

УДК 811.111–42

Ю. М. Сергеева

<https://orcid.org/0000-0002-7079-8455>

С. А. Голубева

<https://orcid.org/0000-0001-8788-9153>

### Лингво-прагматические особенности формирования перцептуального пространства в эгоцентричном художественном тексте

Для цитирования: Сергеева Ю. М., Голубева С. А. Лингво-прагматические особенности формирования перцептуального пространства в эгоцентричном художественном тексте // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 2 (21). С. 179-186. DOI 10.20323/2499-9679-2020-2-21-179-186

В статье рассматриваются лингвистические средства, функционально связанные с вербализацией перцептуального пространства персонажа художественного произведения. В тексте эгоцентрического повествования представлено сочетание различных видов художественного пространства – реальное, которое отражает объективное восприятие фрагментов действительности, и переживаемое, которое передает субъективное видение этих фрагментов, или, скорее, размышления и чувства индивида, вызываемые процессом их восприятия. Перцептуальное пространство способно как расширяться, затрагивая те участки физического пространства, которые недоступны объективному наблюдению, так и сужаться, когда индивид по какой-то причине игнорирует окружающий мир, полностью концентрируясь на своих внутренних ощущениях.

Границы двух пространств в художественном произведении маркируются внутренней речью субъекта повествования, в данном случае и нарратора, и персонажа в одном лице. Формальным способом выражения субъекта эгоцентрического повествования являются формы местоимений первого лица и соответствующие формы глаголов. Субъекты повествования в рассматриваемых нами текстовых фрагментах говорят о внешних явлениях как о своих собственных душевных переживаниях, совмещая образы внешней действительности со своими впечатлениями о них. Вербализация внутреннего мира персонажа представлена в различных формах внутренней речи: в виде внутреннего монолога, внутреннего диалога, кратких реплик.

Внутренняя речь персонажа неизбежно выражает разные типы оценки (сенсорную, эстетическую, этическую, рационалистическую), которые могут иметь разнонаправленный вектор – мелиоративный, в случае гармонии внутреннего состояния персонажа с окружающей действительностью, и пейоративный, в случае конфликта внешних факторов и внутренних ощущений. Оценочные суждения создают эмоционально насыщенную внутреннюю речь, включающую не только осмысление увиденного, но и его переживание. В результате обычные, повседневные обстоятельства и события приобретают высокую степень драматизма, передаваемую посредством целого ряда стилистических приемов, таких как эпитет, метафора, антитеза, различные виды повтора, синтаксический параллелизм.

**Ключевые слова:** внутренняя речь, перцептуальное пространство, оценка, конфликт, женская проза, метафора, синтаксический повтор.

Y. M. Sergeeva, S. A. Golubeva

### Lingvo-pragmatic peculiarities of ego-centric fictional text of perceptual space formation

The article focuses on the role of linguistic means in revealing the perceptual space of an individual. The text of the egocentric prose combines various types of fictional universe – the real space, which reflects the corporeal or territorial space of the character within the text, and the cognitive, perceptual space, which conveys the subjective vision of reality, or, rather, the thoughts and emotions of the individual caused by the process of its perception. The perceptual space can either expand, covering those parts of the physical space that are not accessible to direct observation, or narrow down when the individuals for some reason ignore the world around them, concentrating on their inner sensations completely.

The boundaries of these two spaces are marked with the inner speech of the character who is, in this case, the narrator of the story as well. The formal way of expressing the narrator in a first-person fiction work is the suitable forms of pronouns and verbs. The characters in the texts under analysis speak of external phenomena as if they were their own feelings and emotions, combining images of external reality and internal impressions of them. Verbalization

of the character's inner world is presented in various forms of inner speech: a monologue, a dialogue, and short remarks.

