., 2002. – 264 с.
67. Карнап, Р. Значение и необходимость. Исследование по семантике и модальной логике [Текст] / Р. Карнап. – М.: Изд. иностр. литер., 1959. – 384 с.
68. Кассирер, Э. Философия символических форм [Текст] / Э. Кассирер // Мифологическое мышление. – т. 2. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 280 с.
69. Кибрик, А.А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов [Текст] / А.А. Кибрик // Вопросы языкознания. – Вып. 2. – М., 2009. – с. 2-21.
70. Кожина, М.Н. Стилистика текста в аспекте коммуникативной теории языка [Текст] / М.Н. Кожина // Стилистика текста в

коммуникативном аспекте. Пермь: Издательство Пермского университета, 1987. – 378 с.

71. Красных, В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. Курс лекций [Текст] / В.В. Красных. — М.: «Гнозис», 2002. — 284 с.

72. Кубрякова, Е.С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) [Текст] / Е.С. Кубрякова // Язык и наука конца XX века. – М.: Рос. гуманит. ун-т, 1995. – 420 с.

73. Кудряшов, И.А. Источники косвенных смыслов побудительной семантики [Текст] / И.А. Кудряшов // Актуальные проблемы филологии и методики преподавания: Межвуз. сб.: В 2 ч. – Ростов н/Д: РГПУ, 2001. – Ч. 1 – с. 133-135.

74. Кунин, А.В. Курс фразеологии современного английского языка [Текст] / А.В. Кунин. — М: Высшая школа, 1986. – 381 с.

75. Ларин, Б.А. О разновидностях художественной речи [Текст] / Б.А. Ларин // Русская речь. – Вып. 1. – Пг., 1923. – с. 57-59.

76. Леденева, В.В. Идиостиль (к уточнению понятия) [Текст] / В.В. Леденева // Филологические науки. – №5. – М., 2001. – 215 с.

77. Леонтович, О.А. Россия и США. Введение в межкультурную коммуникацию [Текст] / О.А. Леонтович. – Волгоград: Перемена, 2003. — 399 с.

78. Леонтьев, А.А. Признаки связности и цельности текста [Текст] / А.А. Леонтьев // Лингвистика текста. – Вып. 103. – М, 1976а. – с. 168-172.

79. Леонтьев, А.А. Психологический аспект языкового значения [Текст] / А.А. Леонтьев // Принципы и методы семантических исследований. – М.: Наука, 1976б. – с. 46-73.

80. Леута, О.Н. Ю.М. Лотман о трех функциях текста [Текст] / О.Н. Леута // Юрий Михайлович Лотман – М.: РОССПЭН, 2009. – с. 294–309.
81. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв [Текст] / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.
82. Лотман, Ю.М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума [Текст] / Ю.М. Лотман // АН СССР. Научный совет по комплексной программе "Кибернетика". Предварительная публикация. — М., 1977. – 158 с.
83. Лотман, Ю.М. Семиотика культуры и понятие текста [Текст] / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. – Т.1. – Таллин: Прогресс, 1992. – 470 с.
84. Лотман, Ю.М. Структура художественного текста [Текст] / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – 70 с.
85. Лотман, Ю.М. Текст в тексте [Текст] / Ю.М. Лотман // Текст в тексте. Труды по знаковым системам. XIV. – Тарту, 1981. – 315 с.
86. Лурия, А.Р. Язык и сознание [Текст] / А.Р. Лурия. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1979. – 320 с.
87. Лучинская, Е.Н. Постмодернистский дискурс: семиологический и лингвокультурологический аспекты интерпретации: монография [Текст] / Е.Н. Лучинская. – Краснодар: КубГУ, 2002. – 197 с.
88. Макаров, М.Л. Основы теории дискурса [Текст] / М.Л. Макаров. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. – 280 с.
89. Макеева, М.Н. Риторика художественного текста и ее герменевтические последствия [Текст] / М.Н. Макеева. – Тамбов: Изд-во ТГТУ, 2000. – 174 с.
90. Манаенко, Г.Н. Когнитивная лингвистика: западные теории и российские предтечи [Текст] / Г.Н. Манаенко // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. – 2002. – № 1. – с. 56–58.

