

СООТНОШЕНИЕ ИНТРОСПЕКЦИИ И НЕСОБСТВЕННО-ПРЯМОЙ РЕЧИ

*Научно-исследовательская работа проводится в рамках реализации ФЦП
«Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009–2013 годы.*

Рассматривается соотношение интроспекции персонажа англоязычного художественного произведения и несобственно-прямой речи. Проблема несобственно-прямой речи имеет давнюю традицию изучения в западноевропейской и отечественной лингвистике. Интроспекция является частью внутреннего монолога персонажа, но представляется более узким понятием, чем несобственно-прямая речь.

Ключевые слова: несобственно-прямая речь; интроспекция; внутренний монолог.

Изучение текста художественной прозы как многомерной и многоуровневой структуры всегда находилось в центре внимания лингвистов, о чём свидетельствует большое количество исследований, посвящённых текстовым категориям, их особенностям, месту и роли в художественном тексте [1–10].

Несмотря на то что внутренний мир персонажа – это смысловая доминанта художественного текста и тщательный анализ не только действий, но и мыслей, чувств и ощущений персонажа способствует более глубокому пониманию и интерпретации художественного текста, основные средства и способы репрезентации этой внутренней реальности, описания внутреннего состояния и ощущений персонажей в настоящее время изучены недостаточно полно. Изучались в основном внешние проявления категории персонажа, например «персональная сетка» в структуре художественного произведения [11], характеристики речи персонажей [12], языковые средства описания их внешности [13]. Внутренний мир персонажа и языковые средства, используемые для его репрезентации, не являлись до настоящего времени объектом специального исследования. Изучение языковых особенностей тех контекстов, где фиксируются мысли, чувства, ощущения, воспоминания, предчувствия, является тем инструментом, который позволяет раскрыть мотивацию поступков персонажа, сформировать его образ и, в конечном итоге, раскрыть авторский замысел.

Вопрос о средствах и способах репрезентации внутреннего мира персонажа художественного произведения тесно связан с понятием интроспекции персонажа, которая является частью его внутренней реальности. Представление об интроспекции персонажа художественного произведения основывается на понятии интроспекции, заимствованном из психологии.

Проблема интроспекции имела длительную историю изучения в философии, прежде чем стала предметом обсуждения в экспериментальной психологии и затем – в других науках. Однако долгая история изучения понятия интроспекции фактически не привела к выработке чётко очерченного и однозначного понимания этого понятия, представление о котором по-прежнему остаётся размытым. В психологии под интроспекцией понимают наблюдение человека за собственным внутренним психическим состоянием, самонаблюдение, направленное на фиксацию своего хода мыслей, своих чувств и ощущений. Явление интроспекции тесно связано с развитием высшей формы психической деятельности – с осознанием человеком ок-

ружающей действительности, выделением у него мира внутренних переживаний, формированием внутреннего плана действий. Это сложный и многогранный процесс проявления различных сторон мыслительной и эмоциональной жизнедеятельности индивида.

В рамках данного исследования под интроспекцией персонажа понимается фиксируемое в тексте художественного произведения наблюдение персонажа за своими чувствами и эмоциями, попытка проанализировать те процессы, которые имеют место в его душе. При помощи интроспекции как литературного приёма внутренний, не наблюдаемый непосредственно мир персонажей художественного произведения становится доступен читателю.

Материалом исследования послужили романы английских и американских авторов XX–XXI вв. общим объёмом более 5000 страниц. В текстовом материале представлен художественный реализм начала XX в. (J. Galsworthy, W.S. Maugham), фантастика середины – конца XX в. (Stephen King, Ray Bradbury), современный детектив (Sidney Sheldon, Jim Harrison, Dan Brown, Ian Fleming). Выбор произведений был обусловлен стремлением охватить произведения различных авторов, разные по жанрам и времени создания, а также различные по индивидуально-художественной манере автора.