Internal utterances represent the individuals' hidden commentary of the external situation they perceive and therefore express various types of assessment – rationalistic, ethical, aesthetic, sensory, etc. They can have a bidirectional vector – positive, in case of a harmony of the character's internal state with the surrounding reality, and negative, in case of a conflict of external world and its subjective perception. rhetorical and pragmatic value judgment fills inner speech with emotional coloring and as a result, routine, ordinary events acquire a high degree of drama, expressed by such stylistic devices as epithet, metaphor, antithesis, various types of repetition, syntactic parallelism.

**Key words:** inner speech, perceptual space, assessment, conflict, women's fiction, metaphor, syntactic repetition.

Постоянно усложняющиеся текстовые практики требуют теоретического анализа и переосмысления не только целого текста как продукта речевой деятельности, но и его отдельных аспектов. Объектом исследования в данной статье является внутренняя реальность индивида – персонажа художественного произведения, а основным методом ее изучения служит интроспективный анализ, проводимый посредством внутренней речи. В качестве материала исследования были выбраны фрагменты произведений современной британской женской прозы, отражающие аксиологическую деятельность персонажа, другими словами, его субъективное восприятие тех или иных фактов действительности.

Одной из важнейших интегральных характеристик любого произведения художественной литературы является *художественное пространство*, представляющее собой, согласно Ю. М. Лотману, континуум, в котором размещаются персонажи, и совершается действие [Лотман, 1996]. Именно художественное пространство обеспечивает когерентность текста, делает его цельным и завершенным, непосредственно влияет на выбор используемых автором изобразительных средств и, в конечном счете, служит одной из стилеобразующих характеристик художественной литературы в целом. Для каждой эпохи характерны своя конструкция художественного пространства и свой способ художественного видения мира. Художественному пространству в широком смысле трудно дать вербальное определение, но наиболее распространенным в современной лингвистике является представление о нем как о результате взаимодействия множества точек зрения – автора, персонажа, читателя. Интересно, что их точки зрения могут, как различаться, так и совпадать друг с другом. Таким образом, *пространство текста* можно определить как пространство, описываемое в литературном тексте с одной или всех названных точек зрения.

Анализ текста в самом общем виде представляет собой переход от вещественного пространства линейной формы текста к абстрактному и нелинейному пространству его структуры [Лукин, 1999]. Проводя эти два основных направления анализа, читатель-интерпретатор имеет возможность трактовать понятие «пространство текста» по-разному.

По мнению Л. Г. Бабенко и Ю. В. Казарина, семантическое пространство художественного текста – это ментальное образование, в формировании которого участвует, во-первых, само словесное литературное произведение, содержащее обусловленный интенцией автора набор языковых знаков – слов, предложений, сложных синтаксических целых (виртуальное пространство); во-вторых, интерпретация текста читателем в процессе его восприятия (актуальное семантическое пространство) [Бабенко, Казарин, 2005, с. 52]. Человек является центром художественного произведения в качестве как субъекта повествования, так и объекта эстетического познания. Герой произведения существует во времени и пространстве: он условно привязан к конкретному месту, в котором размещаются реальные объекты внешней действительности, и изображается в определенном текстовом времени.

Для того, чтобы охарактеризовать связь пространства со временем М. М. Бахтин ввел понятие хронотопа, который, кстати говоря, может употребляться не только по отношению к тексту, но и к его обозначаемому, другими словами, к пространству реальной жизни. Отметим, что Бахтин вообще не использовал термин «художественное пространство» в своих трудах, а говорил об освоении в литературе реального пространства [Бахтин, 1975].

*Перцептуальное пространство* можно определить как перспективу восприятия отдельной личностью среды ее существования, охватывающей физический, эмоциональный, интеллектуальный и моральный уровни. В нем

заключены ощущения, эмоции, фантазии, представления, воспоминания, и другие подобные акты сознания. Объем такого пространства не является четко установленным, он зависит от поля чувственного восприятия, представлений, знаний, опыта, эмоционального состояния индивида. Перцептуальное пространство имеет способность либо сужаться, либо расширяться и включать те области физического пространства, которые могут быть недоступны непосредственному наблюдению.