91. Марков, В.Т. К вопросу о выделении текста как единицы языка и речи [Текст] / В.Т. Марков // Культура речевого общения в современных условиях. – М., 2002. – 211 с.
92. Маслова, В.А. Введение в когнитивную лингвистику. Учебное пособие [Текст] / В.А. Маслова. – М.: ФЛИНТА: Наука, 2011. – 296 с.
93. Маслова, В.А. Когнитивная лингвистика [Текст] / В.А. Маслова. – Минск: ТетраСистемс, 2008. – 266 с.
94. Маслова, В.А. Лингвокультурология: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений [Текст] / В.А. Маслова. — М.: Издательский центр «Академия», 2001. — 208 с.
95. Матвеева, Г.Г. Актуализация прагматического аспекта научного текста [Текст] / Г.Г. Матвеева. – Ростов Н/Д: Издательство Ростовского университета, 1984. – 132 с.
96. Милехина, Т.А. Российские предприниматели и их речь (образ, концепты, типы речевых структур) [Текст]: дис. д-ра филол. наук: 10.02.01 / Т.А. Милехина. – Саратов, 2006. – 484 с.
97. Моррис, Ч.У. Основания теории знаков [Текст] / Ч.У. Моррис // Семиотика. Сборник переводов. Под ред. Ю. С. Степанова. – М.: Радуга, 1982. – 312 с.
98. Мурзин, Л.Н., Штерн, А.С. Текст и его восприятие [Текст] / Л.Н. Мурзин, А.С. Штерн. – Свердловск: Искусство, 1991. – 45 с.
99. Напцок, М.Р. Идиостиль, идиолект, словотворчество: к вопросу о соотношении понятий [Текст] / М.Р. Напцок // Наука. Образование. Молодежь: материалы II науч. конф. молодых ученых АГУ. – Майкоп, 2005. – 420 с.
100. Наер, В.Л. Семантический и прагматический аспекты анализа текста [Текст] / В.Л. Наер // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Сер.: Языкознание. – Вып. 17 (596). – Стилистика: традиции и современность. М., 2010. – с. 9-21.

101. Некрасова, Е.А. А. Фет, И. Анненский. Типологический аспект описания [Текст] / Е.А. Некрасова. – М.: Наука, 1991. – 127 с.
102. Нире, Л. О значении и композиции произведения [Текст] / Л. Нире // Семиотика и художественное творчество. – Москва, 1977. – 347 с.
103. Новиков, А.И. Семантическое пространство текста и способы его членения [Текст] / А.И. Новиков // Категоризация мира: пространство и время. – М.: МГУ, 1997. – с. 119-134.
104. Олизько, Н.С. Художественный дискурс как полилог автора, читателя и текста [Текст] / Н.С. Олизько // Вестник Челябинского государственного университета. Серия: Филология. Искусствоведение. – 2011. – Вып. 60. – с. 164-166.
105. Павлов, И.П. Избранные труды [Текст] / И.П. Павлов. – М.: АПН РСФСР, 1951. – 550 с.
106. Падучева, Е.В. Семантические исследования. Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива [Текст] / Е.В. Падучева. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 480 с.
107. Папуша, И.С. Сложное синтаксическое целое: структура, семантика, функционирование: дисс. ... д-ра филологических наук: 10.02.01 [Текст] / Папуша И.С. – М., 2011. – 401 с.
108. Пищальникова, В.А. Проблема идиостиля. Психолингвистический аспект [Текст] / В.А. Пищальникова / Барнаул: Алтай. гос. ун-т, 1992. – 87 с.
109. Плеханова, Т.Ф. Дискурс-анализ текста: пособие для студентов вузов [Текст] / Т.Ф. Плеханова. – Минск: ТетраСистемс, 2011. – 368 с.
110. Плеханова, Т.Ф. Текст как диалог: Монография [Текст] / Т.Ф. Плеханова. – Мн.: МГЛУ. 2002. – 253 с.
111. Платонов, К.К., Голубев, Г.Г. Психология [Текст] / К.К. Платонов, Г.Г. Голубев. – М.: Высшая школа, 1977. – 247 с.



