

**СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ
НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ (НА ПРИМЕРЕ АНГЛО-
АМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЫ XX ВЕКА)**

Аннотация. В данной статье автор рассматривает несобственно-прямая речь с точки зрения её лексико-семантических разновидностей. Автор классифицирует и характеризует виды внешней и внутренней несобственно-прямой речи. Особое внимание уделяется анализу рассматриваемых разновидностей в художественной прозе.

Ключевые слова: тематическая речь, скрытая речь, цитатная речь, речь в речи, коллективная речь, внутренний монолог, внутренняя рефлексия, поток сознания, внутренняя реакция, аутодиалог

В данной статье объектом исследования является несобственно-прямая речь (далее НПР), которая рассматривается как особый вид чужой речи, обладающая особым лингвистическим потенциалом. Предметом исследования являются виды и особенности репрезентации НПР в произведениях англо-американской прозы XX века. Как пишет В.В. Виноградов, одними из актуальных проблем поэтики современной мировой литературы являются проблема построения романа, проблема воспроизведений переживаний персонажа, беспорядочного потока сознания, внутренних монологов. [4, с.196] В этом случае НПР, как тип изложения, наряду с авторским повествованием и речью персонажа, находит всё большее отражение в структуре современной прозы, ибо автор прибегает к такой форме языковой передачи речи, когда для него важнее

смысловое содержание высказывания или переживания персонажа. [3, с.196]

Пожалуй, ни одно лингвистическое или стилистическое явление в процессе детерминации не сопровождалось таким большим количеством терминов, как НПР. Например, М.М. Бахтин использует термин «отраженное чужое слово», как способ введения чужого сознания в драматический эпос (роман); Т. Калепски развивал концепцию «скрытой, завуалированной речи»; Э. Лорк ввёл термин «переживаемая речь», поскольку, по его мнению, НПР ориентирована на «сопереживаемость». В теории Л.А. Соколовой, традиционный термин «несобственно-прямая речь» заменяется термином «несобственно-авторская речь», т.к. Л.А. Соколова относит НПР не к формам передачи речи, а к «способам изложения содержания» и соответственно рассматривает её не в плане синтаксического ряда: прямая речь, косвенная, НПР, а в плане литературоведческом: речь автора, речь персонажа, речь несобственно-авторская. [11, с.10-12] В данной работе мы полагаемся на мнение Е.Я. Кусько: «Что касается термина, то, как показывает практика исследований, вполне можно обходиться традиционным, относительно стабильным (хотя и не совершенным) термином «несобственно-прямая речь». [9, с.13]

Несобственно-прямая речь отличается от прямой речи тем, что включение текста, организованного преимущественно пространственной и фразеологической точкой зрения, в текст, организованный преимущественно пространственной и временной точками зрения, не сопровождается сменой субъекта речи: у текстов, организованных разными субъектами сознания, разными точками зрения, — один субъект: речи. [7, 236 с.]

Нужно иметь в виду, что НПР отличается от текста, в который она включена, большей экспрессивностью, «разговорностью», в ней менее ощутимы письменно-литературные нормы. [8, с.36] Более того,

употребление НПР количественно возрастает, усиливается её роль в системе повествования, в структуре произведений. Реализация НПР в художественном дискурсе может происходить на разных языковых уровнях: грамматическом, лексическом, синтаксическом.

Как писал М.М. Бахтин, гибридизация, смешение акцентов, стирание границ между авторской и чужой речью достигается и другими формами передачи речей героев. При наличии только трех синтаксических шаблонов передачи (прямая речь, косвенная речь и несобственно-прямая речь) различными комбинациями этих шаблонов и — главное — различными способами реплицирующего обрамления и переслоения их авторским контекстом осуществляется многообразная игра речей, их взаимное переплескивание и их взаимное заражение. [2, с.133-134] Конкретное назначение и содержание разнооформленной НПР позволяет говорить о нескольких её видах.

Внешней (произнесённой) НПР и всем её видам, а именно тематической речи, цитатной, скрытой, речи в речи и коллективной речи, свойственна звучащая, произнесённая, фактическая речь.

Тематическая речь передаёт лишь тему или сжатое содержание имевшей место фактической речи персонажа (персонажей), контаминирующей в данном комплексе НПР с авторским речевым планом. [9, с.49] Для примера приведём отрывок из рассказа Дж. Джойса «Болезненный случай».

“She asked him why did not he write out his thoughts. For what? He asked her with scorn. To compete with phrasemongers, incapable of thinking consecutively for sixty seconds? To submit himself to the criticism of an obtuse middle class which entrusted its morality to policemen and its fine arts to impresarios?” [13, с.37] (Она спросила его, почему он не записывает свои мысли. Для чего? Чтобы соревноваться с фразёрами, неспособными мыслить последовательно в течении минуты? Чтобы терпеть критику

глупых мещан, доверивших свою мораль полицейским и искусство – импресарио?) (*Здесь и далее перевод автора – О.П.*)

В данном примере тематическая НПР передаёт лишь общее содержание ответа персонажа, Мистера Даффи, на вопрос его знакомой, Миссис Синико.

