

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

Кафедра английского языка и методики преподавания

**ПОВТОР КАК СРЕДСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ РОМАНА У.М. ТЕККЕРЕЯ
«ЯРМАРКА ТЩЕСЛАВИЯ»)**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Иностранный язык (первый, второй)
очной формы обучения, группы 02051203
Степановой Валерии Александровны

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент
Лагоденко Ж.М.

БЕЛГОРОД 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Повтор как средство выразительности в художественном произведении	5
1.1. Стилистические особенности художественного произведения.....	5
1.2. Функционирование повтора в художественном произведении.....	9
1.3. Подходы к классификации повторов.....	18
Выводы по ГЛАВЕ I	24
ГЛАВА II. Стилистическое своеобразие романа У.М. Теккеря «Ярмарка тщеславия»	27
2.1. Жанрово-стилистические особенности романа У.М. Теккеря «Ярмарка тщеславия».....	27
2.2. Взаимодействие повторов разных языковых уровней в тексте романа У.М. Теккеря «Ярмарка тщеславия».....	34
2.2.1. Фонетические повторы.....	35
2.2.2. Морфологические повторы.....	37
2.2.3. Лексические повторы.....	40
2.2.4. Синтаксические повторы.....	46
2.2.5. Семантические повторы.....	49
Выводы по ГЛАВЕ II	53
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	57
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ	62
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	63

ВВЕДЕНИЕ

Слово – уникальный инструмент, умение пользоваться которым открывает неограниченные возможности. Каждое художественное произведение отличается неповторимостью, ведь способы, приемы и привычки использования слова индивидуальны у всех авторов, что и составляет основу их литературного стиля. Однако общей чертой художественных произведений можно считать наличие выразительных средств, которые насыщают текст произведения дополнительными образами. Одним из широко распространенных средств является повтор.

Наличие обширной базы исследований повтора и большого, но разрозненного материала по этой теме говорит о трудоемкости изучения этого явления. Исследуемая проблема привлекает внимание ученых уже много лет, но поиск места повтора в системе наук все еще не окончен. **Актуальность** исследования связана, прежде всего, с отсутствием единого подхода к феномену повтора и его выходом за чисто лингвистические рамки.

Объектом данного исследования выступает явление повтора.

Предметом работы являются особенности функционирования повтора на разных языковых уровнях в романе У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия».

Целью исследования стало изучение и анализ функций, видов классификаций понятия повтора как средства выразительности художественного текста на материале произведения В.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия».

Для достижения цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Проанализировать исследования, посвященные проблеме художественного стиля; сформировать представления об особенностях художественного произведения;

2. Изучить художественное произведение как средство коммуникации автора и читателя;

3. Рассмотреть определения понятия повтора и историю его изучения;
4. Проанализировать функциональные возможности повтора в рамках художественного произведения; рассмотреть имеющиеся на данный момент разновидности классификаций;
5. Проанализировать выполняемые функции и эффект использования определенных видов повтора на примере художественного произведения.

В качестве **теоретической базы исследования** были использованы труды лингвистов И.В. Арнольд, И.Р. Гальперина, Е.А. Покровской, Д. Таннен, а также работы Ю.В. Трубниковой и А.М. Надежкина.

Фактическим материалом для исследования послужили повторы разных языковых уровней, получаемые методом сплошной выборки из произведения У.М. Теккеря «Ярмарка тщеславия». В исследовании учитывались такие факторы как: частотность употребления определенных видов повторов, эффект их использования в конкретном контексте, роль в реализации авторского замысла.

В работе были использованы следующие **методы**: анализ литературы, анализ словарных дефиниций, сравнительно-сопоставительный анализ, метод сплошной выборки, контекстуальный анализ.

Апробация работы: в рамках студенческой конференции был сделан доклад по теме «Лексические повторы в романе У.М. Теккеря «Ярмарка тщеславия» и опубликованы две статьи.

Структура и содержание работы определены составом решаемых проблем и задач. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав и выводов к ним, заключения, списка использованной литературы, списка использованных словарей, списка источников фактического материала. В первой главе рассматриваются особенности художественного стиля, понятие повтора, его классификации и функции. Во второй главе анализируется взаимодействие повторов разных языковых уровней в тексте романа У.М. Теккеря «Ярмарка тщеславия».

ГЛАВА I. Повтор как средство выразительности в художественном произведении

1.1. Стилистические особенности художественного произведения

Художественное произведение – это звено, которое обеспечивает связь реальности и вымысла, идеи и ее воплощения; оно позволяет изменить течение времени в сознании читателя и дает ему возможность взглянуть на ситуацию с различных позиций.

Проблемой художественного произведения занимались многие исследователи, среди которых можно особо выделить В.В. Виноградова, М.Н. Кожину, И.Р. Гальперина. Стилль художественной речи объединяет огромное количество разнородных черт, формируя единство из разрозненных компонентов и особенностей, отличающих этот стилль от остальных стиллей литературного языка. «В художественной литературе, – пишет академик В.В. Виноградов, – общенародный национальный язык со всем своим грамматическим своеобразием, со всем богатством и разнообразием своего словарного состава используется как средство и форма художественного творчества. Все элементы, все качества и особенности языка ... служат средством художественного обобщенного воспроизведения и освещения действительности» (цит. по Гальперин, 1958: 347). Поскольку этот стилль делает возможным использование элементов других стиллей, пусть и обработанных для соответствия требованиям данного стилля, это вызывает разногласия о его положении в ряду остальных речевых стиллей.

Современные ученые считают вопрос о выделении языка художественной литературы как отдельного функционального стилля открытым. Так, В.В. Виноградов определяет функциональный стилль как

общественно осознанную и функционально обусловленную, внутренне объединенную совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенационального языка, относительно с другими такими же способами выражения, которые служат для иных целей, выполняют другие функции в речевой общественной практике данного народа. Предлагая такое определение функционального стиля, академик отмечает, что язык художественной литературы не вполне соотносительен с другими стилями литературной и разговорной речи (Виноградов, 1955: 73).

Однако многие лингвисты настаивают на том, что все специфические черты художественного стиля в совокупности отличают его от остальных стилей, но не являются при этом абсолютно уникальными (Матвеева, 1990: 133). По мнению Ю.В. Рождественского, структура любого текста напрямую зависит от речевых действий определенной языковой личности, которые управляются набором норм и правил; а художественная литература кажется свободной от этих правил только при самом поверхностном рассмотрении (Рождественский, 1979: 16).

И.Р. Гальперин так же ставит стиль художественной речи в один ряд с другими стилями языка (Гальперин, 1958); а исследования М.Н. Кожинной доказывают, что художественный стиль наряду с прочими литературными стилями обладает совокупностью лексико-грамматических единиц, употребляемых с определенной частотностью, что позволяет говорить о наличии набора параметров для сравнения художественного стиля с другими с целью выявления сходств и различий, а значит и о возможности его обособления (Кожина, 1982).

Даже при первичном сопоставлении художественных произведений становится очевидна трудность их объединения в рамках одного стиля, поскольку язык современной художественной литературы отличается широчайшим спектром жанровых, композиционных и индивидуальных особенностей. Вслед за М.Д. Кузнец выделим ряд характерных черт,

присущих большинству произведений художественной литературы:

1. Стиль художественной литературы воздействует на воображение и чувства читателя, использует всё богатство лексики, возможности разных стилей, характеризуется образностью, эмоциональностью;

2. Эмоциональность стиля художественной литературы значительно отличается от эмоциональности разговорно-бытового и публицистического стилей, поскольку выполняет эстетическую функцию;

3. Отличительной особенностью художественной литературы можно назвать употребление художественных тропов, придающих повествованию красочность, силу изображения действительности;

4. В художественном произведении все подчинено цели создания образа при восприятии текста читателями. Этой цели служит не только широкое использование выразительных возможностей языка, но и особый подбор любых образно-значимых элементов языка. Они создают фоновые впечатления, определенный образный настрой у читателей;

5. Для художественного стиля речи типично внимание к частному и случайному, за которым прослеживается типичное и общее;

6. Изображаемая действительность в художественной литературе представляет собой в определенной степени авторский вымысел, а значит, в художественном стиле речи главнейшую роль играет субъективный момент;

7. В художественной литературе широко используется речевая многозначность слова, открывающая в нем смыслы и смысловые оттенки, а также синонимия на всех языковых уровнях, благодаря чему появляется возможность подчеркнуть тончайшие оттенки значений. Это объясняется тем, что автор стремится к использованию всех богатств языка, к созданию своего неповторимого языка и стиля, к яркому, выразительному, образному тексту. Автор использует не только лексику литературного языка, но и разнообразные средства из разговорной речи и просторечья;

8. На первый план в художественном тексте выходят эмоциональность и экспрессивность изображения. Многие слова, которые в научной речи

выступают как четко определенные абстрактные понятия, в художественной речи несут конкретно-чувственные представления. Таким образом, стили являются дополнением друг друга.

Таким образом, художественное произведение обладает рядом языковых особенностей, которые выделяют его среди произведений других стилей. В совокупности все эти особенности подчинены выполнению основной цели стиля художественной речи – «средствами образно-эстетической трансформации языка создать чувственное восприятие действительности, зримо ощутить предмет в его связях и отношениях» (Гальперин, 1958: 348).

Основная цель писателя во время создания произведения – это максимально точная передача собственной идеи, возможность донести ее до читателя в подлинном, неизменном виде, повлиять на его мысли и чувства. Сила воздействия автора на сознание читателя зависит от выразительности произведения, от живости и объемности образов, от наиболее адекватного замыслу ритма и структуры; а на его способность адекватно воспринимать сюжетную линию, правильно раскрывая авторский замысел, влияет логичность построения и связность художественного текста.

В художественном произведении значимы все элементы, они имеют смысл и подчиняются общему замыслу, идет ли речь о композиционной структуре, ритме или образной системе произведения. И все же исходной точкой в процессе понимания авторского замысла всегда было и остается слово (Солодилова, 2004: 28). Именно поэтому одной из основных задач писателя является нахождение единственно верных способов передачи собственной мысли. Как подчеркнул А.А. Фадеев: «Нужно воспитывать в себе умение находить такой ритм, такой словарь, такое сочетание слов, которые вызвали бы у читателя нужные эмоции, нужное настроение» (Фадеев, 1951: 3).

Автор может не только сообщить свое понимание явлений и фактов объективной действительности, но и оказать давление на читателя, предлагая

ему свое понимание этих явлений и фактов, указывая необходимое направление для движения мысли читателя. В.Ф. Асмус подчеркивает, что «предуказания направления этой работы, данные автором в самом произведении, могут быть неотразимо повелительным. Но никакая повелительность этих предуказаний не может освободить читателя от работы, которую он должен проделать сам. Только в процессе его собственного творческого труда и только в меру качества этого труда читатель может расслышать властный голос автора, предуказывающий направление самой работы» (Асмус, 1968: 56).

Способность читателя вести "диалог" с автором зависит от его жизненного опыта, литературной эрудиции, вкуса, от выработанного у него навыка критического отношения к прочитанному и от ряда других причин, даже от склада характера (Гальперин, 2006).

1.2. Функционирование повтора в художественном произведении

Художественная литература способна практически неограниченно влиять на читателя, ведь все возможности языка, его подлинная сила и мощь, гибкость и красота реализуются именно в художественных произведениях.

Несмотря на очевидные различия произведений разных авторов, в них можно выделить определенные точки соприкосновения, общность которых обуславливается наличием в языке готовых конструкций, влияющих на выразительность речи. Такие шаблоны и конструкции иначе называются средствами художественной выразительности, которые помогают автору создать многогранный художественный образ, а читателю войти в мир художественного произведения, раскрыть авторский замысел.

Вся художественная литература, а особенно авторская речь,

испытывает тяготение к широкому использованию изобразительных средств языка. Из всего объема средств представления скрытых смыслов, имеющих как синтагматическую, так и парадигматическую основу, тропы относятся к наиболее индивидуальным элементам стиля писателя и являются особо “чувственными” компонентами текста (Солодилова, 2004: 28).

Это объясняется тем, что именно тропы, а, наряду с ними, и стилистические фигуры призваны усиливать выразительность языка произведения, проводить четкие грани между оттенками значений, предлагать яркие ассоциации, раскрывающие образ порой с неожиданных сторон.