112. Платонов, К.К. Структура и развитие личности [Текст] / К.К. Платонов. М.: Наука, 1986. – 256 с.
113. Постовалова, В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека [Текст] / В.И. Постовалова // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира. – М.: Наука, 1988. – с. 8-69.
114. Почепцов, Г.Г. Теория коммуникации [Текст] / Г.Г. Почепцов. – М.: Рефл-бук, 2001. – 34 с.
115. Ревзина, О.Г. Системно-функциональный подход в лингвистической поэтике [Текст] / О.Г. Ревзина // Проблемы структурной лингвистики. / Отв. ред. В. П. Григорьев. – М.: Наука, 1989. – с. 134-151.
116. Руднев, В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века [Текст] / В.П. Руднев. — М.: Агра, 2001. – 608 с.
117. Самарская, Т.Б., Поздеева, Т.В. Языковые средства создания идиостиля [Текст] / Т.Б. Самарская, Т.В. Поздеева / Научный журнал КубГАУ. – №116(02). – Краснодар, 2016. – с. 129-138.
118. Северская, О.И. Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект [Текст] / О.И. Северская. – М.: Словари.ру, 2007. – 126 с.
119. Сидоров, Е.В. Проблемы речевой системности [Текст] / Е.В. Сидоров. – М.: Наука, 1987. – 140 с.
120. Сиротинина, О.Б. Тексты, текстоиды, дискурсы в зоне разговорной речи [Текст] / О.Б. Сиротинина // Человек-текст-культура. – Екб., 1994. – с 105-124.
121. Смит, Дж.Б. Тематическая структура и тематическая сложность [Текст] / Дж.Б. Смит // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 9. – М., 1980. – 437 с.
122. Соссюр, Ф. Курс общей лингвистики [Текст] / Ф. де Соссюр // Труды по языкознанию. – М.: Наука, 1977. – 423 с.
123. Степанов, В.Н. Семиотические коды в рекламном тексте [Электронный ресурс] / В.Н. Степанов // Аналитика культурологии.

Режим доступа: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/889-22-2.html>.

124. Степанов, Ю.С. В поисках прагматики (проблема субъекта) [Текст] / Ю.С. Степанов // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. – № 4. – Т. 40. – М., 1981. – с. 325-332.

125. Степанов, Ю.С. Семиотика [Текст] / Ю.С. Степанов. Сост., вступительная статья и общая редакция Ю.С. Степанова. – М.: Радуга, 1983. – 627 с.

126. Тер-Минасова, С.Г. Язык и межкультурная коммуникация: учеб. пособие [Текст] / С.Г. Тер-Минасова. – М.: Слово/Slovo, 2000. – 261 с.

127. Топоров, В.Н. Пространство и текст [Текст] / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М., 1983. – с. 227-284.

128. Успенский, Б.А. Избранные труды. Т.1. [Текст] Б.А. Успенский // Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Гнозис, 1994. – 432 с.

129. Фатеева, Н.А. Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. 3-е изд., стереотип. [Текст] / Н.А. Фатеева. – М.: КомКнига, 2007. – 282 с.

130. Фигуровский, И.А. Избранные труды [Текст] / И.А. Фигуровский. – Елец: Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2004. – 200 с.

131. Фрейд, З. Я и Оно. Труды разных лет. Кн. 2 [Текст] / З. Фрейд. – Тбилиси, 1991. – 427 с.

132. Хачатурян, Н.А. «Немые» языки и восприятие художественного текста [Текст] / Н.А. Хачатурян // Семантические и коммуникативные категории текста (Типология и функционирование): Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. Ереван, 1990. – с. 132-136.

133. Храпченко, М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы [Текст] / М.Б. Храпченко. – М.: Сов. писатель, 1981. – 408 с.

134. Шаркунова, О.В. Идиостиль художественного текста как индивидуальное сочетание экстра- и интралингвистических параметров, основанных на референтных отношениях [Электронный ресурс] / О.В. Шаркунова // Материалы международной заочной научно-практической конференции «Актуальные вопросы филологии, искусствоведения и культурологии». Режим доступа: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/205-2011-07-01-11-09-48>.