Процесс контаминации в тематической НПР осуществляется имплицитно, путём полной адсорбции субъективной партитуры авторским речевым планом. Данный вид НПР нередко используется для передачи содержания высказываний, сообщений, диалогов, полилогов. [9, с.49]

Скрытая речь по своей структурно-семантической характеристике обнаруживает определённое сходство с тематической НПР, в частности в свойственной обоим видам поглощении субъектного плана авторским, однако имеются и существенные отличия. Если в тематической НПР субъективные речевые регистры, как правило, полностью поглощены авторским планом, то в скрытой НПР почти всегда удаётся проследить (хотя и в скрытой, завуалированной форме) какой-либо речевой импульс модального, лексико-фразеологического или синтаксического плана, сигнализирующий о включении персонажа. [9, с.50]

“When Muriel started incoherently to talk Norah forestalled her explanations. Of course Muriel wanted to leave her father’s house and to leave it tomorrow morning. What would be more natural? Of course Muriel could come and stay with Norah for long as she liked. In fact, what Muriel really needed was a holiday. Norah was going off in a few days to stay with a cousin who had a villa at San Remo. Why shouldn’t Muriel come too? They might even get some sunshine, though of course even in Italy at this time of year one couldn’t be sure. Muriel left the telephone box murmuring ‘San Remo, San Remo’...” [14, с.204]

(Когда Мюриэль начала бессвязно говорить, Нора прервала её объяснения. Конечно, Мюриэль хотела покинуть отеческий дом и собиралась сделать это завтра утром. Что было бы более естественно? Конечно, Мюриэль хотела

пожить у Норы столько, сколько она пожелает. В действительности, что Мюриэль было нужно – так это выходной. Через пару дней Нора собиралась погостить у своего двоюродного брата на вилле в Сан Ремо. Почему бы Мюриэль не присоединиться к ней? Они смогли бы даже позагорать, хотя, безусловно, в это время года в этом нельзя было быть уверенным. Мюриэль вышла из телефонной будки, бормоча «Сан Ремо, Сан Ремо» ...)

Показателем речи персонажа является неоднократный повтор выражения ‘of course’, что характеризует желание героини, Норы, помочь Мюриэль в трудную минуту. О речевом плане персонажа сигнализируют также вопросительные предложения. Модальные глаголы ‘might’ и ‘could’ и уступка ‘though of course’ усиливают впечатление речевого плана персонажа.

В структуре современной литературы *цитатная НПП* характеризуется повышенной продуктивностью. Она выступает в двух основных модификациях:

1) как цитатная, дословная речь персонажей в структуре авторского повествования (цитирование отдельных слов или выражений);

2) как цитатная, дословная или несколько видоизменённая речь отдельных лиц (слова, афоризмы и сентенции известных писателей, политических деятелей и т. д.)

Продуктивной является первая модификация цитатной речи, основанная на методе цитатного включения персонажей в авторское повествование. [9, с.51]

В примере из романа А. Мёрдок «Под сетью» приведены отдельные слова, которые использовал литературный критик для характеристики произведения главного героя Джеймса Донагью.

“Meanwhile ‘**The Silencer**’ was being treated to a few lukewarm remarks. Such reviewers as undertook to say anything about it at all had clearly found it unintelligible. One of them labelled it ‘pretentious and obscurantist’.” [15, с.34]

(Тем временем «Глушитель» получал несколько прохладных отзывов. Те критики, что снизошли до написания хотя бы пары строк о романе, признали его непонятным. Один из них назвал его «показным и полным мракобесия».)

В данном примере, как и во многих других, цитатная речь заключена в кавычки. Кавычки, естественно, вызывают мысль о соотнесённости цитатного вкрапления с прямой речью персонажа, однако тесная синтаксическая связь участников цитации с авторским контекстом свидетельствует о наличии НПР. [9, с.52]

В качестве примера цитирования речи известной личности приведём отрывок из романа А. Мёрдок «Под сетью».

“I like the women in novels by James and Conrad who are so peculiarly flower-like and who are described as ‘guileless, profound, confident, and trustful’. That ‘profound’ is good...” [15, с.19] (Мне нравятся героини романов Джеймса и Конрада, необычайно похожие на цветы и изображённые «бесхитростными, глубокими, уверенными и доверчивыми».)

Речь в речи как вид НПР представляет значительный интерес, поскольку является непосредственным связывающим звеном между общеязыковым (коммуникативным) явлением и НПР как литературным приёмом и способом передачи речи. В процессе устной разговорной коммуникации НПР – это речь одного лица (её определённых элементов) в речи другого, в литературном произведении речь в речи как форма НПР – это речь одного персонажа в речи другого персонажа, переданной в НПР. [9, с.56] Такую НПР Е.А. Гончарова называет «двухэтажной» НПР. [6, с.125]

При этом, как показывают наблюдения, в большинстве случаев первый субъектный план является речью мысленной, второй – фактической, т.е. фактическая речь одного персонажа репродуцируется в мыслях, ассоциациях, воспоминаниях другого. [9, с.56]

“In St. Petersburg he (Eugene Peshkov) had his own special sledge, with its horse Niko, and a servant, Fyodor, who always drove him when he went to see

his friends. His boot crushes through the crisp sparkly surface of the snow and he climbs in. The brass fittings shine dazzling in the sun as if little lights had been placed here and there upon the sledge. The big fur rug is adjusted so that only his nose and eyes appear underneath his fur hat... The sledge skims, it flies. Faster, faster, dear Fyodor. The sun shines upon the snow of the road. The sun shines upon the gilded dome of St. Isaac's and upon the slim finger of the Admiralty spire." [7, с.56] (В Санкт-Петербурге у него (Юджина Пешкова) были свои собственные сани, свой конь Нико и слуга Фёдор, отвозивший его повидаться с приятелями. Искрящийся снег скрипит под его ногами, и он взбирается на сани. Латунные заклёпки на сбруе поблёскивают на солнце, словно тут и там на санях зажгли лампочки. Его укутали в меха так, что только нос и глаза виднеются из-под меховой шапки... Сани несутся, летят. Быстрее, быстрее, милый Фёдор. Солнце освещает снег на дороге, бросает лучи на позолоченный купол Исаакиевского Собора и изящную стрелу Адмиралтейского шпиля.»