Они функционируют на различных уровнях языка: от фонетики до синтаксиса, выполняя, соответственно, различные функции. Однако в художественной литературе встречаются выразительные средства, уникальность которых заключается в том, что они способны охватывать все эти уровни, образуя целую парадигму. К таким средствам относятся повторы, которые являются средством экспрессивного и стилистического насыщения художественного текста. Словарь лингвистических терминов и Большой толковый словарь русского языка трактуют повтор как фигуру речи, состоящую в повторе звуков, слов и выражений в известной последовательности, похожее определение дает и Д.Н. Ушаков. Новый толково-словообразовательный словарь русского языка предлагает следующее определение: «Повтор – это прием в художественной речи, заключающийся в двукратном или многократном использовании одних и тех же звуков, слов и т.п. в определенной последовательности» (Ефремова, 2000).

По определению Е.А. Покровской повтором принято называть «неоднократное появление в определенном отрезке языковой единицы на соответствующем лингвистическом уровне» (Покровская, 2001: 144). Таким образом, сущность повтора заключается в повторении одной и той же языковой единицы (звука, слова, морфемы, синонима или синтаксической конструкции) два или несколько раз подряд. Особенностью повтора,

позволяющей авторам широко применять данный прием, является его стилистическая многофункциональность и возможность его широкой сочетаемости с другими стилистическими средствами (Кухаренко, 1959: 273).

Стоит отметить, что художественный повтор отличается от произвольного. В художественный повтор заложена целевая установка на выразительность текста, на его ритмику, усиление эффекта. Кроме того, он включается в систему стилистических фигур, отличаясь наличием определенных моделей и правил, типологией и терминами.

В отечественной науке собственно лингвистический подход к изучению повтора в разных стилях речи, в различных художественных системах складывается в 50-е гг. Именно в это время создаётся ряд работ по стилистике отдельных языков, где освещается вопрос о повторе. Появляются первые диссертационные исследования, затрагивающие отдельные аспекты изучения повтора в художественной речи (И.Р. Гальперин, В.А. Кухаренко, Н.Т. Головкина, И.М. Астафьева, М.К. Морен, Н.Н. Тетеревникова). В 60-е гг. повтор активно изучается как стилистическое средство. В исследовании И.М. Астафьевой повторы рассматриваются на синтаксическом уровне как разновидности параллелизма (Астафьева, 1963). В контексте исследуемой проблематике не менее значимо диссертационное исследование Н.Т. Головкиной, в котором повтор трактуется как «явление, общее для всего языка и образующее иерархическую систему согласно отдельным уровням или ярусам языка» (Головкина, 1964: 20).

Анализом отдельных разновидностей повтора в этот же период занималась Е. А. Иванчикова, которая говорит о возможности включения в текст новой информации благодаря использованию лексических повторов с последующим распространением (Иванчикова, 1969).

По мнению зарубежных исследователей, сущность повтора лежит за пределами конкретного речевого акта, являясь непосредственным структурным компонентом любого дискурса, что придает этому явлению универсальность. Рассматривая повтор, они выходят за рамки литературного

исследования, утверждая, что, несмотря на развитие, вся система языка склонна к повтору (Tannen, 2007: 49-57). Причем наиболее активное его функционирование можно проследить в речи детей, начинающих осваивать систему родного языка (Keenan, 1977: 125).

В настоящее время повтор продолжает привлекать внимание исследователей, поскольку он является практически универсальным средством, использование которого может отвечать различным целям.

Особую значимость повтор приобретает в художественном произведении, занимая важное место среди прочих экспрессивных средств. Для художественного текста непосредственная передача фактов, предметно-логической информации имеет лишь второстепенное значение. Его основная цель – эмоционально-точное, выразительное и живое описание этих фактов, глубокое погружение во внутренний мир героя, четкое и последовательное развертывание авторской идеи, которое зачастую реализуется не только эксплицитно. Таким образом, именно экспрессивность произведения имеет ведущее значение для достижения этой цели. Экспрессивность текста – это «его способность оказывать определённое влияние на читателя, на формирование языкового сознания, культуры восприятия, на поведение и эмоциональную оценку» (Казаева, 2006: 52).

Сущность повтора как стилистического средства заключается в его «особом, усиленном воздействии на читателя, как в эмоциональном, так и логическом плане. Экспрессивность повтора основана на его избыточности в номинативном плане» (Локман, 2015: 61). Языковые единицы в тексте передают определенное значение, а, повторяясь, они приобретают выразительно-эмоциональное наполнение. Разумеется, повтор встречается во всех видах речи, но его важность с точки зрения стилистики в полной мере раскрывается в публицистических и художественных текстах.

Часто повтор расценивается как избыточность, так как он не несет дополнительной фактической информации, ничего не добавляя к высказыванию в предметно-логическом плане. Однако такое восприятие

повтора допустимо для нехудожественных текстов, так как понимание категории новизны информации в художественном произведении имеет совершенно иной характер. По мнению Л.А. Исаевой, в нехудожественной речи повтор обладает нулевым показателем информативности, поскольку сообщение утрачивает новизну. А стилистические особенности художественного произведения, напротив, придают повтору особую значимость; причем неоднократное упоминание каких-либо фактов или явлений только подтверждает их контекстуальную важность и служит для привлечения внимания читателя и последующего анализа им цели и сути настойчивого повторения автором определенных деталей. Причем «каждый новый повтор детали приводит к обрастанию ее новыми смыслами, тогда как единожды воспроизведенная информация может остаться irrelevantной для основной мысли художественного текста» (цит. по Локман, 2015: 94).

Любой повтор имеет функцию выделения, подчеркивания, передает эмоции, что и выражает экспрессию. Несмотря на то, что основной функцией повтора в художественном тексте является эмоционально-экспрессивная, которая реализуется практически в каждом случае намеренного многочисленного упоминания одного сообщения, ведущие ученые и исследователи выделяют ряд дополнительных функций повтора, которые, согласуясь с основной, приносят в произведение дополнительные оттенки значения и способствуют реализации авторского замысла (Лапчинская, 2015). Описание художественно-стилистических функций повторов предлагают в своих работах Г.Н. Акимова, Е.А. Покровская, А.П. Сковородников, А.П. Урбаева и др.

Г.Н. Акимова выделяет экспрессивно-выделительную и структурную функции, функцию передачи актуальной информации (Акимова, 1990: 125-140).

Особую роль повторов отмечает Е.А. Иванчикова. Она выделяет строевую функцию, когда слово или сочетание слов повторяется в форме подхвата, чтобы продолжить и развить то, что высказано ранее. При этом

повтор не только связывает высказывания, но и открывает перспективу для его продолжения и расширения (Иванчикова, 1969).

С.А. Макарова считает повтор основополагающим принципом создания мелодичности текста на всех уровнях, который выполняет объединяющую роль (цит. по Казаева, 2006: 52).

А.А. Минакова предлагает выделять следующие функции: текстообразующую, функцию лейтмотива, изобразительно-семантическую и экспрессивно-стилистическую (Минакова, 2012).

Е.А. Покровская прежде всего обозначает ассоциативно-композиционную функцию повтора, при реализации которой он способствует плавному разворачиванию текста на основе выстраивания ассоциативного ряда; усложняюще-перцептивную, когда повтор намеренно используется для усложнения восприятия текста и затемнения смысла; фоноритмическую, которая предполагает внесение элементов фонетической и ритмической организации поэтического текста в текст прозаический (Покровская, 2001: 144).

А.П. Сковородников считает наиболее значимыми следующие функции повтора: актуализация значимости повторяемых единиц, выделение главной идеи в сознании читателя, отделение ремы высказывания, синтаксическое распространение высказывания (Сковородников, 1984).

А.П. Урбаева выделяет функции усиления и нарастания, создания подтекста, художественного изображения фона, а также текстообразующую, ритмообразующую функции, помимо, разумеется, эмоционально-экспрессивной (Урбаева, 2007: 5).

И.В. Щурова утверждает, что использование повтора может рассматриваться как одна из характерных черт авторского стиля (Щурова, 2012: 49).

В зарубежной стилистике повтор рассматривается как способ выражения концепта произведения посредством механизма линейных повторений. С. Ульман, У. Хендрикс изучали повтор с позиций смысловой

связности текста, а Д. Кристал, Д. Дейви – как риторическую фигуру, имеющую образное значение, отражающую индивидуальную авторскую манеру (цит. по Лапчинская, 2015: 250). Причем повтор рассматривается в макроконтексте, где, «в результате взаимодействия элементов, происходит выдвигание одних факторов за счет других, что обеспечивает структурную связность целого текста и устанавливает иерархию элементов» (Казаева, 2006: 51).

Д. Таннен рассматривает повтор как компонент обеспечения логичности устной и письменной коммуникации, обращая внимание, что повторяемые слова способны к семантическим приращениям в условиях их эмоционального употребления (Tannen, 2007: 16). Она также отмечает функции экономии речевых усилий и заполнения пауз в устной речи при использовании «повтора-связки» (Tannen, 2007: 58).

Б. Джонстон (Johnstone, 1987), К. Ригер (Rieger, 2003) и А. Товарес (Tovares, 2005) отмечают важность повтора для реализации интертекстуальности.

М. Халлидей считает повтор способом передачи смысловых отношений в тема-рематической структуре текста, одним из основных показателей когезии (Halliday, 1967).

Действительно, помогая раскрыть авторский замысел и акцентируя внимание на наиболее значимых для повествования моментах, повтор играет важную роль в реализации категории связности текста. Связность – это «семантико-грамматическая категория текста, которая выражает логико-смысловую связь между предложениями и ССЦ, используя для своего воплощения единицы различных языковых уровней, выступающих в форме скреп» (Языковая деятельность: переходность и синкретизм, 2001: 285).

Н.Э. Энkvист выделяет параметр связи в качестве одного из основных лингвистических параметров текста наряду с темой и фокусом (Enkvist, 1979). Т.В. Милевская утверждает: «Связность – необходимое условие успешности коммуникации: бессвязный текст не может быть адекватно

декодирован адресатом» (Милевская, 2003: 38). А.И. Новиков поддерживает эту позицию, считая связность важнейшим свойством любого текста, поскольку линейный характер внешней формы текста не позволяет выразить мыслительное содержание в том виде, в каком оно существует в интеллекте, и особое значение приобретают средства связности, соединяющие элементы текста в целостную конструкцию (Новиков, 2007). Действительно, именно связность обеспечивает плавность повествования, постепенное развертывание мысли, выстраивание четкой структуры произведения с явно-выраженными смысловыми связями между его элементами.

Повтор является материальным воплощением эксплицитной формы категории связности; появление повтора в качестве связующего звена легко проследить, поскольку его использование подчинено принципам открытости и прозрачности, он не вуалируется, а намеренно подчеркивается. Это позволяет обеспечить прочное, распознаваемое читателем и наиболее эффективное скрепление частей текста или отдельных идей внутри него. Повтор не только позволяет реализовать крепкие связи между этапами развития авторской мысли, но и обеспечивает качественное запоминание получаемой в процессе чтения информации. В реализации категории связности повтор чаще всего является только структурным компонентом, семантически облегченным, поскольку особое внимание уделяется не информационному насыщению, а именно логичному переплетению идей в тексте произведения.

В соответствии со стилистическими нормами, повторяющиеся элементы должны находиться в относительной близости, то есть достаточно близко для их осознания. Однако взаимоудаленность их элементов так же может варьироваться в зависимости от выполняемой функции. Так, повторы, элементы которых непосредственно стыкуются между собой, используются в основном для повышения уровня экспрессивной насыщенности, для передачи оттенков внутреннего состояния героя или же в качестве смыслового акцента. В художественных произведениях особенно часто

можно встретить повторяющиеся эпитеты, которые относятся к конкретному герою или месту. Такие повторы воспринимаются в единстве с главным элементом, образуя в сознании читателя единый цельный образ, и могут употребляться неограниченное количество раз.