Перцептуальное пространство формируется в результате *восприятия* индивидом окружающей действительности. Под восприятием понимается процесс активного взаимодействия индивида с окружающей средой, осуществляемый в конкретном времени и пространстве и предполагающий извлечение из потока информации необходимых для жизнедеятельности сведений. Полученные сведения осмысливаются и систематизируются в сознании индивида и *посредством процесса вербализации* преобразуются в речь.

Познание действительности героем художественного произведения является обобщенным проявлением всех духовных и интеллектуальных способностей человека, и как таковое, имеет ярко выраженную *оценочную направленность*. «Схематически можно было бы представить языковое значение как единство следующих компонентов: 1) познавательного содержания как специфически человеческого отражения объекта, то есть объекта и отношения к нему субъекта в аспекте практики; 2) коммуникативной оценки этого содержания, то есть отношения к партнеру по той или иной деятельности. Возможен и третий компонент – экспрессивно-оценочный, в основе которого лежит личная заинтересованность, эмоциональное отношение к высказываемому». [Крушельницкая, 1972, с. 400] Другими словами, в процессе познания окружающей действительности человек обязательно оценивает ее, применяя при этом свои чувства и эмоции.

В лингвистической традиции под оценкой понимается закрепленное обществом отношение носителей языка к внеязыковой действительности и фактам языка и речи. Оценка как положительная или отрицательная характеристика объекта (события, факта), обусловлена признанием или отрицанием его ценности из-за соответствия или несоответствия нуждам, пристрастиям и вкусам личности, а также социальным нормам.

Получаемая характеристика объекта является результатом двух видов аксиологической деятельности индивида – интеллектуальной и эмоциональной. Интеллектуальная оценка основана на логических критериях и, как следствие, входит в денотат лексической единицы. Эмоциональная оценка напрямую зависит от чувств и переживаний, которые вызывает в сознании индивида обозначаемый объект, процесс или событие.

Оценочные суждения формируют эмоционально насыщенную, выразительную внутреннюю речь, суть которой не только в *осмыслении* услышанного или увиденного, но и в *переживании* его как бы заново в мыслях. Такие переосмысления-переживания могут превращать повседневные, ничем не примечательные, явления и обстоятельства в весьма экспрессивные и драматичные медитации, выражаемые с помощью внутренней речи.

Произведения современной британской женской прозы, которые выбраны нами в качестве материала исследования, являются отличной иллюстрацией всех вышеупомянутых теоретических положений. Так как женская проза по своей природе глубоко антропоцентрична, она обычно передаёт все противоречия и явления, существующие во внешнем мире, *субъективно*, посредством идей, размышлений, и отношения героини, посредством ее эмоционального настроения. В этом заключается ещё одна особенность этого жанра литературы – сознательное *не различение субъекта и объекта* познания. Героини женской прозы повествуют о внешних событиях как о своих собственных душевных переживаниях, смешивая образы внешней реальности и свое собственное восприятие их.

Следует подчеркнуть, что в повествованиях от первого лица редко есть место для создания детального портрета героини, хотя в тексте и воспроизводятся её поступки, и описывается её окружение. Ее образ в этом случае складывается именно из её стремлений, желаний, переживаний, эмоциональной оценки, интеллектуального восприятия, то есть из того, что составляет *тезаурус личности* [Сергеева, 2008].

Необходимо отметить, что языковая личность раскрывается легче всего и чаще всего именно *во внутренней речи*, потому что человек бывает наиболее откровенен наедине с собой. Когда внутренний мир героини находится в гармонии с внешним ходом событий, то формируемые ей оценочные высказывания отражают

мелиоративный вектор оценочности. Но чаще всего автор художественного произведения описывает конфликтную ситуацию, имеющую место в сознании героини, поскольку именно такие эпизоды являются эмоционально насыщенными и эстетически привлекательными для читателей.