В данном отрывке представлены воспоминания одного из героев романа Юджина Пешкова. Сцена из детства проходит перед его глазами, поэтому действие повествования представлены в Present Simple, что является нетипичным для морфологической структуры НПР. Однако, переход от времени повествования, а именно прошедшего, к настоящему выделяет новый тип изложения на фоне повествования – НПР. Такое нетипичное использование глагольных форм делает ярче переживания и воспоминания персонажа. Что касается других характеристик НПР, то в данном отрывке они представлены прежде всего краткими синтаксическими структурами ('The sledge skims, it flies'), синтаксическим повтором ('The sun shines upon...'). Предложение 'Faster, faster, dear Fyodor' было произнесено маленьким Евгением, поэтому не возникает сомнения, что перед нами пример речи в речи. Однако фраза 'Faster...' повторяется дословно, и в этом случае данная НПР на первый взгляд должна быть отнесена к цитатной

речи. В то же время между этими двумя видами НПР (цитатная речь и речь в речи) есть существенное отличие: если цитатная речь включается непосредственно в авторский контекст, то речь в речи характеризуется включением произнесённой речи не непосредственно в авторский контекст, а опосредованно через НПР другого персонажа.

В речи в речи наблюдаются также случаи, в которых оба субъектных плана репрезентируют фактическую (произносимую) речь. Они имеют место в произведениях, написанных от первого лица, когда главный герой произведения является одновременно рассказчиком. [9, с.57]

“Paris I encounter, but as one encounters a loved one, in the end and dumbly, and can scarcely speak a word. Alors, Paris, qu’est-ce que Tu dis, toi? Paris, dis-moi ce que j’aime. (Well, what will you say, Paris? Paris, tell me what I love.) But there is no reply, only the sad echo crumbling walls, Paris.” [8, с.69] (Я встречаю Париж, как встречаются с возлюбленной, в конце жизни и обомлев, почти потеряв дар речи. И что же ты скажешь, Париж? Скажи мне, что мило моему сердцу. Но ничего не слышу в ответ, только грустное эхо, рушащее стены, Париж.)

Автор повествует о поездке главного героя романа Джеймса в Париж, где он провёл немало времени. Отрывок представляет собой мысленный разговор персонажа с городом, когда он бродил по его уединённым тихим улицам.

Коллективная речь приобрела особую популярность в литературе 17 века, когда НПР использовалась не только для передачи индивидуальной речи, речи отдельных персонажей, но и для передачи речи определённых групп, коллективов, массы, то есть для репродукции коллективной речи. У Сервантеса, например, коллективная НПР используется для передачи «сомнительных слухов», «общественного мнения», «городских разговоров» и т. п. В случаях, когда необходимо передать высказывание

«неопределённого множества», именно НПП является наиболее адекватным стилистическим средством. [9, с.59]

Внутренняя НПП, как отмечает М.М. Бахтин, вносит в беспорядочное и отрывистое течение внутренней речи героя (ведь эту беспорядочность и отрывистость пришлось бы воспроизводить при употреблении формы прямой речи) порядок и стилистическую стройность, и, кроме того, по своим синтаксическим (третье лицо) и основным стилистическим признакам (лексикологическим и другим) эта форма позволяет органически и стройно сочетать чужую внутреннюю речь с авторским контекстом. Но в то же время именно эта форма позволяет сохранить экспрессивную структуру внутренней речи героев и известную, свойственную внутренней речи, недосказанность и зыбкость, что совершенно невозможно при передаче в сухой и логической форме косвенной речи. Эти особенности и делают эту форму наиболее пригодной для передачи внутренних речей героев. Форма эта, конечно, гибридна, причем авторский голос может быть разной степени активности и может вносить в передаваемую речь свой второй акцент (иронический, возмущенный и проч.). [2, с.133-134]

Внутренняя НПП подразделяется на внутренний монолог, внутренние рефлексии, поток сознания, внутреннюю реакцию, аутодиалог.

Понятие *внутренний монолог* ввёл Н.Г. Чернышевский в 1856 г., дал его сжатую характеристику в исследовании творчества Л.Н. Толстого и показал его глубокое психологическое и художественно-эстетическое содержание. [9, с.66] Как пишет В.А. Кухаренко, внутренний монолог является основной формой, в которой НПП представлена. [10, с.80] Именно здесь открывается духовный, моральный, идейный облик героя в истинном виде. Наедине с собой герой размышляет, вспоминает, анализирует, планирует. Отсутствие собеседников и свидетелей обеспечивает абсолютную искренность и правдивость персонажа. Читатель получает представление о герое «из первых рук», заглянув в его внутренний мир.