135. Шаховский, В.И. Лингвистическая теория эмоций: монография [Текст] / В. И. Шаховский. – М.: Гнозис, 2008. – 388 с.

136. Шведова, Н.Ю. Очерки по синтаксису русской разговорной речи. Учебник [Текст] / Н.Ю. Шведова. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1960. – 378 с.

137. Шестаков, А.А. Контroversы идентичностей: родина и отечество в российской посткоммунистической культуре [Электронный ресурс] / А.А. Шестаков // Поволжский журнал по философии и социальным наукам. Режим доступа: <http://www.ssu.samara.ru/research/philosophy/vjps/htm>

138. Шигаревская, Н.А. О характере взаимодействия лингвистических средств выражения субъективной модальности [Текст] / Н.А. Шигаревская // Теория и практика лингвистического описания разговорной речи. – Горький: Изд-во Горьковского гос. пед. ин-та иностр. яз. им. Н.А. Добролюбова, 1973. – 178 с.

139. Шингаров, Г.Х. Эмоции и чувства как формы отражения действительности [Текст] / Г.Х. Шингаров. – М.: Наука, 1971. – 224 с.

140. Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 312 с.

141. Шугурова, Г.Ф. Проблема "синтаксиса вокабул реальности" Г. Броха в свете понятий синтагматики и парадигматики художественного текста Ю. М. Лотмана [Текст] / Г.Ф. Шугурова // Вестник Самарского государственного университета. – 2010. – № 1. – с. 179-185.
142. Щукин, В.Г. Лингвистические аспекты проблемы идиолекта: автореф. дисс. канд. наук [Текст] / В.Г. Щукин. – Л., 1978. – 24 с.
143. Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию [Текст] / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2006. – 432 с.
144. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. [Текст] / У. Эко. – СПб.: Симпозиум Год: 2005. – 502 с.
145. Эрикссон, Э. Идентичность: юность и кризис. Пер. с англ. [Текст] / Э. Эрикссон. – М.: Флинта, 2006. – 342 с.
146. Якобсон, Р.О. Лингвистика и поэтика [Текст] / Р.О. Якобсон // Структурализм «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – 469 с.
147. Якобсон, Р.О. Избранные работы [Текст] / Р.О. Якобсон. – М., 1985. – 460 с.
148. Якубинский, Л.П. Избранные работы: Язык и его функционирование [Текст] / Л.П. Якубинский. – М., 1986. – 208 с.
149. Arnold, M.B. Emotion and personality. Vol. II. Neurological and physiological aspects [Текст] / M.B. Arnold. — New York, Columbia University Press, 1960. – 316 p.
150. Berthelot, F. Parole et dialogue dans le roman [Текст] / F. Berthelot. – Paris: Nathan, 2001. – 270 p.
151. Broch, H. Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches [Текст] / H. Broch // Dichten und erkennen. Essays. B. I. -Zurich: Rhein-Verlag, 1955. – 314 p.
152. Burton, D. Analysing spoken discourse [Текст] / D. Burton // Studies in Discourse Analysis/M.Coulthard & M. Montgomery (eds), London: Routledge & Kegan Paul, 1981. – pp. 61-81.