Контактные повторы моментально различаются читателем, поэтому необходимый эффект достигается по мере прочтения. Иным образом действуют дистантные повторы (дистантный – действующий, осуществляющийся на расстоянии, без соприкосновения), которые вплетаются в канву всего произведения (Кузнецов, 2000). Так, А.П. Урбаева подчеркивает, что «даже расположенные в разных сегментах текста повторяющиеся элементы семантически согласованы между собой и организуют смысловую структуру текста» (Урбаева, 2007: 5). Очевидно, что элементы такой конструкции намеренно расположены на определенном расстоянии. А.Ю. Корбут конкретизирует данное условие, утверждая, что расстояние между единицами не должно превышать $1/91$ объема целого текста, в противном случае языковые единицы воспринимаются как самостоятельные, не связанные друг с другом (Корбут, 1995). Но однозначного мнения о том, какое должно быть расстояние между единицами, нет. В истории лингвистики предлагались следующие варианты: расстояние в два слова, в одно предложение, в одно сверхфразовое единство. Кроме того, фактор расстояния может повлиять на то, что повтор отдельных слов будет восприниматься как случайный, поэтому чаще всего так повторяются предложения или отдельные высказывания. Такой повтор не исключает изменений в структуре элементов, то есть не обязательно является точным, что, при условии соотнесенности с контекстом, не мешает восприятию этого выразительного средства.

Важной особенностью дистантного повтора является его воздействие на читателя. Ритмика повтора направлена на выделение ключевых понятий текста, развитие смысловых ассоциаций, так как повтор незаметно воздействует на подсознание, являясь одним из наиболее действенных

средств языкового манипулирования.

Дистантный повтор включает механизм припоминания, заставляя читателя мысленно вернуться назад, рассмотреть условия появления предыдущего элемента в контексте и сопоставить оба элемента. Такой анализ способствует более глубокому пониманию текста и осознанию его внутренних логико-смысловых связей. Однако стоит отметить, что сила воздействия удаленного повтора во многом зависит от читателя, поскольку при поверхностном чтении подобный эффект утрачивается. Контактные и дистантные связи играют важную роль в организации текста, они объединяют все его части в одно смысловое и структурное целое (Глухов, 2005).

Важность повтора в художественном произведении сложно переоценить. Наряду с другими средствами он обеспечивает целостное и последовательное восприятие сюжета, позволяя проводить четкие смысловые параллели между его частями. Кроме того, повтор насыщает общую картину произведения дополнительными оттенками, формируя в сознании читателя цельные, живые и устойчивые образы, обеспечивая необходимый уровень эмоциональной насыщенности речи героев и окружающей их атмосферы.

1.3. Подходы к классификации повторов

Поскольку взгляды и позиции литературоведов, психологов, лингвистов и философов на место повтора в языковой системе отличались и видоизменялись с течением времени, становится понятным существование многочисленных подходов и объяснений данного явления.

Основной проблемой, связанной с повторами, является определение его лингвистического статуса. Вначале он включался в группу риторических

средств учеными античности, затем, с выделением в отдельную науку стилистики, его отнесли к категории стилистических явлений. В XX веке появляются работы, посвященные повтору как средству связи в предложении и средству построения художественного текста. Кроме того, А.В. Киселёв, Е.И. Иванчикова, Л.В. Лисоченко трактовали повтор как грамматическое средство, Т.А. Дегтярёва, И.И. Формановская считали его нарушением языковой нормы, И.В. Арнольд и Л.С. Ширина рассматривали повтор как стилистическое средство декодирования и экспрессивно-стилистическое средство (цит. по Казаева, 2006).

Изучение любого явления тяготеет к выделению и упорядочиванию его компонентов. Именно наличие большого количества мнений о месте повтора в языковой парадигме объясняет сложность создания логически-упорядоченной типологии его разновидностей. Поскольку приоритетным всегда считалось понимание повтора как стилистического средства, большинство исследований, посвященных составлению классификации его видов, проводились в рамках стилистики.

Основной проблемой множества работ по названной тематике стало выделение типов повторов по различным основаниям. Они могут быть разделены на две основные группы с точки зрения сферы функционирования данного явления: в разговорной речи или в письменном тексте, причем явление повтора в разговорном тексте чаще становится предметом изучения психологов (Трубникова, 1997). Стоит отметить, что, до недавнего времени, повторы в письменных текстах разграничивались в научной литературе, главным образом, по признаку их принадлежности к той или иной части речи. Несмотря на то, что подобное разделение отражает, казалось бы, самые явные отличительные черты повторов, в некоторых случаях оно оказывается недостаточным, поскольку не охватывает всего многообразия особенностей повторов. Рассмотрим основные подходы к выделению и систематизации типов повторов.

На первый взгляд, анализ классификаций повторов разных ученых

представляет известную сложность, поскольку мы имеем дело с абсолютно разрозненными и порой противоречивыми позициями. Однако несовпадение видов повтора в классификациях различных ученых и исследователей зачастую обусловлено отсутствием единого основания для построения типологии.

При анализе явления повтора его разновидности принято выделять либо с учетом того, каким образом, либо – что именно повторяется. Выделение в качестве основания первой позиции, а именно, особенностей повторения, повлияло на разграничение контактного и дистантного повтора, рассмотренных выше, однако наиболее полное отражение они получили в описании различных стилистических фигур, в которых значимой является именно структурная упорядоченность повторяющихся элементов. Главной функцией фигур является усиление, акцентуация и подчеркивание части высказывания для оказания наибольшего влияния на читателя. В зависимости от сущности и особенностей расположения элементов повтора в структуре текста произведения, принято разграничивать фигуры, построенные на основе повтора, по отдельным видам, причем сфера действия повтора не ограничивается предложением, а распространяется на сложное синтаксическое целое и весь текст. Итак, к таким фигурам относятся:

1. Анафора (единоначалие) – повтор звуков, слов, словосочетаний, предложений в начале синтаксических или текстовых единиц;
2. Аллитерация – стилистический прием повтора одинаковых или сходных согласных звуков или сочетаний звуков на относительно близком расстоянии друг от друга;
3. Анадиплосис – удвоении какой-либо языковой единицы при ее появлении на стыке: конец одной синтаксической конструкции может удваиваться за счет повторения его в начале смежной с ним конструкции;
4. Ассонанс или вокалическая аллитерация – повторение гласных внутри фразы, предложения или определенного отрывка текста;
5. Градация – прием, заключенный в повторе неравнозначных, но

семантически близких слов с целью достижения кумулятивного эффекта формирования единого образа от меньшего к большему, и наоборот;

6. Кольцо – обрамление высказывания, заключение его в «рамку» с помощью повтора начала и конца синтаксической конструкции;

7. Параллелизм – повтор синтаксических конструкций: предложений или их частей, часто дополняемый простым лексическим повтором для создания общего фона или отправной точки;

8. Перечисление – группа фигур, построенных на основе повтора и параллелизма, представляющих собой относительное уравнивание ряда однородных членов в ходе их называния, которое базируется на их синтаксическом равноправии;

9. Период – фигура, образуемая на основе параллелизма и лексического повтора в совокупности. Чаще всего он оформляется как сложноподчиненное предложение, в первой части которого сосредоточены однотипные придаточные предложения с параллельным построением и анафорой, а во второй – главная часть высказывания;

10. Плеоназм – стилистический прием, усиливающий смысл сказанного за счет избыточного употребления одинаковых или сходных лексических единиц;

11. Симплока – повтор начальных и конечных слов в смежных фразах при разной середине, либо повтор середины при разных начале и конце;

12. Хиазм – вид параллелизма: расположение частей двух параллельных членов в обратном порядке;

13. Эпифора – фигура антонимичная анафоре, то есть звуки, слова, словосочетания или предложения повторяются в конце синтаксических или текстовых единиц (Розенталь, 2012).

Реализация же второго подхода, аспектного, зависит от разницы понимания самого явления повтора, узкого или широкого его рассмотрения. При узком понимании рассматривается лишь повторение лексических единиц, «при широком подходе анализируется повторение любых элементов

языка, от звуков до синтаксических конструкций» (Трубникова, 1997: 23).

В своей работе Ю.В. Трубникова обобщила имеющиеся в лингвистике подходы, отразив их взаимосвязь. Она предоставляет многоуровневую классификацию повторов, основанную на анализе их сущности и внутритекстового расположения. Выделяя в качестве основного композиционный признак, Ю.В. Трубникова предлагает отталкиваться от обособления двух групп повторов: контактного и дистантного. Обе группы имеют дальнейшее уровневое разделение. Так, группа контактных повторов представлена фонетическими, морфемными, лексическими, синтаксическими и семантическими повторами; причем морфемные распадаются на корневые и аффиксальные (суффиксальные и префиксальные соответственно), а лексические – на полные и вариативные, то есть имеющие распространенную структуру. Дистантный повтор характеризуется отсутствием фонетического, а также синтаксического уровня, вместо которого здесь вводится разновидность фразового повтора, а морфемный представлен только своей корневой подгруппой (Трубникова, 1997).

Рассмотрим еще несколько классификаций повторов, предложенных исследователями. Как было отмечено выше, некоторые ученые предлагают классификацию повтора в зависимости от принадлежности той или иной части речи, к ним относятся, например, А.А. Шахматов, М.Я. Блох.

В.В. Данилина предлагает разграничение повторов на основе причины их возникновения, так, она выделяет риторические повторы, созданные преднамеренно в целях образной выразительности, и вынужденные, относящиеся к речевой ошибке, созданные в результате заполнения паузы, возникшей в речи говорящего (Данилина, 2004). Однако данная классификация выходит за рамки исследования функционирования повторов в художественном произведении.

А.А. Минакова обращает особое внимание на прагматический компонент употребления повторов, выделяя в качестве основания для классификации выполняемые ими функции. Она выделяет нейтральные

повторы (их роль заключается в установление внутритекстовых связей) и экспрессивные (Минакова, 2012).

Интересна также классификация, предложенная Ю.М. Скребневым и М.Д. Кузнец. Рассматривая предложения, обнаруживающие избыточность их членов, исследователи выделили следующие виды повтора: простой повтор, представляющий собой непосредственно следующие друг за другом повторения одного и того же члена предложения, словосочетания или всего предложения (чаще всего представляют собой удвоение речевых единиц, но встречаются также трехкратные и четырехкратные повторы) и обрамление – повтор элемента в начале и конце речевого отрезка. Кроме того, ими выделяется подхват – повторение заключительного элемента в начале следующего речевого отрезка; синтаксическая тавтология – повторение подлежащего, выраженного существительным, в форме местоимения и полисиндетон (Кузнец, Скребнев, 1960).

Наиболее подробную и структурно-оправданную классификацию предложил в своей работе А.М. Надежкин, взяв за основу и доработав классификацию З.П. Куликовой. Он отталкивается от уровневого подхода с последующим их подразделением выделенных уровней на самостоятельные группы (Надежкин, 2015: 73-75).

Типология И. В. Арнольд (Арнольд, 2002), В.Г. Гак (Гак, 1998) и В.П. Москвина (Москвин, 2006) также основана на принадлежности повторов системе языка и их способности реализоваться на каждом его уровне. Они выделяют фонетический (звуковой) повтор, морфемный (корневой и аффиксальный), лексический, синтаксический, а также семантический – повтор одной и той же мысли, выраженный разными грамматическими и лексическими средствами. Данная классификация считается наиболее распространенной и удобной для применения и представляет собой обобщенный вариант, допускающий дальнейшее распространение.

Как мы видим, исследование повтора представляет собой важную проблему лингвистики, стилистики и смежных наук, что ведет к пополнению

и расширению имеющейся базы научных интерпретаций данного явления. Наличие большого количества подходов к рассмотрению данной проблемы повлияло на разнообразие классификаций, представляющих выделение большого количества видов повтора для логичного и полного описания составляющих элементов изучаемого явления. Это объясняет сложность поиска эффективного подхода для описания разновидностей повтора во время анализа художественного произведения, который позволил бы сконцентрировать внимание на наиболее значимых структурных и функциональных аспектах данного явления для реализации авторского замысла. В рамках нашей работы представляется удобным использование уровневой классификации повторов, демонстрирующей проявление и функционирование повторов в системе языка конкретного произведения. Наш выбор обусловлен также тем, что подобный подход позволяет проследить взаимосвязь повторов и особенности их использования автором в ходе выстраивания и экспрессивного насыщения повествования.