Как показывает проведенное исследование, современная романтическая героиня – натура, не отличающаяся цельностью, как бы раздвоенная между добром и злом. На определенном этапе своей жизни она теряет душевное равновесие, в ней просыпается чувство неудовлетворенности своей текущей жизнью, чувство тоски по какой-то иной – интересной, необычной, красочной – действительности. Во внутренних монологах и диалогах такой героини четко прослеживается стремление к преодолению этой едва осознанной тоски, к искоренению каких-то негативных черт в себе самой и в окружающем мире. В подобном преодолении и осознании бессмысленности своего текущего существования, в обретении новой счастливой жизни – в другом месте, с другим партнером, зачастую состоит основной конфликт произведений женской прозы. Перечислим лишь некоторые из них: *Love Lies* А. Паркс, *My not so Perfect Life* С. Кинселлы, *Me before You* Дж. Мойес, *The Clothes on their Backs* Л. Грант, *Girl on the Train* П. Хокинс, *Revenge of the Middle-aged Woman* Э. Бушан.

В следующем фрагменте романа *Love lies* Адели Паркс, описывающим неудовлетворенность героини своим семейным положением и стилем жизни, сочетание различных изобразительных лексических средств и экспрессивных синтаксических структур подчеркивает контраст между амбициями героини и серой реальностью:

*It looks like we've arrived. This is my stop. I have to get off the train and take a long hard look at the station. It's not one with hanging baskets full of cascading begonia and there isn't one of those lovely large clocks with Roman numerals. There's nothing romantic or pretty about my station at all. My station is littered with discarded polystyrene cups and spotted with blobs of chewing-gum... I don't resent Adam's lack of cash. I resent his lack of... oh, what's the word? Commitment. His inability to grow up. To move on. It is Adam who has jammed our brakes at the ordinary station because he's a settler. He lacks ambition. ... He thinks I'm unreasonable because I yearn for more than a tiny two-bedroom flat-share. I long for something more than Monday to Wednesday evenings in front of the TV, Thursday nights at the su-*

*permarket, Friday and Saturday nights at the local and Sundays sleeping off a hangover. Recently, I've been overwhelmed with despair as I've come to understand that not only do I currently have very little in my life to feel energized about but, with the exception of hoping my lottery numbers come up, I have absolutely nothing to look forward to in the future. This is it for me. The sum total. Frankly, it's depressing* [Parks, 2009, с. 4–5].

Автор создает расширенную метафору, связывая жизненную ситуацию героини с железнодорожной станцией, на которой ей пришлось сойти. Частью этой метафоры являются глагольные лексемы и коллокации, которые относятся к семантическому полю окончания движения и остановки: *arrive, stop, get off the train, jam one's brakes* и т.д. Семантика данных глаголов, а также употребление глагола с модальным значением вынужденной необходимости *have to* создают ощущение тупика, в котором оказалась героиня. Это чувство отчаяния от невозможности двигаться дальше выражено лексемами пейоративной семантики (*overwhelmed with despair, depressing*). Дополняют ощущение безысходности эмфатическая инверсия с отрицанием и усилительные наречия *very, absolutely*, употребленные с отрицательными словами *little, nothing*. Образ железнодорожной станции также создается с помощью существительных, обозначающих типичные для данного места предметы – поезд, часы, корзинки с цветами, пластиковые стаканчики. Часть из них употребляется в отрицательных предложениях. С помощью отрицательных конструкций автор создает образ того, что героиня хотела бы видеть в своей жизни, но не видит – красоты, индивидуальности, романтики (*it's not one with hanging baskets full of cascading begonia, there isn't one of those lovely large clocks, There's nothing romantic or pretty...*). Образ ее текущей «станции» создается с помощью лексем, относящихся к семантическому полю беспорядка, запущенности (*littered, discarded polystyrene cups, blobs of chewing-gum*) Эмфатическая конструкция *It is ... who ...* указывает на виновника, по мнению героини, ее заурядного, безнадежного положения. Экспрессивный глагол *resent* показывает ее отношение к спутнику жизни, а такой стилистический прием как парцелляция делает акцент на том, что конкретно ее не удовлетворяет. Отчаянное стремление героини к лучшей жизни выражено с помощью параллельных синтаксических конструкций (*I yearn for more than*

... *I long for something more than*), в составе которых синонимичные лексемы *yearn, long*. Данные глаголы имеют значение желания, однако более экспрессивны, чем глагол *want*. Повтор однородных дополнений, выраженных в том числе существительными-наименованиями дней недели, усиливает ощущение монотонности нынешнего существования героини. Таким образом, с помощью использования разнообразия изобразительных языковых средств создается образ персонажа, находящегося в смятении из-за несовпадения душевных устремлений и серой действительности.