Правда, психологи давно установили, что «собственная версия человека о себе почти никогда не соответствует истине»; «изнутри человек видит себя не таким, каким его видят другие». [5, с.425] Однако, даже если человек заблуждается, важно выяснить истинные мотивы, им руководящие, в них могут лежать основы для осуждения или оправдания его поведения.

Внутренний монолог обычно представляет собой значительный отрывок текста – от одного развёрнутого абзаца до двух и более страниц. Поводом для цепи размышлений героя всегда служит событие. Отталкиваясь от него, герой по ассоциации обращается к какому-то моменту в прошлом (реже – в будущем), сходному с данным событием или его частью. Далее внутренняя речь развивается по ассоциативным законам, вовлекая в монолог всё новые тематические узлы. Связь между ними осуществляется при помощи повторов-скреп, слов-заменителей, синонимических повторов. Внутренний монолог останавливает движение сюжета: герой размышляет, и действие замирает, чтобы вернуться в активную фазу на той же точке, на которой оно было прервано введением внутреннего монолога. [10, с.80-81]

Например, в одном эпизоде романа «Время ангелов» А. Мёрдок показывает, как Мюриэль, желая помочь своей сестре Элизабет, вынужденной из-за врождённого недуга не покидать своей комнаты, размышляет о необходимости представить ей молодого и непосредственного Лео Пешкова. По её мнению, это событие должно встряхнуть Элизабет, дать ей новый стимул в жизни.

“A strange idea had come into Muriel’s head. Supposing she were to introduce this beautiful animal to Elizabeth? ... Elizabeth was asleep, spellbound. Why not awaken her with a shock, with this shock?”

The next moment Muriel told herself it was impossible, idiotic, dangerous. Caryl would never agree to Elizabeth’s seeing Leo. Leo was much too, the word

occurred to her, real, too grossly, too discordantly real... Besides, could Elizabeth stand such a shock without being seriously upset? ...

But was not that just the trouble? ... They had held their breath for Elizabeth long enough. It was time for something noisy and unexpected, for something a little unpredictable and entirely new. Leo was noisy, unexpected, unpredictable and new. Muriel's imagination juxtaposed them. The image was pleasurable.

Would her father be very angry? Well, did it matter that something was done in the house which had not been minutely scrutinized and authorized in the slow darkness of Carel's mind, so that it seemed at last that they were all just the shadows of his thought? Elizabeth had not seen a single presentable young man since she had grown up. O brave new world! Of course it would shake Elizabeth, and she might even resent something so sudden. But why should not Elizabeth be shaken, shaken out of that menacing drowsiness? A shake, a shock would do them all good. It would be something invigorating, exciting. With Leo as her delightful tool Muriel would move to the attack. Why did it now seem so like a sweet warfare? Well, she would war upon her cousin. And here in a way Leo's lack of seriousness made him the real implement. Leo would further the game, but there could be no complications, no infections, no muddle. Nothing dangerous could happen. With Leo she would procure Elizabeth an experience." [14, с.100-101] (Странная мысль пришла в голову Мюриэль. Что, если познакомить это прекрасное животное и Элизабет? Эта мысль, даже только промелькнувшая, была важной и волнующей. Элизабет спала, как будто на неё наложили чары. Почему бы не пробудить её с помощью шока, такого шока?

В следующий момент Мюриэль говорила себе, что это было невозможно, глупо, опасно. Карел никогда не согласится, чтобы Элизабет встречалась с Лео. Лео был слишком настоящим, слишком противоречиво настоящим. Карел допускал только тусклых и невыразительных молодых людей к Элизабет. К тому же, выдержит ли Элизабет такое потрясение и не потеряет ли равновесие? Она привыкла к обычному порядку, к

приглушённому и гармоничному обряду медленных движений и тихих голосов.

Но не в этом ли беда? В замкнутом пространстве она кружится, как в замедленном танце, и это погружало её в сон. Всё это сделало её вялой, и Мюриэль чувствовала, что от этого она сама задыхается, что она сама в плену. Они все слишком долго сдерживали своё дыхание ради Элизабет. Пришло время для чего-то шумного и неожиданного, непредсказуемого и совершенно нового. Лео был шумным, неожиданным, непредсказуемым и новым. Мюриэль представила их рядом. Этот образ понравился ей.

Рассердится ли отец очень сильно? А если и рассердится – имеет ли это большое значение? Пора было изменить что-то в доме, что не было тщательно обдуманно и санкционировано во тьме туманной души Карела, она поняла только сейчас, они все – только тени его мыслей. Элизабет не видела ни одного приличного молодого человека, с тех пор, как выросла. О, прекрасный новый мир! Несомненно, это потрясёт Элизабет, и она будет возражать. Но почему бы не встряхнуть и пробудить Элизабет от этого зловещего сна? Потрясение, шок пойдут им всем на пользу. Это будет воодушевляющим, волнующим. Используя Лео как своё восхитительное оружие, Мюриэль пойдёт в атаку. Почему же это казалось ей приятной военной вылазкой? Что ж, она поведёт войну против своей кухни. И легкомыслие Лео делало его идеальным инструментом. Лео поведёт дальнейшую игру, он не создаст затруднений, осложнений, беспорядка. Ничего опасного не случится. С помощью Лео она даст Элизабет возможность получить опыт. Она и сама наберётся опыта.)