Выводы по ГЛАВЕ I

В результате рассмотрения теоретических основ проблемы повтора в художественном произведении нами был сделан ряд выводов.

Художественное произведение отличается стилистическим своеобразием, поскольку его автор заинтересован в наиболее полной передаче замысла, который формируется в результате взаимодействия всех элементов произведения. Хотя вопрос о выделении языка художественной литературы в качестве отдельного функционального стиля остается открытым, неоспоримо, что художественное произведение обладает рядом

специфических черт. Одной из таких особенностей является использование выразительных средств, повышающих экспрессивность повествования, выполняющих прагматическую функцию и вводящих в текст дополнительные образно-чувственные элементы.

Одним из выразительных средств, широко используемых писателями, является повтор. Наиболее емким считается определение повтора как неоднократно появляющейся в определенном отрезке языковой единицы на соответствующем лингвистическом уровне.

Несмотря на сравнительно долгую историю изучения повтора, сложность его исследований в художественных произведениях связана с широчайшим спектром выполняемых функций. Особую значимость повтор приобретает при реализации одной из важнейших текстовых категорий – связности. Являясь чисто структурным компонентом или интегрируя авторскую позицию в канву произведения, повтор обеспечивает логичное и последовательное развертывание идеи, облегчая восприятие и акцентируя внимание на особо важных деталях.

Для реализации категории связности и выполнения стилистической функции важно не только непосредственное наличие повтора, но и взаимное расположение его элементов, на основании чего выделяют контактные и дистантные повторы, но это, разумеется, не единственная их классификация.

Несмотря на существование обширных и многоуровневых классификаций, наиболее удобной для практического применения является классификация повторов по уровням языка. Она считается базовой, поскольку не исключает дальнейшего распространения, одновременно предоставляя наиболее объективные основания для дифференциации.

Говоря о повторах в художественных произведениях, следует остановиться на стилистических фигурах, построенных на основе повтора. Выделение этих фигур связано с сущностью и особенностями расположения элементов повтора. Терминология данной классификации применяется для уточнения особенностей повторов разных языковых уровней при их

непосредственном появлении в тексте произведения.

Сложность интерпретации повторов в тексте произведения состоит в том, что, несмотря на идентичность его компонентов, причины возникновения и выполняемая роль могут существенно различаться от примера к примеру, а наличие или отсутствие в них дополнительной имплицитной информации определяется прежде всего контекстом.

ГЛАВА II. Стилистическое своеобразие романа У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия»

В сфере литературной коммуникации автор и читатель обладают минимальной идентичностью восприятия, что определяет отношение создателя художественного текста к языковому материалу. В период оформления произведения активно разрабатывается композиционно-стилистическая стратегия в организации текста, в подаче системы художественных образов и эстетических оценок. Не менее значим скрупулезный расчет, направленный на то, чтобы каждый элемент художественной структуры оказался максимально уместным в плане воплощения творческой концепции, реализации прагматической установки текста. Одним из наиболее значимых для раскрытия авторского замысла компонентов в романе У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» является повтор.

2.1. Жанрово-стилистические особенности романа У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия»

Имя Уильяма Теккерея стало широко известно читателям по всему миру после издания самого масштабного его произведения – романа «Ярмарка тщеславия». Когда Теккерей приступал к работе над «Ярмаркой тщеславия», его знали лишь в узком кругу профессионалов-литераторов, после же публикации романа он оказался в первом ряду мастеров слова среди современников. Рассмотрим основные жанрово-стилистические особенности романа вслед за Р.В. Майборода.

Ключом к роману является его название, восходящее к образу из

«Пути паломника» Дж. Беньяна. В образ Ярмарки У.М. Теккерей вкладывает три взаимосвязанных понятия: это суетность всего земного, образ города и торговли и, наконец, воплощение «театральности», то есть иллюзорности земного бытия. Этот образ – организующий принцип произведения, основа его целостности: все происходящее в романе относится к миру Ярмарки. Образ Ярмарки является краеугольным камнем всего произведения, он обеспечивает целостность повествования, логичность взаимодействия всех его компонентов, ведь, как это неоднократно подчеркивается самим автором, все события развиваются именно по странным и бесчеловечным законам мира Ярмарки на ее просторах (Вахрушев, 1984: 68).

Современный исследователь Н.А. Литовченко считает целесообразным рассмотреть художественные функции заглавия и подзаголовка в данном романе, а также их влияние на понимание целостности всего произведения (Зарубежная литература XIX века, 2002: 185). Называя «Ярмарку тщеславия» романом «без героя», автор дает указание на то, что в повествовании нет ни одного персонажа, который был бы носителем положительного нравственного начала. В романе отсутствуют персонажи, выполняющие напрямую воспитательную функцию и отображающие позицию автора, которую следует разделять читателю. По мнению писателя, герой не имеет права повиноваться потоку и плыть по течению, его восприятие действительности должно быть свободно от иллюзий и предрассудков. Отсутствие такого героя, в уста которого автор мог вложить свои мысли, во многом послужило поводом для появления в романе образа автора в наиболее открытой форме, который явственно прослеживается сквозь инкогнито образа Кукольника.

Жанровая принадлежность романа «Ярмарка тщеславия» вызывала активные споры в отечественном и зарубежном литературоведении.

Для изображения безрадостной картины человеческой «ярмарки тщеславия», У.М. Теккерей использовал форму пикарески и «романа воспитания», наполнив их новым эстетическим содержанием (Вахрушев,

1984: 135). В романе отчетливо ощутимо планомерное, в значительной мере полемическое отталкивание от развлекательной, полудетективной литературы, весьма популярной у читателей той эпохи.

Р.Ф. Яшенькина относит исследуемый нами роман к роману обозрению, подкрепляя это тем, что решающая сюжетная роль принадлежит не только автору, но и герою авантюрной (карьерной) судьбы, непредсказуемые повороты которой открывают для писателя возможность дать собирательную картину общества (цит. по Гениева, 1985). Исследователи также рассматривают данный роман как классический социально-реалистический роман, обнажающий проблемы социального неравенства, нелепого и несправедливого расслоения общества и бездушности людей, привыкших к правилам игры в жизнь в подобном обществе. Высказывалось мнение, что роман «Ярмарка тщеславия» является историческим: странность романа состоит в том, что это исторический роман о людях, лишивших себя исторического бытия, не желающих его осознать или проявить поступком, выходящим за пределы их бытовой жизни и частного интереса.

Е.Ю. Гениева оспаривает подобную точку зрения, считая, что роман этот по своим жанровым признакам не исторический, а социально-бытовой. Однако она признает, что в нем «отразились взгляды писателя на способ изображения исторических событий в художественном произведении» (Гениева, 1985: 355).

Так или иначе, У.М. Теккерей добился органического соотнесения частной и исторической жизни: почти не соприкасаясь, они постоянно оттеняют друг друга. Описание жизни героев накладывается на определенный фон исторических событий конкретного временного отрезка, что влияет в конечном итоге на восприятие целостной картины.

Следует отметить также, что «Ярмарка тщеславия» – сатирический роман. Острое жало пера писателя не щадит никого, одинаково высмеивая и слепую любовь, и добровольное рабство, и способы построения карьеры в

обществе, и тщеславие самих представителей этого общества.

Таким образом, роман представляет собой сложное переплетение жанров, что позволяет автору жонглировать ими, ведя повествование по намеченному пути и формируя собственный индивидуальный стиль.

Говоря о стиле рассматриваемого произведения, можно отметить в качестве основной отличительной черты, что каждое предложение романа наполнено иронией, которая пронизывает весь роман. Она является художественным выражением авторского мировосприятия. Ироническая модальность охватывает весь роман У.М. Теккерея и выступает и как контекстуальная, и как текстовая категория. Контекстуальная ирония создает фон, при этом обладая своими собственными способами реализации – языковыми. Концептуальная ирония настраивает читателя на определенное понимание текста, будит в читателе сознание иронического взгляда писателя на мир. Главным проявлением концептуальной иронии является образ автора, отношение автора к изображаемому – мировоззренческое, нравственное, социальное, эстетическое. А ее функция – вызвать сомнение в правдивости, достоверности высказанных слов, проявленных чувств и заставлять уже читателя искать их настоящий смысл. Именно ирония позволяет автору избежать дидактизма и прямолинейности сатирического обличения. Юмор снижает пафос, разряжает напряжение и вводит человеческий, теплый мотив в тонкую иронию У.М. Теккерея. В основе его стиля чувствуются традиции романтической иронии: трактовка творчества как игры, объединение трагичных и комичных элементов, высоких и низких.

Автор заставляет сомневаться в каждом герое, смотреть на происходящее под разными углами. У.М. Теккерей манипулирует, играет различными точками зрения на один и тот же предмет, отрицая абсолютную истину. Это происходит из-за избегания автором очевидно полюсных героев в романе и по причине «театральности» всего произведения. Театрализация придает лицам, действующим в романе, универсальность. В.С. Вахрушев считает, что роман стал для Теккерея экспериментальной сценой, на которой

он поставил и разыграл трагикомический спектакль Ярмарки Тщеславия (Вахрушев, 1984).

Игровое начало реализуется с помощью приема маски. Многочисленные повторы, переплетаясь, формируют маску или ярлык для каждого персонажа, но эти ярлыки могут меняться с течением романа. Именно момент смены маски изменяет восприятие читателем отдельного героя. Таким образом, герои – это марионетки в кукольном театре, но марионетки, носящие маски. Подтверждая идею об универсальности персонажей, подобное восприятие оставляет у читателя ощущение недосказанности, пробуждает желание самостоятельного построения предположений об истинной сущности каждого действующего лица, оставляя интерпретацию произведения открытой. Кроме того, портретные характеристики в романе имеют в большей степени неполный, фрагментарный характер. Они не выделяются графически в виде абзаца, а вклиниваются в общий текст произведения на разных этапах развития сюжета в виде коротких зарисовок или даже отдельных деталей.

Роман «Ярмарка тщеславия» выделяется среди прочих произведений не только универсальностью, но и сюжетом и ярким ироничным наполнением каждой фразы. Своеобразный стиль автора прослеживается в своем развитии от предложения к предложению, наполняя новыми оттенками однозначные на первый взгляд образы. Этот роман – фундаментальный труд, каждая деталь которого имеет значение. Так, синтаксис произведения представлен длинными, часто осложненными предложениями, на фоне которых короткие высказывания и односоставные конструкции приобретают большую значимость и задают собственный ритм. Каждая фраза играет важную роль в достижении максимально эффективной передачи малейшего оттенка значения: будь то описание места или героев, их диалогов и внутренних монологов, перечисление событий или изображение душевных переживаний. Даже поверхностный анализ этих зарисовок позволяет убедиться, что синтаксис наравне с мастерски подобранными лексико-грамматическими

средствами имеет большое значение для экспрессивного насыщения текста.

Широкий спектр выразительных средств, используемых автором: от эпитетов до развернутых метафор, сочетающих уникальные комбинации значений, позволяет дополнить общую картину произведения «семантическими полутонами», которые и придают реалистичность повествованию, оттеняя и уточняя образы персонажей и их окружения.

Для произведения характерно одновременное развитие нескольких сюжетных линий, постоянное переплетение которых позволяет представить автора, согласно его замыслу, как опытного кукловода, малейшее движение рук которого управляет этими нитями, не позволяя им перепутаться, но разрешая соприкасаться. Большое количество сюжетных линий объясняет и географическую неоднородность повествования. Читателю не удастся мирно осесть с героями в избранном ими уголке, ведь каждый поворот сюжета подобен повороту дороги, полностью изменяющему направление движения. Несмотря на это, «Ярмарку тщеславия» нельзя назвать романом-путешествием, поскольку большее внимание в нем уделяется описанию героев, их мыслей и поступков, а не окружающей действительности, играющей лишь роль декораций на сцене кукольного театра.