Для того чтобы выделить интроспекцию в качестве объекта лингвистического исследования, необходимо отграничить явление интроспекции от смежных явлений. Данная статья посвящена разграничению понятия «интроспекция» и несобственно-прямой речи.

«Несобственно-прямая речь – прием изложения, когда речь персонажа внешне передается в виде авторской речи, не отличаясь от нее ни синтаксически, ни пунктуационно. Но несобственно-прямая речь сохраняет все стилистические особенности, свойственные прямой речи персонажа, что и отличает ее от авторской речи. Как стилистический прием несобственно-прямая речь широко используется в художественной прозе, позволяя создать впечатление соприсутствия автора и читателя при поступках и словах героя, незаметного проникновения в его мысли» [14. С. 245].

Проблема несобственно-прямой речи имеет давнюю традицию изучения в западноевропейской и отечественной лингвистике. Впервые в научной литературе явление несобственно-прямой речи отмечается А. Тоблером в 1887 г. и определяется как своеобразное смешение прямой и косвенной речи. Позднее, в начале XX в., проблема несобственно-прямой речи начинает активно разрабатываться филологами разных школ и

направлений. В западноевропейской науке исследование несобственно-прямой речи проходит в порядке дискуссии. Принципиальные разногласия в подходе к данному явлению возникают между лингвистами, связанными в той или иной степени с психологической школой К. Фосслера, с одной стороны, и лингвистами, принадлежащими к Женевской школе, с другой стороны. В исследованиях лингвистов, относящихся к школе К. Фосслера, несобственно-прямая речь рассматривается как стилистический прием художественной речи и описывается со стороны ее психологической природы и эстетической эффективности. В дискуссионном порядке ими вводится ряд терминов: «завуалированная речь», «пережитая речь» [15], «речь как факт» [16] и др. Решающее влияние на изучение несобственно-прямой речи во французской лингвистике оказывает теория представителя Женевской школы Ш. Балли. Для обозначения интересующего нас явления ученый вводит термин *discours indirect libre* («свободная косвенная речь»), нашедший признание во французской лингвистической литературе. Ш. Балли рассматривает несобственно-прямую речь, исходя из сосюрковского деления языковой деятельности на язык (*langue*) и речь (*parole*), полагая, что прямая и косвенная речь относятся к области языка и представляют собой неизменные грамматические конструкции, «оживающие» в речи. В отличие от прямой и косвенной речи несобственно-прямая речь не имеет своего места в языковой системе, т.к. она возникает в сфере речи как результат одного из возможных употреблений косвенной речи.

М.М. Бахтин понимает данное явление как результат взаимодействия и взаимопроникновения речи автора и речи персонажа («чужой речи»). В несобственно-прямой речи автор пытается представить чужую речь, исходящую непосредственно от персонажа, без авторского посредничества. При этом автор не может быть полностью отстранен, и в результате получается наложение одного голоса на другой, «скрещение» в одном речевом акте двух голосов, двух планов – автора и персонажа. М.М. Бахтин называет эту особенность несобственно-прямой речи «двуголосостью» [17. С. 117].

Итак, согласно определению М.М. Бахтина, несобственно-прямая речь – это такие высказывания (сегменты текста), которые по своим грамматическим и композиционным свойствам принадлежат одному говорящему (автору), но в действительности совмещают в себе два высказывания, две речевые манеры, два стиля [18. С. 118]. Подобное совмещение субъективных планов автора и персонажа (речевая контаминация голосов автора и персонажа) и составляет, по мнению М.М. Бахтина, сущность несобственно-прямой речи. Это изложение мыслей или переживаний персонажа, грамматически полностью имитирующее речь автора, но по интонациям, оценкам, смысловым акцентам следующее ходу мысли самого персонажа. Вычленить ее в тексте не всегда легко; иногда она маркируется определенными грамматическими формами, но в любом случае трудно определить, в какой точке она начинается или кончается. В несобственно-прямой речи мы опознаем чужое слово «по акцентуации и интонированию героя, по ценностному направлению речи» его оценки «перебивают авторские оценки и интонации».