Внутренние монологи влияют на ход сюжета, объясняют его, но непосредственного участия в нём не принимают. Нужны ли они вообще? Действительно, если их изъять из текста, хронология и последовательность событий внешнего плана не нарушается. Однако с их изъятием нарушится или потеряется причинно-следственная связь внешних событий, обеднеет

или полностью разрушится характер героя, исчезнет целостность художественной структуры произведения. Не все авторы используют именно эту форму раскрытия внутреннего мира персонажа, но там, где она есть, она принимает на себя важнейшие функции создания психологической глубины произведения, связующего звена между внешним, событийным и внутренним, причинным планом. Внутренний монолог способствует созданию психологически сложного и в то же время достоверного и жизненного характера. [10, с.82]

Н. Миллер считает, что в современной литературе происходит растворение НПР во внутреннем монологе, который воспринимает на себя её (НПР) функции, что, как отмечает Миллер, является следствием утраты реальной возможности противостоять прогрессирующей тенденции углубленной психологической детализации в художественной литературе. [9, с.65]

Несобственно-прямая речь и внутренний монолог – эти два понятия постоянно смешиваются в теоретической литературе, в лингвистических словарях, в пособиях по стилистике, например, в «Словаре лингвистических терминов» О.С. Ахмановой НПР «то же самое, что монолог внутренний». [1] НПР и внутренний монолог то полностью идентифицируются, то противопоставляются, то рассматриваются как разновидности друг друга (например, внутренний монолог как разновидность НПР или НПР как разновидность внутреннего монолога). [9, с.66]

Е.Я. Кусько утверждает, что НПР, так же, как и внутренний монолог, в большинстве случаев передаёт внутренние мысли, монологи, диалоги, однако НПР – понятие более широкое, чаще всего включающее в себя внутренний монолог как один из её приёмов.

Если НПР – это приём и способ передачи чужой мысли, то внутренний монолог – это прежде всего литературный приём, что касается способа передачи речи, то внутренний монолог включается в понятие НПР.

Акцентируя положение о том, что внутренний монолог - прежде всего литературный приём, т.е. понятие литературоведческой стилистики, романной техники, мы не исключаем его, однако, не только из сферы синтаксической (как вид НПР), но даже из сферы коммуникативной. [9, с.72-73]

К *внутренним рефлексиям* относится большинство случаев НПР, которые можно классифицировать как типичную, традиционную НПР, т. е. НПР, состоящую из отдельного слова, словосочетания, предложения, нескольких предложений или абзацев, передающих внутреннюю мысль (мысли), внутреннюю рефлексию (рефлексии) персонажа в структуре авторского повествования. Лингвистическими индикаторами этого вида НПР является прономинально-темпоральная транспозиция [9, с.62] (преимущественное употребление 3-го лица в сочетании с формами прошедшего времени, модальные слова и выражения, утвердительные, отрицательные, разговорные, эмоционально-экспрессивные, а также синтаксические особенности (в первую очередь вопросительные и отрицательные предложения).

В качестве примера внутренней рефлексии приведём следующий отрывок из романа А. Мёрдок «Время ангелов».

“In her agitation all difficulties seemed equally charged with menace. Where should she go now to have her hair straightened? And where would she ever find a charwoman as Mrs. Potter? And how on earth in the extraordinary desert in which the Rectory seemed to be situated was she even to feed Carel?” [14, с.44] (Она пришла в смятение, и казалось, что все трудности были в равной степени угрожающими. Куда она теперь будет ходить, чтобы выпрямить свои волосы? И где она найдёт такую уборщицу как миссис Поттер? И как, вообще, в необычайно пустынном месте, в котором был расположен дом священника, она сможет кормить Карела?)

Внутренняя рефлексия в данном случае представлена тремя вопросительными предложениями. Показателями внутренней речи персонажа (Пэтти, обеспокоенной переездом в другую часть Лондона, где она не имеет знакомых и друзей) являются модальный глагол 'should', эмоциональное выражение 'on earth', принадлежащее к разговорному стилю языка, а также анафористический повтор союза 'and', подчёркивающие эмоциональную взволнованность героини.

Как правило, в системе местоимений данного вида НПР обнаруживаются формы 3-го лица ед. числа, однако, в некоторых случаях не исключаются также формы 1-го лица ед. числа. Они наблюдаются иногда в предложениях, включённых в структуру внутренней рефлексии, передаваемой формами 3-го лица или же в структуру авторского повествования [9, с.63] В качестве примеров приведём отрывки из романа С. Шелдон «Гнев ангелов», в котором подобные внутренние рефлексии встречаются довольно часто.

“He (Di Silva) had the knack of putting the jurors at ease, drawing them into his confidence, making friends with them. How could I have forgotten what a good actor Di Silva is? Jennifer wondered.” [16, с.74] (Он (Ди Сильва) обладал удивительным умением заставить присяжных чувствовать себя непринуждённо, доверять ему, подружиться с ним. Как же я могла позабыть, насколько хороший он актёр? подумала Дженнифер.)

“...Michael said to Jennifer, “This is Rosa, my wife.” Jennifer had dreaded this moment ... I don't want to hurt another woman. I'm stealing. I've got to stop this! I must! And as always, she lost the battle.” [Ibidem, с.267-268] (Майкл сказал Дженнифер, «Это Роза, моя жена.» Дженнифер боялась этого момента ... Я не хочу причинять боль другой женщине. Я – воровка. Я должна положить конец всему! Я должна! И как всегда, она проиграла.)