Обилием сюжетных линий можно отчасти объяснить другую интерпретацию появления подзаголовка: «Роман без героя», ведь, на самом деле, ни один персонаж в нем не является смысловым центром, связывающим все действующие лица воедино. Разумеется, они соприкасаются, влияют друг на друга, но их общее тяготение к «центральному звену» отсутствует, что позволяет логично вплетать добавочные сюжетные линии в общую канву произведения, не вызывая отвлечений проведением ненужных внутренних связей. Разумеется, Ребекка, как самый активный персонаж, стремится вовлечь на орбиту своего общения как можно больше людей, но и она не имеет связи со всеми героями. Автор называет ее героиней, но это происходит уже в тот момент, когда правильность поведения изворотливой гувернантки вызывает обоснованные

сомнения, а достигнутый ею успех – неодобрение.

Таким образом, анализируя оценку жанрово-стилистического своеобразия романа У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» современными филологами, мы пришли к выводу, что данное произведение рассматривается как роман-обозрение, роман-воспитание, социально-бытовой, исторический, социально-реалистический, сатирический роман. Образ Ярмарки тщеславия предстает перед современными исследователями как метаобраз для обозначения социального пространства, как «комедия» общественной жизни, а подзаголовок романа «Роман без героя» связан с жанровыми особенностями романа. Выбор романной формы связан с тем, чтобы лучше представить картину-обозрение английского общества, а новаторством У.М. Теккерея является то, что данный роман не имеет героя, как было привычно для викторианских романов. В центре внимания исследователей – понятие театральности, игровой подход к изложению событий в данном произведении, проблема «маски». Повествовательная манера У.М. Теккерея, роль Кукольника, раскрытие образов автора и читателя являются изучаемыми темами современных ученых-филологов. Психологизм романа «Ярмарки тщеславия» рассматривается относительно изменений в характере человека, где особое место занимает портрет персонажа, значение его собственного имени, деталь. Основой метода данного романа является ирония, которая представляет собой художественное выражение авторского восприятия, выраженного в виде контекстуальной и текстовой категориях. Данный роман является перспективным материалом для исследования его жанрово-стилистического своеобразия, оставляя пространство для его творческого осмысления современными исследователями литературы. Анализируя роман, мы убеждаемся, что для его правильной интерпретации важны детали. Подбор слов и их продуманное расположение оказывают необходимое влияние на читателя, позволяя ему проникнуть в замысел автора, а насыщение текста выразительными средствами формирует живые и подвижные образы.

2.2. Взаимодействие повторов разных языковых уровней в тексте романа У.М. Теккерей «Ярмарка тщеславия»

Поскольку «Ярмарка тщеславия» – это обширная панорама переплетающихся судеб, чтение было бы затруднено при отсутствии своевременных напоминаний о сущности персонажа или значении события. Такими вехами на всем пути движения читательской мысли можно назвать разновидности повтора. Повторы не только формируют тематическую сетку произведения, концентрируя внимание на важных для дальнейшего понимания деталях, но выступают также для повышения уровня экспрессии всего романа.

Особенность повтора состоит в его полифункциональности и широкой сочетаемости с другими выразительными средствами, и роман «Ярмарка тщеславия» обеспечивает нас достаточным количеством примеров для подтверждения важности роли повторов в художественном произведении. Повторы не только формируют сложную систему внутренних связей событий текста, они образуют новый семантический пласт, построенный на основе удаленных ссылок, позволяя расширить ранее воспринятую картину развития событий. Самостоятельно и в совокупности с другими выразительными средствами повторы выполняют общую функцию – они обращают внимание на повторяемые детали, подчеркивая их важность и усиливая эффект от использования. Поэтому неудивительно, что повтор используется как элемент описания, оттачивая образ. Разумеется, несмотря на существование общих функций для повторов каждого уровня, их действительную значимость и ценность в раскрытии идеи можно оценить только в контексте, который выступает связующим звеном между теорией языка его практическим применением.

Повторы в романе «Ярмарка тщеславия» функционируют на каждом уровне языка, логично выстраивая повествование и организуя текст, позволяя

проследить развитие замысла автора. Рассмотрим примеры повторов, дополняющие характеристики персонажей, и экспрессивно насыщающие текст.

2.2.1. Фонетические повторы

Фонетические повторы представлены в сравнительно малом объеме. Они служат для детальной проработки фона событий и достижения правдоподобия. Так, сцена прибытия Эмилии к родителям после бракосочетания дополнена аллитерацией на звук [l], делающим повествование более мягким, что отражает настроение героини и трогательность момента:

Mrs. Sedley, you may be sure, clasped her daughter to her heart with all maternal eagerness and affection, running out of the door as the carriage drew up before the little garden-gate, to welcome the weeping, trembling, young bride. Old Mr. Clapp, who was in his shirt-sleeves, trimming the garden-plot, shrank back alarmed. The Irish servant-lass rushed up from the kitchen and smiled a "God bless you." Amelia could hardly walk along the flags and up the steps into the parlour (p. 239).

Следующая за этим ее беседа с матерью полна по-женски непоследовательных проявлений чувств, что подчеркивается повтором звуков [w, l], которые создают эффект сбивчивой речи, перемежающейся всхлипываниями, на фоне радостного возбуждения:

How much more do they feel when they love! Good mothers are married over again at their daughters' weddings: and as for subsequent events, who does not know how ultra-maternal grandmothers are? – in fact a woman, until she is a grandmother, does not often really know what to be a mother is. Let us respect

Amelia and her mamma whispering and whimpering and laughing and crying in the parlour and the twilight (p. 239).

Описание паники в Брюсселе, связанной со страхом перед военными действиями так же подкреплено звукописью. Повтор звуков [t, ð, s, r] рисует толчею и неразбериху в городе, усиливая впечатление, создавая на границе слышимости подобие отдаленных раскатов пушечных выстрелов:

We of peaceful London City have never beheld – and please God never shall witness – such a scene of hurry and alarm, as that which Brussels presented. Crowds rushed to the Namur gate, from which direction the noise proceeded, and many rode along the level chaussee, to be in advance of any intelligence from the army. Each man asked his neighbour for news; and even great English lords and ladies condescended to speak to persons whom they did not know. The friends of the French went abroad, wild with excitement, and prophesying the triumph of their Emperor. The merchants closed their shops, and came out to swell the general chorus of alarm and clamour. Women rushed to the churches, and crowded the chapels, and knelt and prayed on the flags and steps. The dull sound of the cannon went on rolling, rolling. Presently carriages with travellers began to leave the town, galloping away by the Ghent barrier (p. 290).

Звукопись используется и для передачи манеры речи героев и дополнения их образов. Речь сэра Питта является наиболее ярким воплощением этой функции. Звуки [h, p] создают впечатление большей занятости баронета своей трубкой, чем разговором, а сочетание звуков [g, k] отражает грубоватую манеру общения ворчливого старика. Ассонанс на звук [aɪ] добавляет его речи капризных крикливых ноток, завершая образ:

“Don’t move none of them trunks,” he cried, pointing with a pipe which he held in his hand. “It’s only a morning visit, Tucker, you fool. Lor, what cracks that off hoss has in his heels! Ain’t there no one at the King’s Head to rub ’em a little? How do, Pitt? How do, my dear? Come to see the old man, hay? ’Gad -you’ve a pretty face, too. You ain’t like that old horse-godmother, your mother. Come and give old Pitt a kiss, like a good little gal” (p. 376).

Интересный прием звуковых повторов используется в описании метаний леди Саутдаун в поисках панацеи. Переплетение звуков [l, p, r, z], сложно артикулируемых вместе, на фоне созвучных словосочетаний, создает ряд имен и средств со стертой индивидуальностью, практически неотличимых, что подтверждает бесполезность поиска леди единственного «правильного» врача среди посредственных специалистов:

He had been made to accept Saunders McNitre, Luke Waters, Giles Jowls, Podgers' Pills, Rodgers' Pills, Pokey's Elixir, every one of her Ladyship's remedies spiritual or temporal (p. 312).

В отрывках, посвященных Ребекке, также используется фонетический повтор. Сравнивая ее со змеей, автор подкрепляет описание звуками [ɪ, s, ð], которые формируют образ извивающегося существа: “*She writhes and twists about like a snake*” (p. 263). Автор дает отсылку к этому повтору уже в конце романа, подтверждая правильность сложившегося впечатления. Образ змеи поддержан упоминанием гибкого хвоста морской девы, но, поскольку эта деталь включена в формирование нового образа – Сирены, звуковые эффекты тоже меняются: к звукам [ɪ, s, ð] добавляется [ŋ], создавая холодное ритмичное созвучие, которое вступает в конфликт глухим [k], подчеркивая двойственную природу красивой, но бездушной мифологической женщины. *In describing this Siren, singing and smiling, coaxing and cajoling, the author, with modest pride, asks his readers all round, has he once forgotten the laws of politeness, and showed the monster's hideous tail above water?* (p. 607).

2.2.2. Морфологические повторы

Морфологические и грамматические повторы представляют следующую группу, однако их доля в тексте тоже сравнительно невелика.

Здесь наибольшее распространение имеют повторы прилагательных в превосходной степени сравнения, причем эти ряды содержат от трех и более членов, что позволяет говорить об их намеренном употреблении:

*Dare any soul on earth breathe a word **against the sweetest, the purest, the tenderest, the most angelical** of young women?* (p. 162);

*Rhoda was everything was everything they could wish – **the frankest, kindest, most agreeable** creature – wanting a little polish, but so good-natured* (p. 184);

*Oh, he was **the kindest, best, and most generous** of men!* (p. 256);

*She told him that she thought Major William was **the best** man in all the world – **the gentlest and the kindest, the bravest and the humblest*** (p. 645);

*Here, before long, Becky received not only “**the best**” foreigners ... but some of the **best** English people too. I don't mean **the most virtuous**, or indeed **the least virtuous**, or **the cleverest**, or **the stupidest**, or **the richest**, or **the best born**, but “**the best**” ...* (p. 476).

Несмотря на многообразие лексических средств в этих примерах, функции приема довольно ограничены: они используются либо для авторского описания бесспорного превосходства одних героев над другими, что иногда создает комический эффект (*the stupidest – the best*); либо для демонстрации признания этого превосходства самими персонажами, что демонстрирует их преклонение.

Другим обыгрываемым в тексте приемом является корневой повтор. С помощью повтора создается эффект убийственного влияния взглядов Джоза, уверенного в своей неотразимости, причем глагол, изолированно воспринимающийся метафорически, приобретает почти буквальное значение в паре с однокоренным прилагательным, что демонстрирует авторскую иронию: *“Rebecca saw that his disengaged eye was working round in her direction, and **shooting out bloodshot** glances at her and George”* (p. 262).

Контактный корневой повтор открывает ироничное отношение автора к ситуации чрезмерной напыщенной торжественности, что ослабляет

семантику определителя, формируя пары с излишней смысловой нагрузкой:

*I wonder how many families are driven to roguery and to ruin by great practitioners in Crawlers way? – how many **great noblemen** rob their petty tradesmen, condescend to swindle their poor retainers out of wretched little sums and cheat for a few shillings? When we read that a **noble nobleman** has left for the Continent, or that another **noble nobleman** has an execution in his house – and that one or other owes six or seven millions, the defeat seems glorious even, and we respect the victim in the vastness of his ruin (p. 350);*

*...the old grandfather pompously presented the child as the son of Captain Osborne of the -th, who died **gloriously on the glorious** eighteenth (p. 364).*

Дистантный корневой повтор, при условии отнесенности его к одному референту, наоборот усиливает значение. Рассматривая пример, описывающий самый яркий период жизни Ребекки, мы представляем его сплошной чередой праздников, которые, повторяясь, сливаются в пеструю массу:

*In the autumn, when Rebecca was flaunting at Paris, **the gayest among the gay** conquerors there ... (p. 316);*

*Becky and Rawdon ... were passing the winter of 1815 at Paris **in great splendour and gaiety**. Meanwhile, she was **the gayest** and most admired of Englishwomen: and had a little European congress on her reception-night (p. 326-328).*

Словообразовательный повтор, при котором авторские неологизмы возникают в тексте на небольшом расстоянии, демонстрирует умение использовать возможности языка при необходимости донести идею косвенно, избегая прямого ее указания. Подобный прием в сочетании с контекстом раскрывает истинную сущность отношений Ребекка и леди Джейн, слишком ласковых внешне, но доведенных при этом до полного антагонизма:

*They **my-loved and my-deared each other** assiduously, but kept apart generally, whereas Sir Pitt, in the midst of his multiplied avocations, found daily*

*time to see his sister-in-law. And poor Lady Jane was aware that Rebecca had captivated her husband, although she and Mrs. Rawdon **my-deared and my-loved each other** every day they met (p. 432-433).*

2.2.3. Лексические повторы

Следующая, довольно обширная группа – лексические повторы. В романе они используются в основном для описания персонажей, но значительное количество примеров стоит вне этой категории, играя, тем не менее, важную роль в усилении выразительности текста.