В.В. Виноградов, в чьих трудах значительное место занимает научный анализ художественной речи, характеризует несобственно-прямую речь как «сложную комбинацию повествовательного языка с формами внутреннего мышления самих персонажей», утверждая тем самым принцип субъектной многоплановости повествования [19].

В работе А.А. Андриевской несобственно-прямая речь рассматривается как особый вид повествования, при котором наблюдается взаимодействие и взаимопроникновение речевых планов, каждый из которых при этом теряет отчасти свою специфику, в результате чего создается новое явление, несущее в себе разноплановые характеристики. В этом, собственно, и состоит специфика несобственно-прямой речи – «...уловить и воспроизвести, в соответствии с создаваемым образом человека, его внутреннюю речь, аналитически вскрывая ее и восполняя свойственные ей эллизы, “короткие замыкания” и другие специфические особенности процессов этого первичного “речевого уровня”, адекватно представить этот внутренне-речевой поток в контексте соответственно организованного, словесно оформленного для восприятия читателем внутреннего мира персонажа...» [20. С. 8].

Весь спектр явлений, изображаемых несобственно-прямой речью, находит отражение в классификации различных типов несобственно-прямой речи, предложенной А.А. Андриевской при анализе современной французской художественной прозы. Согласно природе изображаемых явлений несобственно-прямая речь дифференцируется на три разновидности.

1. Несобственно-прямая речь в узком, традиционном значении этого слова, т.е. как форма передачи чужого высказывания.

2. Несобственно-прямая речь, именуемая «внутренним монологом», как единственная самостоятельная форма передачи внутренней речи персонажа, его «потока сознания».

3. Несобственно-прямая речь как манера изображения словесно неоформленных отрезков бытия, явлений природы и человеческих отношений с позиции переживающего их лица.

Как мы видим, внутренний монолог человека может трактоваться по-разному. Многие ученые рассматривают презентацию устной речи в художественных произведениях и выделяют разные случаи, которые относятся к несобственно-прямой речи и которые отражают различную глубину погружения героев в свой внутренний мир [21–26].

Т. Хатчинсон и М. Шорт выделяют следующие категории презентации речи персонажей: воспроизведение речевых актов персонажей – *Narrator's Representation of Speech Acts (NRSA)*, прямую речь – *Direct Speech (DS)*, косвенную речь – *Indirect Speech (IS)*, свободную косвенную речь – *Free Indirect Speech (FIS)* [21, 22]. М. Шорт указывает на существование таких категорий, как воспроизведение действий персонажей – *Narrator's Representation of Action (NRA)*, указание автором на то, что речевое взаимодействие состоялось – *Narrator's Representation of Speech (NRS)* [22]. Т. Хатчинсон считает возможным также выделить свободную прямую речь – *Free Direct Speech* [21].

Категория воспроизведения действий персонажей (NRA) не подразумевает наличие речи, а отражает действия персонажей («They embraced one another passionately», «Agatha dived into the pond»), определенные события («It began to rain», «The picture fell off the wall»), описание состояний («The road was wet», «Clarence was wearing a bow tie», «She felt furious»), а также фиксацию персонажами действий, событий и состояний («She saw Agatha dive into the pond», «She saw Clarence was wearing a bow tie»).

Категория, которую М. Шорт называет NRS, показывает, что общение состоялось, но о чем именно шла речь, не говорится:

(1) Gabriel went to the stairs and listened over the banisters. He could hear two persons talking in the pantry. Then he recognized Freddy Malin's laugh (James Joyce. *The Dead*).

При воспроизведении автором речевых актов персонажей (NRSA) читателю становится доступной тема разговора. Подобная презентация речи придает повествованию различные оттенки, например комический:

(2) Mr D'Arcy came from the pantry, fully swathed and buttoned, and in a repentant tone told them the history of his cold. Everyone gave him advice... (James Joyce. *The Dead*).