По сравнению с внутренними рефлексиями и внутренним диалогом *поток сознания* как вид НПР не обладает специфическими

конструктивными признаками (лингвистического или же психологического плана). Дифференциация потока сознания, внутренней рефлексии и внутреннего монолога возможна лишь с учётом объёма репродуцируемой внутренней речи. Если на протяжении нескольких страниц мы наблюдаем поток мысленных реакций, ассоциаций, внутренних разговоров персонажа со своим «Я», с другими лицами и т.п., в таких случаях можно говорить о потоке сознания как виде НПР, используемом тем или иным писателем. [9, с.82]

Прибегая к потоку сознания, автор полностью или почти полностью не вмешивается в поток внутренней речи героя. Техника потока сознания сложна и для писателя и для читателя. Первому необходимо создать эффект ассоциативно развивающегося причудливого сцепления сознательного и подсознательного, рационального и иррационального, реальности и домысла. Второму необходимо отыскать в этой замысловатой вязи какие-то логические опоры, связать их с внешними событиями, определить отношения между ними. Чтение произведения превращается в решение задачи со многими неизвестными, где заведомо невозможен исчерпывающий ответ. Можно лишь приблизительно наметить отдельные узлы связей соседних единиц и установить их место и значимость в общем потоке. Не случайно поэтому произведения, в большей или меньшей степени прибегающие к изображению потока сознания, обрастают многочисленными расшифровывающими их комментариями, во много раз превышающими их собственный объём (как в случаях с романами «Улисс» Дж. Джойса и «Шум и ярость» У. Фолкнера. [10, с.79-80]

Поток сознания как приём повествовательной техники находит своё отражение в рассказе Уильяма Фолкнера «Carcassonne». Это сложный для восприятия рассказ, ибо встречающаяся в нём внутренняя речь развивается по законам ассоциативного мышления и не рассчитана на приём адресатом как обычная произнесённая речь. Сложность восприятия усугубляется тем,

что перед нами – угасающее сознание засыпающего человека. Мастерство Фолкнера проявляется в умелом, «без швов», чередовании реальных обстоятельств действия и потока, то бодрствующего, то затухающего сознания. Внутренняя речь представлена курсивом или обрамлена им. Вначале автор графически разделяет собственные высказывания от размышлений персонажа настолько скрупулёзно, что во втором абзаце даже краткая интерпозитивная вводящая ремарка выделяется из курсива. [10, с.159]

“His skeleton lay still ... after a time it groaned. But it said nothing. *which is certainly not like you* he thought *you are not like yourself, but I can't say that a little quiet is not pleasant*” [12, с.155] (Его тело лежало неподвижно ... затем он простонал. Но ничего не сказал. *это совсем на тебя не похоже* подумал он *ты не похож на самого себя, но не могу сказать, что немного покоя совсем неприятно.*)

Однако по мере развития повествования эта чёткость разделения типов изложения уходит, и поток сознания героя свободно вливается в авторскую речь, переходит в НПР, приобретает форму аутодиалога, о которой речь пойдёт дальше. Поток сознания в современной художественной литературе, особенно в психологической прозе, как приём повествовательной техники, как продуктивный вид НПР – положительный фактор эволюции эпического стиля, свидетельствующий об усиливающейся тенденции психологизации изображения, пристального внимания к внутреннему миру человека, к нравственно-этическим мотивам его поведения. [9, с.87]

Помимо выше названных В.А. Кухаренко выделяет ещё два вида внутренней речи – внутренняя реакция и аутодиалог. *Внутренняя реакция* – это малые вкрапления внутренней речи в авторское повествование, которые служат для выражения мгновенной (обычно эмоциональной) реакции участника событий на происходящее. Внутренняя реакция обычно

пунктуационно выделяется скобками или тире из диалога или авторской речи, что даже зрительно вычленяет её из коммуникативно направленного текста. [10, с.82]

В представленном ниже примере из произведения С. Шелдон «Гнев ангелов» мысленное реагирование главной героини Дженнифер Паркер на какие-либо события из её жизни не выделено скобками или тире, но не вызывает сомнения принадлежность этой внутренней речи персонажа к его внутренней реакции.

“All Jennifer wanted to do was to get out of there as quickly as possible. She tried to think of some cheering note ..., but there was nothing. *Damn Father Ryan!*” [16, с.111] (Всё, что Дженнифер хотела, это поскорее оттуда выбраться. Она попробовала подумать о чём-либо ободряющем ..., но у неё не вышло. *Чёртов отец Райэн!*)

Отражая эмоциональное восприятие события героем, малые вкрапления внутренней речи постоянно имеют в своём составе эмоционально и/или стилистически окрашенные единицы. [10, с.82] В данном случае это вульгаризм ‘damn’ и восклицательное предложение. Таким образом, малые вкрапления внутренней речи обогащают состав эмоционально окрашенных и снижено-разговорных лексических единиц.