С помощью повтора автор подчеркивает исключительность городка Брайтон, создавая впечатление с помощью контекста, что он не может обойти вниманием это место, и задавая настроение, которое служит фоном для дальнейших событий:

*But have we any leisure for a description of **Brighton**? – for **Brighton**, a clean Naples with genteel lazzaroni – for **Brighton**, that always looks brisk, gay, and gaudy, like a harlequin’s jacket – for **Brighton**, which used to be seven hours distant from London at the time of our story... (p. 198).*

Общую атмосферу беззаботного отдыха не рассеивает даже угроза войны, что объясняет поведение персонажей, избегающих неприятных мыслей, чтобы наслаждаться незначительными радостями каждого дня:

*Though **war and danger** were in store, **war and danger** might not befall for months to come (p. 227).*

Повтор используется, чтобы подчеркнуть власть гувернантки над капитаном, который как послушный воспитанник подчиняется ее полушутливым приказам: “**No billiards, no smoking, no naughtiness!**” (p. 200).

Позже автор методично разрушает образ Ребекки, демонстрируя, что

восхищение мужчин вызвано набором хитроумных приемов, что ее верность мужу сомнительна, а показная любовь расчетлива, что подтверждает дистантный лексический повтор «false wife»:

*For shame, Rebecca; bad woman – false friend and **false wife** (p. 288);*

“Indeed I believe her to be –”

*“To be what?” cried out Lady Jane, her clear voice thrilling and, her heart beating violently as she spoke. “To be a wicked woman – a heartless mother, a **false wife**? (p. 521).*

Эта идея словно опровергается использованием слова «innocent», но его многократный повтор изменяет функцию на противоположную: настойчивое повторение стирает семантику слова, оставляя лишь пустую оболочку:

*For all Lady Steyne knows, this calumniated, simple, good-humoured Mrs. Crawley is quite **innocent** – even more innocent than herself. Lady Gaunt wrote the invitation which his Lordship required, and she and her mother-in-law drove in person, and with bitter and humiliated hearts, to leave the cards on Mrs. Rawdon, the reception of which caused that **innocent** woman so much pleasure (p. 461);*

*There was that in Rawdon’s face which caused Becky to fling herself before him. “I am **innocent**, Rawdon,” she said; “before God, I am **innocent**.” She clung hold of his coat, of his hands; her own were all covered with serpents, and rings, and baubles. “I am **innocent**. Say I am **innocent**,” she said to Lord Steyne. He thought a trap had been laid for him, and was as furious with the wife as with the husband. “You **innocent**! Damn you,” he screamed out. “You **innocent**! ... **Innocent**, by ! You’re as **innocent** as your mother, the ballet-girl, and your husband the bully. “I am **innocent**,” said Becky. And he left her without another word (p. 506-507);*

*“She may be **innocent**, after all,” he said. “She says so. Steyne has been a hundred times alone with her in the house before.” “It may be so,” Rawdon answered sadly, “but this don’t look very **innocent**”: and he showed the Captain the thousand-pound note which he had found in Becky’s pocket-book (p. 514);*

*Tell her that I am **innocent**, dear Pitt,” she whimpered out (p. 520);*

*“I believe that Mrs. Crawley is as **innocent** as my wife, Mrs. Wenham,” Mr. Wenham said with great energy (p. 525);*

*And as for the affair with – with Mrs. Crawley, my belief is, there’s nothing proved at all: that your wife’s **innocent**, as **innocent** as Mr. Wenham says she is... (p. 528).*

Потеряв убедительность, прилагательное «innocent» вытесняется в тексте и сознании читателя определением «guilty» подтверждая мысль о порочности Ребекки:

*“Was Rebecca **guilty** or not?” the Vehmgericht of the servants’ hall had pronounced against her. And, I shame to say, she would not have got credit had they not believed her to be **guilty** (p. 422);*

*“Do not look so,” she said. “I am not **guilty**, Pitt, dear Pitt; you were my friend once. Before God, I am not **guilty**. I seem so. Everything is against me (p. 519);*

*If she’s not **guilty**, Pitt, she’s as bad as **guilty**, and I’ll never see her again – never.” (p. 528).*

С помощью повтора обнажается фальшь в общении, которую принято называть хорошим тоном, когда долговые обязательства завуалированы ничего не значащими фразами вежливости: *“I say, Osborne, my boy, if **quite convenient**, I’ll trouble you for that ’ere small trifle... It was not **quite convenient**, but nevertheless George gave him a considerable present instalment in bank-notes...” (p. 228).*

Другой лексический повтор намекает, что на Ярмарке тщеславия вульгарность не вызывает смущения, воспринимаясь как эксцентричность:

*Since Amelia’s introduction to the regiment, George began to be rather **ashamed** of some of the company ... and determined... to get his wife away from those damned **vulgar** women. But this **vulgarity of being ashamed** of one’s society is much more common among men than women ... Amelia was only amused by the honest lady’s eccentricities, and not in the least **ashamed** of her company (p. 254).*

Комбинации повторов позволяют передать атмосферу и эмоциональную реакцию героев. Так, в ночь перед походом Эмилия кажется эфемерным, чистым созданием в бледном свете, что заставляет Джорджа впервые устыдиться своего поведения:

*By the **pale** night-lamp he could see her sweet, **pale** face – the purple eyelids were fringed and closed, and one round arm, smooth and **white**, lay outside of the coverlet. Good God! **how** pure she was; **how** gentle, **how** tender, and **how** friendless! and he, **how** selfish, brutal, and **black** with crime! How dared he – who was he, to pray for one so **spotless**! **God bless her!** **God bless her!** He came to the bedside, and looked at the hand, the little soft hand, lying asleep; and he bent over the pillow noiselessly towards the gentle **pale** face (p. 270).*

Его самобичевание повторяет мотив постоянного осуждения себя Эмилией, но выглядит более искренне, в отличие от постоянного самоуничижения жены:

*Oh! thought she, I have been very wicked and **selfish** – **selfish** in forgetting them in their sorrows – **selfish** in forcing George to marry me. **I know** I'm not worthy of him – **I know** he would have been happy without me – and yet – **I tried, I tried** to give him up (p. 224).*

Лексический повтор также используется для нагнетания тревоги, сгущения красок. В описании положения осажденного города повтор акцентирует внимание на тревоге, которая преследует всех жителей:

*We of peaceful London City have never beheld – and please God never shall witness – such a scene of hurry and **alarm**...The merchants closed their shops, and came out to swell the general chorus of **alarm** and clamour...**Alarm** began to take entire possession of the stout civilian. Once or twice he had ventured into his sister's bedroom, looking very much **alarmed**, and as if he would say something (p. 290-291).* Это чувство вполне определено и почти осязаемо, поэтому использование буквального повтора целесообразнее подбора синонимичных конструкций.

Интересным и наиболее масштабным примером лексического повтора

является повтор мотива ревности в романе:

*A dim uneasy sentiment about Rebecca filled her mind already; and although they kissed each other most tenderly at parting, yet we know what **jealousy** is; and Mrs. Amelia possessed that among other **virtues of her sex** (p. 228);*

*She bustled, she chattered, she turned and twisted, and smiled upon one, and smirked on another, all in full view of the **jealous** opera-glass opposite (p. 263);*

*“Pooh, **jealousy!**” answered George, “**all women are jealous.**” “And all men too. Weren’t you jealous of General Tufto, and the General of you, on the night of the Opera?” (p. 264);*

*Amelia’s gentle eyes, too, had been fixed anxiously on the pair, whose conduct had so chafed the **jealous** General... (p. 263);*

*“Is **jealousy** nothing?” said Rebecca (p. 286);*

*Between Mrs. Sedley and her daughter there was a sort of coolness about this boy, and a secret **jealousy**... (p. 364);*

And very likely Emmy was jealous too ... (p. 365);

*Emmy, he remembered, was at one time cruelly and deservedly **jealous** of Rebecca – a **jealous woman** never forgives, thought Dobbin... (p. 626).*

Автор ведет полемику, выискивая носителей этого порока. Изначальное утверждение, что ревность – женский удел, вскоре оспаривается, доказывая, что ей подвержены все. Примеры показывают, что ревность сопутствует не только тщеславным обитателям Ярмарки, но и наиболее добродетельным из них.

Не только ревность, но и различные предрассудки в ходу на Ярмарке тщеславия. Монолог пьяного Джеймса, отправившегося на охоту за наследством, отражает отношение всего общества к важности происхождения:

*“Oh, as for that,” said Jim, “there’s **nothing like old blood**; no, dammy, **nothing like** it. See the chaps in a boat-race; look at the fellers in a fight; aye, look at a dawg killing rats – which is it wins? the **good-blooded** ones. What was I*

asaying?” “No; by the way,” Pitt continued with increased blandness, “it was about **blood** you were talking, and the personal advantages which people derive from patrician birth. Here’s the fresh bottle.” “**Blood’s the word**,” said James, gulping the ruby fluid down. “**Nothing like blood, sir, in hosses, dawgs, and men**” (p. 322-323).

Повтор не только изображает сбивчивую речь юноши, который не делает различия между собаками, людьми и лошадьми, но и отражает систему ценностей высшего света, не принимавшего безродных выскочек в свой круг.

Автор признает, что мир Ярмарки наполнен тщеславием и чванством, запоздало давая буквальное пояснение названию романа:

*Ah, ladies! – ask the Reverend Mr. Thurifer if Belgravia is not a sounding brass and Tyburnia a tinkling cymbal. These are **vanities**. Even these will pass away. It is all **vanity** to be sure, but who will not own to liking a little of it? Yes, let us eat our fill of the **vain** thing and be thankful therefore* (p. 474-477).

На Ярмарке много людей, но они лишены индивидуальности, живут по шаблону. Безликость случайных прохожих и однообразие жизни отдельно упоминаются автором:

*“A qui cette voiture la?” said one gentleman-courier **with a large morocco money-bag and ear-rings** to another **with ear-rings and a large morocco money-bag*** (p. 587);

*This and **similar** talk took place at the grand dinners all round. They had **the same** conversation; **the same** silver dishes; **the same** saddles of mutton, boiled turkeys, and entrees. Mutato nomine, it is **all the same*** (p. 572).

Кольцевой повтор сначала вызывает улыбку, но затем создает ощущение окружения двойниками, а повтор слова *same* с обозначениями развлечений и роскоши вызывает чувство пресыщения.

Для передачи собственного отношения к героям автор использует повтор, элементы которого полностью идентичны по форме, но обладают противоположной коннотацией. Для достижения такого эффекта в романе

встречается повтор фрагмента речи одного из персонажей в примыкающем авторском описании адресата этого высказывания. Этот прием имеет функцию передачи ироничного отношения, он сеет сомнения в искренности одного из персонажей. Он используется для демонстрации пренебрежения Джорджа женой, для описания лести Ребекки:

*“Ar’n’t you coming with me, **dearest?**” she asked him. No; the “**dearest**” had “business” that night (p. 238);*

*What a comfort it is amongst strangers to see once more **the frank honest face** of an old friend! **The frank honest face**, to tell the truth, at this moment bore any expression but one of openness and honesty: it was, on the contrary, much perturbed and puzzled in look (p. 623).*

2.2.4. Синтаксические повторы

Еще одной обширной группой являются синтаксические повторы. Их основная роль – организация текста и обобщение конкретной идеи.