Стремление сбежать от обыденности существования и тоска по иной, более радужной и захватывающей жизни хорошо отражены в следующем фрагменте романа Полы Хокинс *Girl on the Train*:

*I want to run. I want to take a road trip, in a convertible, with the top down. I want to drive to the coast—any coast. I want to walk on a beach. Me and my big brother were going to be road trippers. We had such plans, Ben and I... We were going to ride motorbikes from Paris to the Côte d'Azur, or all the way down the Pacific coast of the USA, from Seattle to Los Angeles; we were going to follow in Che Guevara's tracks from Buenos Aires to Caracas. Maybe if I'd done all that, I wouldn't have ended up here, not knowing what to do next. Or maybe, if I'd done all that, I'd have ended up exactly where I am and I would be perfectly contented. But I didn't do all that* [Hawkins, 2019].

Синтаксический параллелизм является основой данного отрывка. В начале фрагмента присутствует анафорический повтор с личным местоимением *I* и глагольной лексемой *want*, выражающей желание. Эта редупликация, наряду с употреблением глаголов движения в каждом предложении, создает эффект нетерпения, стремления вырваться из тисков обыденности. Следующая анафора с повторяющимся элементом *we were going to* и перечислением географических названий экзотических мест описывает характер неосуществленных желаний героини. В конце отрывка мы наблюдаем параллельные конструкции с третьим типом условных придаточных предложений, которые подчеркивают выражаемое ей сожаление о несбывшихся мечтах.

Многие героини современной женской прозы подвержены чувству меланхолии, которая, в отличие от тяги к переменам, имеет отрицательный оценочный модус и отражает

чувство одиночества, потери, безысходности. Если такие чувства превалируют в сознании героини, то бессознательное теснит разум и тянет его, таким образом, в пучину отчаяния, а иногда и безумия.

Рассмотрим фрагмент произведения Линды Грант *The clothes on their Backs*:

*For I no longer bothered to look at my reflection in shop windows as I passed, let alone cringe in front of a full-length dressing room mirror with strong overhead lights, and if I did I would not recognize what I saw. Who was that dreary woman walking up the steps of the tube with lines around her eyes, jeans, boots, leather jacket, chapped hands, a ruined neck? That middle-aged person you see hesitating at the traffic lights, trying to cross at Oxford Circus, with her dyed hair and untended roots?...*

*For some time—several months, but perhaps it was longer—I had let myself go, just drifted away from even thinking about how I looked, had let go the self which once stared in the mirror, a hand confidently holding a mascara wand, a person who cared about how she appeared to others ... In the middle of my life here I was, as it was in the beginning. The same pearl grey horizon with no distinguishing features has reappeared* [Grant, 2008, с. 3–4].

Автор создает образ отчаявшейся и опустившейся героини, не выдержавшей ударов судьбы. Важной частью создания образа является оценка героиней своей внешности, которая для женщины является важным индикатором ее внутреннего состояния. В описании преобладают прилагательные и глаголы с пейоративной коннотацией (*dreary, ruined, untended, let myself go*). Существительные, относящиеся к семантическому полю одежды и внешности, создают впечатление неопрятности, увядания и запущенности. Этот образ так удручает саму героиню, что она даже пытается дистанцироваться от самой себя. Автор показывает это с помощью риторических вопросов и употребления обезличенного существительного *person*. Использование яркого метафорического образа серого, монотонного горизонта подчеркивает чувство безысходности и отчаяния.