Ещё один вид внутренней речи представлен *аутодиалогом*, разговором с самим собой. Семантическое наполнение его весьма устойчиво: это борьба эмоционального и рационального, выраженная двумя внутренними голосами. Каждая сторона вводит в конфликт свои аргументы: чувства, предчувствия, интуиция выступают против трезвой рассудительности и последовательной логики. Каждая сторона наделяется своим голосом и своими средствами выражения. [10, с.83]

Форму аутодиалога приобретает внутренняя речь персонажа рассказа У. Фолкнера “Carcassonne”, хотя его мысли и взяты в кавычки. Герой спорит сам с собой, и это представлено в виде голосов его духа и оболочки.

“I would like to perform something” he said, ... and the galloping horse filled his mind again with soundless thunder ... Its head was mailed so that it could not see forward at all, and from the centre of the plates projected a – projected a – “Chamfron”, his skeleton said.

“Chamfron”. He mused for a time, while the beast that did not know that it was dead thundered on as the ranks of the Lamb’s foes opened in the sacred dust ... he “Chamfron”, he repeated ... “All you know is what I tell you,” he said.

“Not always,” his skeleton said. “I know that the end of life is lying still. You haven’t learned that yet...”

“Oh, I’ve learned it,” he said. “I’ve had it dinned into me enough ... I don’t believe it’s true.”

The skeleton groaned.

“I don’t believe it, I say,” he repeated.

“All right, all right,” the skeleton said testily. “I shan’t dispute you ... I only give you advice.”

“Somebody has to, I guess,” he agreed sourly. “At least, it looks like it.” He lay still beneath the tarred paper, in a silence filled with fairy pattering...” [12, с.157-158] (- Я хотел бы что-нибудь совершить, - проговорил он, ... и мчащийся конь снова заполнил его сознание беззвучным громом копыт. ... Голова его была в броне из стальных пластинок, так что он ничего не видел впереди себя, а из самой их середины торчал... торчал...

- Шамфрон, - сказал его скелет.

- Да. Шамфрон. - Он задумался ненадолго, пока конь, разрубленный на две части и не знавший, что он уже мертв, все мчался с громом, а ряды врагов Агнца расступались в священной пыли. ... - Шамфрон, - повторил он. - Ты знаешь только то, что я тебе говорил, - раздраженно сказал тот.

- Не всегда, - отвечал скелет. - Я, например, знаю, что конец жизни это лежать спокойно. А ты этого еще не знаешь. ...

- Да знаю я это, знаю, - сказал он. - Достаточно мне долбили. ... в это не верю.

Скелет простонал.

- Говорю тебе, не верю, - повторил его собеседник.

- Ладно, ладно, - сухо сказал скелет. – Спорить с тобой не стану. Никогда не спорю. Только даю тебе советы.

- Да, видно, и это кто-нибудь должен делать, - кисло согласился тот. По крайней мере, на то похоже. - Он все еще лежал под своим толстым одеялом в тишине, полной колдовских перестуков.) (*Перевод О. Холмской*)

В подавляющем большинстве случаев, аутодиалог представляет собой вопросно-ответную систему (в данном примере это диалог), в которой ответы диктуются повышенной эмоциональностью действующего лица, а ответы носят рассудительный характер. Таким образом внутренняя борьба оформляется языковыми средствами так, как если бы два оппонента вели открытый, произносимый диалог.

При достаточной протяжённости внутреннего монолога на каком-то этапе своего развития он обязательно переходит в аутодиалог, где герой в споре с самим собой пытается разрешить мучающие его сомнения. Один голос аутодиалога всегда выражает желания героя, на пути исполнения которых имеются препятствия морально-этического, психологического, социального характера. [8, с.83-84] Диалогичность – одно из наиболее существенных свойств внутреннего монолога, в большинстве случаев мы вполне можем говорить о синонимичности понятий внутренний диалог и внутренний диалог (аутодиалог). Внутренние диалоги – диалоги, внутренние диалоги с самим собой ведут многие персонажи современных прозаиков. [9, с.70]

Примером этого может послужить отрывок из уже упомянутого внутреннего монолога героини романа А. Мёрдок «Время ангелов». Мюриэль спрашивает себя, что будет, если она познакомит кухню Элизабет

и Лео, сама отвечает на свой вопрос, и далее следует длинный внутренний монолог.

Итак, внутренняя речь характеризует психологическую прозу. Внутренняя речь представляет собой составную часть речевой партии персонажа. По форме, содержанию, графической и пунктуационной репрезентации в тексте этот тип отличается от высказывания. Например, внутренний монолог сложен, имеет философский, обобщающий характер; в связи с этим он требует усложнения словаря и синтаксиса. Спонтанность и эмоциональность внутренней реакции подразумевает упрощение. Поток сознания характеризуется ассоциативностью и фрагментарностью. Это ведёт к резким перепадам длины предложения, нарушением его структуры, смещению лексического состава.

Таким образом, полемика споров относительно сущности НПР в современной филологической науке достаточно многообразна. Этот вид речи рассматривается как модификация прямой речи, косвенной речи, как смешение прямой и косвенной речи, как самостоятельный способ передачи речи. НПР обладает широким спектром полифункциональных возможностей в нарративном дискурсе. Данный вид чужой речи выполняет интерпретативную, психоописательную и сюжетоорганизующую функции. НПР обладает уникальными свойствами: описание сокровенных мыслей и чувств действующих лиц придаёт особый психологизм прозаическому произведению. Иногда только вкраплённая в речь повествователя, она непроизвольно настраивает читателя на сопереживание. Автор как бы отступает в сторону, читателю предоставляется возможность увидеть персонажа изнутри, проследить процесс внутренней борьбы и побед, развитие мыслей, чувств, взглядов.