Наиболее частым примером является использование полного или частичного параллелизма в сочетании с анафорой:

*“**I should perish – I should throw myself out of window – I should take poison – I should pine and die. I know I should,**” Miss cried, who had nevertheless gone through one or two affairs of the heart without any idea of suicide (p. 205).*

*She felt that he was affectionately watching her, and glowed with pleasure at his kindness. “**I will make all his friends welcome,**” she resolved in her heart. “**I will love all as I love him. I will always try and be gay and good-humoured and make his home happy**” (p. 249).*

Don’t the barristers’ wives talk about Circuit? Don’t the soldiers’ ladies gossip about the Regiment? Don’t the clergymen’s ladies discourse about

*Sunday-schools and who takes whose duty? **Don't the very greatest ladies of all talk** about small clique of persons to whom they belong? (p. 572).*

В авторской речи такие повторы показывают стремление героя к цели и совершение им ряда действий, что повышает значимость фигуры. Анафорический повтор личного местоимения в прямой речи вызывает интерес к душевному состоянию говорящего и его эмоциям или подчеркивает его активные действия на пути к цели:

***How she owns that it is she and not the man who is guilty; how she takes all the faults on her side; how she courts in a manner punishment for the wrongs which she has not committed and persists in shielding the real culprit!** (p. 473);*

***She sang, she played, she laughed, she talked** in two or three languages, she brought everybody to the house, and **she made** Jos believe that it was his own great social talents and wit which gathered the society of the place round about him (p. 643).*

Эпифора обладает не меньшей экспрессивной ценностью, и буквальным повтор целой фразы заставляет задуматься о внутреннем состоянии героя и разрывающих его противоречиях:

*Amelia said "Oh!" **Amelia was very very happy indeed.** But she supposed Glorvina could not be like her old acquaintance, who was most kind – but – but **she was very happy indeed.** Her eyes were quite moist when she put the child down; and she scarcely spoke a word during the whole of the drive – though **she was so very happy indeed** (p. 373).*

Повтор придаточных предложений с одинаковой союзной связью используется для ускорения темпа повествования и нагромождения событий, что снижает концентрацию при прочтении и отражается на восприятии, создавая лишь фон для дальнейших событий; а также для описания размышлений персонажа, погруженного в воспоминания:

*"George could not give up Amelia – George was married to her" – and then he related the circumstances of the marriage as we know them already: **how** the poor girl would have died had not her lover kept his faith: **how** Old Sedley had*

*refused all consent to the match, and a licence had been got: and Jos Sedley had come from Cheltenham to give away the bride: **how** they had gone to Brighton in Jos's chariot-and-four to pass the honeymoon: and **how** George counted on his dear kind sisters to befriend him with their father, as women – so true and tender as they were – assuredly would do (p. 206);*

*He recalled **the days when he had fled** from her, and the passion which had once inflamed him – **the days when he had driven** her in his curricule: **when she had knit** the green purse for him: **when he had sat** enraptured gazing at her white arms and bright eyes (p. 285).*

Еще одна подгруппа примеров представлена повтором второстепенных членов предложения, воспринимающихся однородными. Такой ряд дает краткое описание, набросок, но при включении в него члена, резко отличающегося от остальных, создается эффект противопоставления всего ряда этому члену, что заставляет задуматься о причинах его появления в конкретном контексте. Такое несоответствие заставляет придирчиво оценить ситуацию, что способствует вовлечению читателя в анализ, превращая его в активного участника литературного диалога:

*Lady Southdown, we say, **for the sake of the invalid's health, or for the sake of her soul's ultimate welfare, or for the sake of her money,** agreed to temporise (p. 313).*

*... whom she would see on the morrow – the young men faultlessly appointed, handsomely cravatted, with the neatest glossy boots and white gloves – **the elders portly, brass-buttoned, noble-looking, polite, and prosy** – the young ladies **blonde, timid, and in pink** – the mothers **grand, beautiful, sumptuous, solemn, and in diamonds** (p. 477).*

Синтаксические повторы несут меньшую смысловую нагрузку, работая на структурирование повествования и выделение смысловых блоков, однако они вносят реалистичность, ускоряя или замедляя повествование в зависимости от преобладающего настроения отрывка.

2.2.5. Семантические повторы

Отдельно стоит выделить группу семантических повторов, которые насыщают текст выразительными образами. Они не только позволяют избежать тавтологии, но и расширяют повторяемое понятие, проводя порой неожиданные аналогии. Дистантные семантические повторы более детально характеризуют проблему, а контактные представляют собой плотное семантическое целое, обеспечивая мгновенное приращение смысла, они нацелены на эмфатизацию смысла и чаще всего представляют собой градацию:

She admired her sister, she adored her mother, she thought Mr. Crawley the most delightful and accomplished of men, after Southdown, that fallen angel: and her mamma and sister, who were ladies of the most superior sort... (p. 310);

The house had been much improved even since the Baronet's brief reign, and was pronounced by Becky to be perfect, charming, delightful, when she surveyed it in his company (p. 424);

The regiment adopted her with acclamation. The Captains approved, the Lieutenants applauded, the Ensigns admired (p. 249).

Семантический повтор мотива игры в описании Джорджа изменяет его восприятие читателем, позволяя провести параллель с эгоистичным ребенком, не способным к адекватной оценке событий:

"Thank Heaven that is over," George thought, bounding down the stair, his sword under his arm, as he ran swiftly to the alarm ground, where the regiment was mustered, and whither trooped men and officers hurrying from their billets; his pulse was throbbing and his cheeks flushed: the great game of war was going to be played, and he one of the players. What a fierce excitement of doubt, hope, and pleasure! What tremendous hazards of loss or gain! What were all the games of chance he had ever played compared to this one? (p. 278).

Кольцевой семантический повтор заставляет переосмыслить данную

внутри приведенных рамок информацию:

*So it is in the world. Jack or Donald marches away to glory with his knapsack on his shoulder, stepping out briskly to the tune of “**The Girl I Left Behind Me.**” (p. 272);*

*And I am not sure that – she did not dream that night of becoming a duchess and Madame la Maréchale, while Rawdon wrapped in his cloak, and making his bivouac under the rain at Mount Saint John, was thinking, with all the force of his heart, about **the little wife whom he had left behind him** (p. 301).*

Дистантные семантические повторы более интересны с точки зрения расширения значения. Так, особой силой обладает упоминание возможной смерти в бою:

*But I’m a pretty good mark for a shot, and you see if **it brings me down**, why I leave one and perhaps two behind me whom I should wish to provide for, as I brought ’em into the scrape (p. 273);*

***If I’m done**, those two ought to fetch you something (p. 274);*

*“Look here,” said he. “**If I drop**, let us see what there is for you (p. 274);*

*And so, making his last dispositions, Captain Crawley, who had seldom thought about anything but himself ...went through the various items of his little catalogue of effects, striving to see how they might be turned into money for his wife’s benefit, **in case any accident should befall him** (p. 274);*

***If anything happens** to George, remember she has no one but you in the world to look to. **If it goes wrong** with the army, you’ll see her safe back to England; and you will promise me on your word that you will never desert her. Do you want any? I mean, have you enough gold to take you back to England **in case of a misfortune?** (p. 277);*

*“So I may give him your word of honour, may I, that **in case of extremity** you will stand by her?” “And you’ll see her safe out of Brussels **in the event of a defeat?**” “At least,” thought the Captain, “there will be a retreat secured for her **in case the worst should ensue**” (p. 277);*

*...even the sound of music **died** away (p. 279).*

Боясь искушать судьбу, каждый персонаж суеверно обходится эвфемизмом. Перефразирование создает атмосферу скрытой подавленности, тревоги и искренности, ведь страх смерти срывает маски, показывая лучшее, что есть в героях. Прямое упоминание смерти, пусть и в метафорическом значении бросается в глаза, символизируя мрачное предзнаменование.

Замена лексического повтора на семантический при описании «подвигов» Джоза указывает на смену внутреннего содержания понятия и наполняет текст иронией:

*He described the balls at Government House, ... and then he described a **tiger-hunt**; and the manner in which the mahout of his elephant had been pulled off his seat by one of the infuriated animals (p. 31);*

*Jos is a devil of a fellow at billiards, and at everything else, too. I wish there were any **tiger-hunting** about here! we might go and kill a few before dinner. (There goes a fine girl! what an ankle, eh, Jos?) Tell us that story about the **tiger-hunt**, and the way you did for him in the jungle – it's a wonderful story that, Crawley" (p. 199);*

*The youngsters among the passengers, Young Chaffers of the 150th, and poor little Ricketts, coming home after his third fever, used to draw out Sedley at the cuddy-table and make him tell prodigious stories about himself and his **exploits against tigers and Napoleon** (p. 546).*

Автор вновь обращается к семантическому повтору, описывая возможности избегать обсуждения скандала. Действительно, о неприятном не говорят, но можно сколько угодно обсуждать способы «замалчивания» проблемы, что саркастически отмечает автор, подчеркивая особую изобретательность в этом людей цивилизованных:

*"This matter, in my belief," the Steyne emissary cried, "**ought to be buried in the most profound oblivion. A word concerning it should never pass these doors. The affair ain't a very pretty one, any way you take it, and the less said about it the better**" (p. 527).*

Молчанием принято обходить не только скандалы, но и долги, что

делает жизнь должников намного проще, ведь напоминание о долге считается дурным тоном. Капитану Кроули это позволяет не просто выживать, а вести расточительный образ жизни, что отмечается сочетанием лексического и семантического повторов в главе «How to live well on nothing a year»:

*The novelist, it has been said before, knows everything, and as I am in a situation to be able to tell the public how **Crawley and his wife lived without any income ...***

On nothing per annum then, and during a course of some two or three years, of which we can afford to give but a very brief history, Crawley and his wife lived very happily and comfortably at Paris. The truth is, when we say of a gentleman that he lives elegantly on nothing a year, we use the word “nothing” to signify something unknown; meaning, simply, that we don’t know how the gentleman in question defrays the expenses of his establishment. In the first place, and as a matter of the greatest necessity, we are bound to describe how a house may be got for nothing a year.

... yet somebody must pay even for gentlemen who live for nothing a year – and so it was this unlucky Raggles was made the representative of Colonel Crawley’s defective capital (p. 341-349).

Возможно, Родон так и прожил бы с Ребеккой, разоряя доверчивых кредиторов, не окажись его жена слишком предприимчивой и беспринципной. Автор окончательно разрушает ее образ с помощью семантического повтора.

*In describing **this Siren, singing and smiling, coaxing and cajoling, the author, with modest pride, asks his readers all round, has he once forgotten the laws of politeness, and showed the monster’s hideous tail above water? No! Those who like may peep down under waves that are pretty transparent and see it writhing and twirling, diabolically hideous and slimy, flapping amongst bones, or curling round corpses; but above the waterline, I ask, has not everything been proper, agreeable, and decorous, and has any the most squeamish immoralist in***

Vanity Fair a right to cry fie?...

*When, however, **the Siren disappears and dives below, down among the dead men**, the water of course grows turbid over her, and it is labour lost to look into it ever so curiously.*

*...those **mermaids** are about no good, and we had best not examine the fiendish **marine cannibals**, revelling and feasting on their **wretched pickled victims** (p. 607).*

Напоминая о ее музыкальных талантах, он сравнивает ее с сиреной, но не останавливается лишь на этой линии сходства. Он раскрывает истинное мифологическое значение полностью, демонстрируя самые неприятные стороны этого образа, завершая сравнение и проводя новые аналогии, которые заставляют задуматься о последствиях двуличности Ребекки и связать безвременную кончину Родона с ее именем.

Таким образом, обилие повторов в тексте романа не случайно. Они создают прочный каркас произведения, обогащая его. Переплетаясь и дополняя друг друга, повторы усиливают значение или вступают в конфликт, что в обоих случаях ведет к наиболее полному раскрытию авторского замысла. Несмотря на это, обилие повторов не приводит к семантической избыточности, ведь, выполняя различные функции, они влияют и на восприятие, имея возможность не только выражать ригидность образа, но и, наоборот, расширять его, дополняя новыми оттенками значения и эмоциями.

Выводы по ГЛАВЕ II

Проанализировав стилистические особенности романа «Ярмарка тщеславия» и рассмотрев возможности практического применения в нем повтора как средства художественной выразительности, мы пришли к

следующим выводам:

Стилистическое своеобразие романа, представленного как описание разыгранного спектакля, состоит не только в необычном фабульном строении, включающем порой внешне несвязанные сюжетные линии, но и в особом подборе выразительных средств, позволяющих расширить образы, одновременно придавая универсальность.