Оценочные суждения персонажа могут относиться к конкретному человеку или конкретной ситуации, а могут касаться всего человечества или жизни в целом. Сама героиня также может являться объектом эмоциональной оценки, встречающейся во внутренней речи. Самооценка может затрагивать различные

аспекты личности героини: ее физическое или душевное состояние в определенный момент, ее успехи или неудачи в какой-либо сфере жизни, ее восприятие других персонажей или отношение других людей к ней. Важно отметить, что подобные высказывания возникают, как в речевых, так и в неречевых ситуациях.

Следующий пример является фрагментом внутренней речи героини, узнавшей о том, что ей отказано в повышении по службе. Самооценке в данном случае подвергаются неудачи героини на работе и ее перспективы в ближайшем будущем:

*Another whole year. Another whole year of being the crappy marketing assistant, and everyone thinking I'm useless. Another year of being in debt to Dad, and Kerry and Nev laughing at me, and feeling like a complete failure* [Kinsella, 2018, с. 91].

В отчаянии от случившегося, героиня ощущает себя неудачницей. Такая оценка создается с помощью прилагательных и коллокаций с ярко выраженной пейоративной семантикой (*crappy, useless, complete failure*). С помощью анафорического повтора (*another whole year*) автор показывает, насколько болезненно героиня воспринимает свои ближайшие перспективы. На примере рассматриваемого отрывка мы видим, как неудачи в карьере и отношении других людей оказывают влияние на самооценку женщины, приводят к изменениям в ее самоощущении и дают толчок душевным переживаниям и сомнениям.

Таким образом, мы выявили, что современные женщины-писатели пытаются передать в своих произведениях самые смутные, противоречивые и многозначные движения души героини, запутанный, противоречивый ход ее мыслей. Часто внешние воздействия имеют второстепенное значение, а на первый план выходит анализ эмоциональных переживаний индивида, и в результате, акцент перемещается из пространства внешнего мира во внутреннее перцептуальное пространство. Соответственно, значительная часть художественного пространства и времени отводится интроспективной речи героини, ее внутренней рефлексии.

В коммуникативной модели, являющейся отражением такой внутренней рефлексии, мы можем выделить несколько компонентов: повествующий субъект, сообщаемое, адресат повествования. В качестве повествующего выступает героиня произведения, от лица которой ведется повествование, в качестве сообщаемого используется либо ситуация общения, в которую

вовлечена героиня, либо не речевая ситуация, и тогда возникновение внутренней речи в ее сознании может быть обусловлено не языковыми факторами. Такой компонент, как адресат интраперсонального высказывания, является релевантным лишь в случае внутреннего диалога и может быть представлен, как вторым Я героини, так и одним из следующих типов собеседника – потенциальным, отсутствующим, воображаемым.

Формально представленным способом выражения субъекта повествования в произведениях от первого лица являются, во-первых, соответствующие грамматические формы местоимений – *I, me, my*, во-вторых, формы глаголов первого лица. Это Я выполняет роль повествователя, занимает определенное место в пространстве и времени, открыто выражает свое отношение к происходящему, оценивает предметы и явления, которые описывает. Следует отметить, что в таких фрагментах внутренней речи смешиваются, фактически сливаются личность героини и внешняя действительность, включающая и других людей. Внешние события, пропущенные через призму сознания персонажа, приобретают ярко выраженный эмоционально-оценочный характер.

Создавая «ткань душевной жизни» своей героини, авторы используют различного рода оценочные эпитеты, эмоциональные интенсификаторы высказывания, метафоры, риторические вопросы, разнообразные виды лексических и синтаксических повторов, то есть обращаются к так называемому «нагруженному языку», характеризующемуся высокой степенью экспрессивности. «Экспрессивность заключается в усилении впечатляющей силы высказывания в соответствии с планируемым целенаправленным воздействием на адресата» [Блох, Резникова, 2006, с. 14], в данном случае – на читателя художественного произведения.