153. Chandler, D. *Semiotics: The Basics*, Routledge [Электронный ресурс] / D. Chandler. Режим доступа: <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/Semiotic.html>
154. Ekman, P. *Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life* [Текст] / P. Ekman. – NYC: Henry Holt and Company, 2003. – 267 p.
155. Eysenk, H.J. *Crime and Personality* [Текст] / H.J. Eysenk. — Boston: Univ. Press, 1964. – 280 p.
156. Fokkema, D.W. *International Postmodernism: Theory and Literary Practice* [Текст] / Fokkema D.W. – Cambridge: Harvard University Press, 1997. – 165 p.
157. Hall, S. *Encoding/ Decoding* [Текст] / S. Hall // *Media and Cultural Studies. Key Works*. – London: Blackwell Publishers, 2001. – pp. 164-175.
158. Izard, C.E. *Human Emotions* [Текст] / C.E. Izard. – NYC: Springer, 1977. – 495 p.
159. Macagno, F., Walton, D. *Emotive Language in Argumentation* [Текст] / F. Macagno, D. Walton. – Cambridge University Press, 2014. – 312 p.
160. Martin, I. *Anna Gavalda enchante la vie quotidienne* [Электронный ресурс] / I. Martin. Режим доступа: <https://www.letemps.ch/culture/2004/05/08/anna-gavalda-enchante-vie-quotidienne>.
161. Morris, Ch.W. *Logical Positivism, Pragmatism, and Scientific Empiricism* [Текст] / Ch.W. Morris. – Paris, 1937. – 370 p.
162. Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols. [Текст] / Charles S. Peirce. – Cambridge, MA: Harvard University Press, 1958. – 680 p.
163. Plutchik, R., Kellerman, H., Conte, H.R. *A structural theory of ego defenses and emotions* [Текст] / R. Plutchik, H., Kellerman, H.R. Conte // *Emotions in personality and psychopathology*. – N.Y.: Plenum, 1979. – 130 p.

164. Presada, D. Littérature et réception : Anna Gavalda, un phénomène d'édition [Текст] / D. Presada // Studii de stiinta si cultura, Vol X. – №3, 2014. – pp. 181-189.

#### **Лексикографические источники и их сокращения**

165. Лингвистический энциклопедический словарь [Текст] / Гл. Ред. В.Н. Ярцева. – М.: «Советская Энциклопедия», 1990. // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tapemark.narod.ru/les/> (ЛЭС).

166. Психологический словарь [Текст] / Под ред. В.П. Зинченко, Б.Г. Мещерякова. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Педагогика-Пресс, 1999. – 440 с. (БПС).

167. Русский язык: энциклопедия [Текст] / гл. ред. Ф.П. Филин. – М.: Сов. эникл., 1979. – 432 с. (РЯЭ).

168. Фразеологический словарь русского языка [Текст] / Под ред. А.И. Молоткова. Издание 2-е, стереотип. – М.: Сов. энциклопедия, 1968. – 543 с. (ФРЯ).

169. Толковый словарь русского языка [Текст] / Под ред. Ожегова С.И.; Шведовой Н.Ю. – М.: ИТИ Технологии, 2006. – 944 с. (ТСЖ).

170. Larousse Dictionnaire School: Anglais/francais, Francais/Anglais [Текст] – Р.: Larousse Editions, 2005. – 736 p. (LD).

#### **Источники материала**

171. Гавальда, А. Глоток свободы (пер. с фр. И. Волевич) [Текст] / А. Гавальда. – М.: Астрель, 2012. – 220 с.

172. Гавальда, А. Матильда (пер. с фр. Т. Позднейвой) [Текст] / А. Гавальда. – М.: АСТ, 2015. – 188 с.

173. Гавальда, А. Просто вместе (пер. с фр. Е. Клоковой) [Текст] / А. Гавальда. – М.: АСТ: Астрель, 2011а. – 573 с.

174. Гавальда, А. Утешительная партия игры в петанк (авторизованный пер. с фр. О. Воскобойникова и М. Архангельской) [Текст] / А. Гавальда. – М.: АСТ: Астрель, 2010. – 605 с.
175. Гавальда, А. Я ее любил / Я его любила (пер. с фр. Е. Клоковой) [Текст] / А. Гавальда. – М.: АСТ: Астрель, 2011б. – 188 с.
176. Gavalda, A. Je l'aimais [Текст] / A. Gavalda. – P.: Le dilettante, 2002. – 157 p.
177. Gavalda, A. Ensemble, c'est tout [Текст] / A. Gavalda. – P.: Le dilettante, 2004. – 574 p.
178. Gavalda, A. L'Échappée belle [Текст] / A. Gavalda. – P.: Le dilettante, 2009. – 167 p.
179. Gavalda, A. La Vie en mieux [Текст] / A. Gavalda. – P.: Le dilettante, 2014. – 286 p.
180. Gavalda, A. La consolante [Текст] / A. Gavalda. – P.: Le dilettante, 2008. – 640 p.