Одним из широко используемых автором выразительных средств является повтор, система которых не только выстраивает логичное повествование, пронизывая весь текст, но и способствует экспрессивному насыщению текста.

В описании персонажей повтор широко используется для оттачивания образа: оплетая каждого персонажа сетью повторов, автор создает самобытные образы, одновременно претендуя на их универсальность.

Повторы разных языковых уровней дополняют характеристики персонажей и создают достоверный фон происходящих событий. Так, фонетические повторы вводят необходимые звуковые эффекты, грамматические – демонстрируют экспрессивные возможности повтора грамматических форм; лексические – акцентируют внимание на деталях; синтаксические – организуют текст, а семантические повторы создают возобновляемый мотив, позволяя избежать тавтологии и расширить семантику повторяемого понятия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе исследования мы выявили основные особенности художественного стиля, изучили понятие повтора и широкий спектр его функций, рассмотрели предложенные лингвистами классификации и проанализировали случаи его употребления в рамках романа. Анализ собранной базы примеров употребления повторов разных языковых уровней в произведении У.М. Теккеря «Ярмарка тщеславия» подтвердил, что повтор играет важную роль в организации художественного произведения и передаче авторского замысла, являясь одним из основных средств художественной выразительности.

В ходе обобщения материала, полученного после выполнения поставленных задач, нами были подведены итоги по теоретической и практической частям исследования.

Автор художественного произведения для адекватной передачи замысла прибегает к помощи выразительных средств, влияющих на образное восприятие всего текста и отличающих художественный стиль от других функциональных стилей языка.

Повтор, определяемый как неоднократное появление языковой единицы на соответствующем лингвистическом уровне, является широко используемым средством создания образности, поскольку его полифункциональность позволяет передать необходимый оттенок значения и подчеркнуть важность какого-либо события или явления в сочетании с другими средствами художественной выразительности. Так, основными функциями повтора являются обеспечение связности текста и логичности повествования и его экспрессивное насыщение, но прочие функции, реализация которых часто возможна только в контексте, являются не менее важными при построении семантического поля художественного

произведения.

Для систематизации широкого разнообразия повторов широкое применение получили классификации по взаимному расположению повторяющихся элементов и по их отнесенности к тому или иному уровню языка; а также классификация стилистических фигур, построенных на основе повтора, которая считается наиболее удобной для непосредственного анализа особенностей повтора в тексте художественного произведения.

Роман «Ярмарка тщеславия» предоставил обширную базу для исследования повтора, который, включаясь в общий поток выразительных средств и обогащая их дополнительными акцентами, позволил не только обнаружить внутренние связи между внешне разрозненными элементами повествования, но и способствовал повышению уровня экспрессии текста. Повтор широко используется автором для детальной отработки каждого образа, но одновременно и для придания ему универсальности маски, что позволяет заострить внимание на необычном построении романа, представленного как описание разыгранного спектакля. Повторы всех языковых уровней являются опорными элементами текста, передавая авторское отношение к событиям или героям, наполняя иронией обыденные фразы и создавая правдоподобные декорации для участников «тщеславного» спектакля.

Таким образом, повтор как выразительное средство функционирует на всех уровнях языка, образуя в тексте произведения переплетение логико-смысловых и структурных связей и позволяя не только подчеркнуть эмоциональную насыщенность речи, но и заострить внимание на наиболее значимых моментах. Совокупность повторов разных уровней, а также разнообразные модели их сочетаний формируют своеобразную систему авторских подсказок, которые направляют мысль читателя по задуманному маршруту.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акимова Г.Н. Новое в синтаксисе современного русского языка. – М.: Высшая школа, 1990 – 168 с.
2. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 384 с.
3. Асмус В.Ф. Чтение как труд и творчество // Вопросы теории и истории эстетики. – М.: Издательство «Искусство», 1968. – С. 55-68.
4. Астафьева И.М. Виды синтаксических повторов, их природа и стилистическое использование: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1963. – 239 с.
5. Блох М.Я. Теоретическая грамматика английского языка: Учебник для студентов филол. фак. ун-тов и фак. англ. яз. педвузов. – М.: Высш. школа, 1983. – 383 с.
6. Ваулина Ю.Е. Магия повтора // Вестник Московского городского педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. – 2009. – №2. – С. 61-67.
7. Вахрушев В.С. Творчество Теккерея. – Саратов, 1984. – 148 с.
8. Виноградов В.В. Итоги обсуждения вопросов стилистики // Вопросы языкознания / СССР. Ин-т. языкознания – 1955. – №1. – С. 60-87.
9. Гак В.Г. Языковые преобразования / В.Г. Гак. – М.: Школа Языки русской культуры, 1998. – 768 с.
10. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – Москва : Изд-во лит. на иностр. яз., 1958. – 448 с.
11. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – 5-е изд., стереотип. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
12. Гениева Е.Ю. Комментарии // Форстер М. Записки викторианского джентльмена: Уильям Мейкпис Теккерей. – М., 1985. – С. 355-366.
13. Глухов В.П. Основы психолингвистики. М.: Высшая школа,

2005. – 351 с.

14. Головкина Н.Т. Повтор как стилистическое средство в различных видах и жанрах речи: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1964. – 340 с.

15. Данилина В.В. Повторы на разных языковых уровнях // Ритмический анализ политической публичной речи. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 240 с.

16. Зарубежная литература XIX века. Практикум. – М.: изд-во «Флинта», «Наука», 2002. – 464 с.

17. Иванчикова Е.А. Лексический повтор как экспрессивный приём синтаксического распространения. // Мысли о современном русском языке. – М., Просвещение, 1969. – С. 126-139.

18. Казаева Л.И. Виды и функции повторов в текстах поэтического и художественного жанров // Вестник Югорского Государственного Университета, 2006. – № 5. – С. 50-53.

19. Кожина М.Н. Язык и стиль в функциональном аспекте: к определению предмета и структуры стилистики // Основные понятия и категории лингвостилистики. – Пермь, 1982. – С.15-34.

20. Корбут А.Ю. Повтор как средство структурной организации художественного прозаического текста (элементы симметрии): автореф. дисс. ... канд. фил. наук. – М., 1995. – 22 с.

21. Кузнец М.Д, Скребнев Ю.М. Стилистика английского языка. – Ленинград: Просвещение, 1960. – 175 с.

22. Кухаренко В.А. Стилистический прием повтора в произведениях Ч. Диккенса // Общее языкознание, грамматика, лексикология, стилистика. – М., 1959. – С. 273-292.

23. Лапчинская Т.Н. Смыслообразующая функция лексических повторов в тексте немецкого короткого рассказа // Культура и цивилизация. – Тюмень, 2015. – № 6. – С. 248-260.

24. Локман Б. Структура и семантика редупликации в турецком и таджикском языках: дис. ... канд. филол. наук. – Душанбе, 2015. – 154 с.

25. Матвеева Т.В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: синхронно-сопоставительный очерк. – Свердловск. – 1990. – 172 с.
26. Майборода Р.В. Жанрово-стилистическое своеобразие романа У.М. Теккерея «Ярмарка тщеславия» в оценках современного литературоведения // Филологические науки. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.rusnauka.com/30_NIEK_2011/Philologia/2_96585.doc.htm (дата обращения: 15.05.2017).
27. Милевская Т.В. Дискурсивная деятельность в антропоцентрическом аспекте: Материалы Междунар. науч. конф. Ч. 2. Лингвистика. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2003. – С. 21-27.
28. Минакова А.А. Типы повторов и их функции в поэтических текстах Евгения Евтушенко: автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Майкоп, 2012. – 19 с.
29. Морен М.К., Тетеревникова Н.Н. Стилистика современного французского языка. – М., Издательство литературы на иностранных языках, 1960. – 298 с.
30. Надежкин А.М. Корневой повтор в художественной речи М.И. Цветаевой: дисс. канд. филол. наук. – Нижний Новгород, 2015. – 194 с.
31. Новиков А.И. Текст и его смысловые доминанты / Под ред. Н.В. Васильевой, Н.М. Нестеровой, Н.П. Пешковой. – М.: Институт языкознания РАН, 2007. – 224 с.
32. Покровская Е.А. Русский синтаксис в XX веке. Ростов-на-Дону: Ростовский государственный университет. – 2001. – 482 с.
33. Розенталь Д.Э. Справочник по правописанию и литературной правке. 16-е изд. – М.: 2012 – 368с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://terka.ru/rozental_2/219.html (дата обращения: 02.04.2017).
34. Сковородников А.П. Позиционно-лексический повтор как стилистическое явление // Филологические науки. – 1984. – № 5. – С. 71-76.
35. Солодилова И.А. Смысл художественного текста. Словесный

образ как актуализатор смысла. – Оренбург: ГОУ ОГУ, 2004. – 153 с.

36. Трубникова Ю.В. Деривационное функционирование лексических единиц текста: дисс. канд. филол. наук. – Барнаул, 1997. – 192 с.

37. Урбаева А.П. Многообразие видов повтора в современном немецком языке: автореферат дисс. ... канд. филол. наук. – М.: МПГУ, 2007. – 16 с.

38. Фадеев А.А. Труд писателя // Литературная газета. – 1951. – № 22. – С. 2-31.

39. Хендрикс У. Стил и лингвистика текста, пер. с англ., в кн.: Новое в зарубежной лингвистике. – Лингвостилистика. – М., 1980. – 430 с.

40. Шахматов А.А. Синтаксис русского языка. – 4-е изд. – ЛКИ, 2007. – 624 с.

41. Щурова И.В. Повторы в произведениях Евгения Гришковца (На материале сборника "Следы на мне") // Вестник курганского университета. – Курган, 2012. – №4. – Вып. 8. – С. 47-49

42. Языковая деятельность: переходность и синкретизм: Сборник статей научно-методического семинара «TEXTUS». – Вып. 7 / Под ред. д-ра филол. наук проф. К.Э. Штайн. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. – 512 с.

43. Couper-Kuhlen E. The Prosody of Repetition: On Quoting and Mimicry. Prosody in Conversation: Interactional Studies. – Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – P. 366-405.

44. Cekaite A. Repetition and Joking in Children's Second Language Conversations: Playful Recyclings in an Immersion Classroom Discourse Studies. – London: SAGE Publications, 2004. – P. 373-389.

45. Enkvist N.E. Text, Cohesion, and Coherence. Cohesion and Semantics. Publications of the Research Institute of the Abo Akademi Foundation, 1979. – P. 109-128.

46. Halliday M.A.K. Notes on transitivity and theme in English. – Part 2. – Journal of Linguistics, 1967. – P. 199-244.

47. Hoey M. Patterns of Lexis in Text. – Oxford: Oxford University Press,

1991. – 276 p.

48. Johnstone B. An introduction. Perspectives on repetition, ed. by Barbara Johnstone. – Special issue of *Text*, 1987. – P. 205-214.

49. Keenan E. Repetition in children's discourse. *Child discourse*. New York: Academic Press, 1977. – 125 p.

50. Rieger C.L. Repetitions as self-repair strategies in English and German conversations. *Journal of Pragmatics*, 2003. – P. 47-69.

51. Tannen D. Transcription conventions from *Talking Voices: Repetition, Dialog, and Imagery in Conversational Discourse*. – Second Edition – Cambridge / UK: Cambridge University Press, 2007. – 233 p.

52. Tovares A.V. Intertextuality in family interaction: Repetition of public texts in private settings. Georgetown University. – 2005. – 134 p.

53. Van Dijk Teun A., Kintsch W. *Strategies of Discourse Comprehension*. – New York: Academic Press. 1983. – 423 p.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – 2-е изд., стер. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 571 с.
2. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-образовательный. – М.: Рус. яз, 2000. – 1209 с.
3. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка – СПб.: Норинт, 2000. –1536 с.
4. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой. – 2-е изд., доп. – М.: Большая рос. энцикл., 2002. – 709 с.
5. Москвин В.П. Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры: Общая и частные классификации. Терминологический словарь. – М.: Эдиториал УРСС, 2006. – 376 с.
6. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. – М.: Альта-Принт, 2005. – 1216 с.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Thackeray W.M. Vanity Fair. – Wordsworth, 2001. – 694 p.