Список литературы:

1. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов. [Текст] / О.С. Ахманова. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – 607с.

2. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. [Текст] / М.М. Бахтин. – М.: «Художественная литература», 1975. – 504с.
3. Виноградов, В.В. Проблемы содержания и формы литературного произведения. [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Издательство МГУ, 1958. – 216с.
4. Виноградов, В.В. Стилистика, теория поэтической речи, поэтика. [Текст] / В.В. Виноградов. – М.: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 256с.
5. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе [Текст] / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Сов. писатель, 1971. – 444с.
6. Гончарова, Е.А. Несобственно-прямая речь в современной немецкой художественной прозе [Текст] / Е.А. Гончарова. – Л., 1969. – 20с.
7. Корман, Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы / Предисл. и составл. В.И. Чулкова. [Текст] / Б.О. Корман. – Ижевск: изд-во Удм. ун-та, 1992. – 236 с.
8. Корман, Б.О. Изучение текста художественного произведения. [Текст] / Б.О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 112с.
9. Кусько, Е.Я. Проблемы языка современной художественной литературы. Несобственно-прямая речь в литературе ГДР [Текст] / Е.Я. Кусько. – Львов: Вища школа, 1980. – 208с.
10. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста. Учеб. пособие для студентов пед. институтов [Текст] / В.А. Кухаренко. – Л.: Просвещение, 1978. – 328с.
11. Соколова, Л.А. Несобственно-авторская (несобственно-прямая речь) как стилистическая категория. [Текст] / Л.А. Соколова. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 1968. – 280с.
12. Faulkner, W. Carcassonne [Текст] / W. Faulkner // Интерпретация текста. Учеб. пособие для студентов пед. институтов / В.А. Кухаренко. – Л.: Просвещение, 1978. – 328с., с. 155-158

13. Joyce, J. A Painful Case. [Текст] / J. Joyce // Another book for reading and discussion. Пособие для чтения на английском языке / Г.Б. Антрушина. – М.: Международные отношения, 1979. – 189с., с.31-43
14. Murdoch, I. The Time of the Angels [Текст] / I. Murdoch. – Triad/Panther Books, 1978. – 236с.
15. Murdoch, I. Under the Net [Текст] / I. Murdoch. – М.: Просвещение, 1989. – 176с.
16. Sheldon, S. Rage of Angels [Текст] / S. Sheldon. – Pan Books, 1980. – 412с.

List of references:

1. Akhmanova, O.S. The dictionary of linguistic terms. [Text] / O.S. Akhmanova. – М.: Sov. encyclopedia, 1966. – 607p.
2. Bakhtin, M.M. The problems of literature and aesthetics. [Text] / M.M. Bakhtin. – М.: Khudozhestvennaya literatura», 1975. – 504p.
3. Vinogradov, V.V. The problems of contents and forms in a literary work. [Text] / V.V. Vinogradov. – М.: Izdatelstvo of MSU, 1958. – 216p.
4. Vinogradov, V.V. Stylistics, theory of poetic speech, poetics. [Text] / V.V. Vinogradov. – М.: Izdatelstvo Academy nauk USSR, 1963. – 256p.
5. Ginsburg, L.Y. On psychological prose [Text] / L.Y. Ginsburg. – L.: Sov. pisatel, 1971. – 444p.
6. Goncharova, E.A. Represented speech in the contemporary German fiction [Text] / E.A. Goncharova. – L., 1969. – 20p.
7. Korman, B.O. Selected works on the theory and history of literature. / Foreworded and compiled by V.I. Chulkov. [Текст] / B.O. Korman. – Izhevsk: Izdatelstvo of Udmurt University, 1992. – 236 p.
8. Korman, B.O. The study of a literary text. [Text] / B.O. Korman. – М.: Prosveshcheniye, 1972. – 112p.
9. Kusko, E.Y. The language problems of the contemporary fiction. Represented speech in the literature of the GDR [Text] / E.Y. Kusko. – Lvov: Higher school, 1980. – 208p.
10. Kukharenko, V.A. Interpretation of the text [Text] / V.A. Kukharenko. – L.: Prosveshcheniye, 1978. – 328p.

11. Sokolova, L.A. Represented speech as a stylistic category. [Text] / L.A. Sokolova. – Tomsk: Izdatelstvo of Tomsk University, 1968. – 280p.
12. Faulkner, W. Carcassonne [Text] / W. Faulkner // Interpretation of the text. Textbook for students of pedagogical institutes / V.A. Kukhareiko. – L.: Prosveshcheniye, 1978. – 328p, p. 155-158.
13. Joyce, J. A Painful Case [Text] / J. Joyce // Another book for reading and discussion. Textbook for reading in English / G.B. Antrushina. – M.: Mezhdunarodniye otnosheniya, 1979. – 189p, p.31-43
14. Murdoch, I. The Time of the Angels [Text] / I. Murdoch. – Triad/Panther Books, 1978. – 328p.
15. Murdoch, I. Under the Net [Text] / I. Murdoch. – M.: Prosveshcheniye, 1989. – 176p.
16. Sheldon, S. Rage of Angels [Text] / S. Sheldon. – Pan Books, 1980. – 412p.