Таким образом, героиня современной женской прозы часто является и субъектом повествования, т.е. носителем сознания и продуцентом речи, и предметом изображения. Внимание читателя практически полностью сфокусировано на ней, на происходящих с ней событиях, ее душевном состоянии, восприятии мира. Самописание не всегда бывает детальным, чаще всего оно фрагментарно, выборочно, а бывает и вовсе редуцированным.

Интерес представляют случаи, когда Я повествователя выражено с помощью метонимии, через местоимение 2-го лица, как взгляд со

стороны. В последнем случае самовосприятие героини не обязательно представлено в форме внутреннего монолога, оно может быть отражено и в виде диалога. В этом случае читатель является свидетелем борьбы чувств и разума, происходящей в душе героини; эмоции могут противостоять доводам здравого смысла, и тогда рассматриваемый фрагмент текста представляет собой диалогическое единство, которое состоит из двух (или более) реплик – исходной и реагирующей.

Следующий отрывок является фрагментом внутренней речи женщины, которой муж только что объявил, что навсегда уходит к любовнице. Героиня даже не подозревала о реальном положении вещей:

*I got up, went to my own room and climbed between the sheets, inhaling a faint smell of Nathan. It was dark, but no darker than the darkness in my mind.*

*How had I not seen?*

*How had I not sensed?*

*You have been a fool, Rose* [Buchan, 2003, с. 59].

В приведенном выше примере перед нами – читателями возникает личность, выведенная из равновесия, неожиданно потерявшая опору в жизни и сам смысл жизни. Внутренний диалог демонстрирует борьбу двух «я» героини – ее эмоционального и рационального начала. Большую часть ее сознания захватили эмоции, она погрузилась в темноту, в бездну отчаяния. Корневой повтор (*dark, darker, darkness*) в одном предложении подчеркивает глубину этой бездны. Также с целью показать смятение героини употребляются вопросительные предложения, представляющие собой реплики эмоционального начала ее личности и служащие зачином диалога. Рациональное «я» героини уже в этот момент пытается осмыслить то, что произошло и дает ответ на поставленный вопрос в ответной реплике-реакции. Подобные описания внутренней душевной борьбы весьма характерны для рассматриваемых произведений.

Проведенное исследование показало, что перцептуальное пространство персонажа художественного произведения может включать в себя и область непосредственного обзора, в которую входит поле чувственного восприятия, и область максимального обзора, содержащую структуральное знание (опыт) индивида, его мысленное видение (размышления, умозаключения и т.д.), а также то, что восприятию недоступно, но является объективной

возможностью в реальной действительности. Результатом языкового выражения и перцептуального пространства отдельно взятого персонажа, и созданной в произведении картины мира в целом, является художественный текст. Несомненным является то, что автор создает художественную картину мира не только с помощью применения категориального аппарата и языковых средств, но и путем использования специальных изобразительно-выразительных языковых приемов. Одним из таких приемов является внутренняя речь персонажа, существующая в разных формах – от развернутых внутренних монологов и диалогов, отражающих результаты, как мыслительной деятельности, так и чувственного восприятия, до кратких реплик, служащих эмоционально насыщенными реакциями индивида на окружающую ситуацию. Возникновение внутренней речи не только в коммуникативной, но и вне речевой ситуации, является еще одним аргументом в пользу нужности и естественности этого феномена для нормального функционирования человеческой психики. Вплетение фрагментов внутренней речи в ткань повествования открывает поистине неисчерпаемые возможности экспликации внутреннего действия, создания своеобразной драматургии мысли и чувства.

#### Библиографический список

1. Бабенко Л., Казарин Ю. Лингвистический анализ художественного текста: учебник, практикум. Москва : Флинта : Наука, 2005. 496 с.
2. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Блох М., Резникова Н. Средства эмоционального воздействия политических выступлений // Вестник ТГПУ. 2006. № 9 (60). С. 14–19.
4. Крушельницкая К. Г. Проблема взаимосвязи языка и мышления // Общее языкознание. Москва, 1972. Т. 1. С. 400.
5. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров (Человек – текст – семиосфера – история). Москва : «Языки русской культуры», 1996. 464 с.
6. Лукин В. А. Художественный текст: основы лингвистической теории и элементы анализа. Москва: Ось-89, [1999?]. 189, [2] с.
7. Никитина И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа / И. П. Никитина. Москва, 2003. 36 с.
8. Сергеева Ю. М. К вопросу о коммуникативной структуре лирического произведения (на материале англоязычной поэзии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. Тамбов, 2008. № 11 (67). С. 248–253.

9. Buchan E. *Revenge of the Middle-Aged Woman*. Penguin Books, 2003. 368 c.

10. Grant L. *The Clothes on their Backs*. Scribner, 2008. 304 c.

11. Hawkins P. *The Girl on the Train* // royallib.com. URL:

[https://www.royallib.com/read/Hawkins\\_Paula/the\\_girl\\_on\\_the\\_train.html#1171](https://www.royallib.com/read/Hawkins_Paula/the_girl_on_the_train.html#1171) (дата обращения: 15.12.2019).

12. Kinsella S. *Can You Keep a Secret?* London: Black Swan, 2018. 381 c.

13. Parks A. *Love Lies*. Penguin Books, 2009. 512 c.

14. Werth P. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Harlow, 1999.

#### Reference List

1. Babenko L., Kazarin Ju. *Lingvisticheskij analiz hudozhestvennogo teksta = Linguistic analysis of an artistic text: uchebnik, praktikum*. Moskva: Flinta: Nauka, 2005. 496 s.

2. Bahtin M. M. *Voprosy literatury i jestetiki: issledovanija raznyh let = The questions of literature and aesthetics: researches of different years*. Moskva: Hudozhestvennaja literatura, 1975. 504 s.

3. Bloh M., Reznikova N. *Sredstva jemocional'nogo vozdejstvija politicheskikh vystuplenij = Means of emotional impact of political performances* // Vestnik TGPU. 2006. № 9 (60). S. 14–19.

4. Krushel'nickaja K. G. *Problema vzaimosvjazi jazyka i myshlenija = The problem of interconnectedness of language and thinking* // Obshhee jazykoznanie. Moskva, 1972. T. 1. S. 400.

5. Lotman Ju. M. *Vnutri mysljashhih mirov (Chelovek – tekst – semiosfera – istorija) = Inside thinking worlds (Man – text – semiosphere – history)*. Moskva: «Jazyki russkoj kul'tury», 1996. 464 s.

6. Lukin V. A. *Hudozhestvennyj tekst: osnovy lingvisticheskoy teorii i jelementy analiza = An artistic text: the basics of of linguistic theory and elements of analysis*. Moskva: Os'-89, [1999?]. 189, [2] s.

7. Nikitina I. P. *Hudozhestvennoe prostranstvo kak predmet filosofsko-jesteticheskogo analiza = Artistic space as a subject of philosophical and aesthetic analysis* / I. P. Nikitina. Moskva, 2003. 36 s.

8. Sergeeva Ju. M. *K voprosu o kommunikativnoj strukture liricheskogo proizvedenija (na materiale anglojazychnoj poezii) = To the question of communicative structure of lyrical work (on the material of English poetry)* // Vestnik Tambovskogo universiteta. Serija: Gumanitarnye nauki. Tambov, 2008. № 11 (67). S. 248–253.

9. Buchan E. *Revenge of the Middle-Aged Woman*. Penguin Books, 2003. 368 c.

10. Grant L. *The Clothes on their Backs*. Scribner, 2008. 304 c.

11. Hawkins P. *The Girl on the Train* // royallib.com. URL:

[https://www.royallib.com/read/Hawkins\\_Paula/the\\_girl\\_on\\_the\\_train.html#1171](https://www.royallib.com/read/Hawkins_Paula/the_girl_on_the_train.html#1171) (дата обращения: 15.12.2019).

12. Kinsella S. *Can You Keep a Secret?* London: Black Swan, 2018. 381 c.

13. Parks A. *Love Lies*. Penguin Books, 2009. 512 c.

14. Werth P. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse*. Harlow, 1999.