Прямая речь (DS) в художественном произведении может быть представлена по-разному: без комментариев автора, без кавычек, без кавычек и комментариев (FDS). Прямая речь раскрывает личность персонажа и его видение окружающей действительности наиболее ярко.

Косвенная речь (IS) используется для отражения точки зрения автора (Ermintrude demanded that Oliver should clear up the mess he had just made).

Свободная косвенная речь (FIS) актуальна для романов конца XIX–XX вв. и сочетает в себе черты прямой и косвенной речи. Свободная косвенная речь представляет собой категорию, в которой совмещаются голоса автора и персонажа:

(3) «So that was the first part of the story. Czech troops out, Russian troops in. Got it?».

Smiley said yes, he thought he had his mind round it so far (John Le Carré. *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*. Ch. 28).

Свободная косвенная речь может быть замаскирована под прямую для достижения различных стилистических оттенков, например иронического:

(4) «...The child was going on so well – and he wished so much to be introduced to Captain Wentworth, that, perhaps, he might join them in the evening; he would not dine from home, but he might walk in for half an hour» (Jane Austin. *Persuasion*).

Презентация мысли происходит, по мнению М. Шорта, такими же категориями, как и презентация речи: презентация автором мыслей персонажа – Narrator's Representation of Thought (NRT) (He spent the day thinking); презентация автором актов мышления – Narrator's Representation of Thought Acts (NRTA) (She considered his unpunctuality); косвенная мысль – Indirect Thought (IT) (She thought that he would be late); свободная косвенная мысль – Free Indirect Thought (FIT) (He was bound to be late!); прямая мысль – Direct Thought (DT) ('He will be late', she thought). Презентация мысли отличается от презентации речи тем, что в первом случае присутствуют глаголы и наречия, указывающие на

мыслительную деятельность. Первые три указанные выше категории (NRT, NRTA, IT) аналогичны соответствующим им категориям презентации речи.

Прямая мысль (DT) часто используется авторами для отражения внутренней мыслительной деятельности персонажей. Прямая мысль имеет форму, аналогичную драматическому монологу, когда не ясно, являются ли слова актера мыслью вслух или обращением к зрителям. Прямая мысль (DT) довольно часто используется для воспроизведения воображаемых бесед персонажей с окружающими и поэтому часто выступает в форме потока сознания:

(5) Her worship, her dinner parties, her life with Pym, had all been conducted on this same sturdy principle [of supporting her husband unquestioningly].

Until last July. Until our holiday in Lesbos. Magnus, come home. I'm sorry I raised a stink at the airport when you didn't show up. I'm sorry I bellowed at the British airways clerk in what you call my six-acre voice and I'm sorry I waved my diplomatic pass around And I'm sorry – terribly sorry – I phoned Jack to say where's the hell my husband? So please – just come home and tell me what to do (John Le Carré. *Tinker, Tailor, Soldier, Spy*. Ch. 1).

Свободная косвенная мысль (FIT) показывает наиболее полное погружение персонажа в свое сознание. Эта категория отражает внутренний мир персонажа, который является недоступным для окружающих. Автор художественного произведения в этом случае не вмешивается в работу сознания персонажа и как бы уходит в сторону. Например:

(6) His hands were weary. He brooded over his long, white body, marking the ribs stick through the sides. The hands had held other hands and thrown a ball high into the air. Now they were dead hands. He could wind them about his hair and let them rest untangling on his belly or lose them in the valley between Rhianon's breasts. It did not matter what he did with them. They were as dead as the hands of the clock, and moved to clockwork (Dylan Thomas. *The Visitor*).

С нашей точки зрения, далеко не все приводимые авторами контексты могут считаться интроспекцией. В контекстах (1), (2), (4) фиксируется последовательность действий и событий и фактически они представляют собой разные формы авторского повествования о происходящем. В контексте (3) персонаж (Smiley) фиксирует тот факт, что он уже некоторое время обдумывал ситуацию (he thought he had his mind round it so far), что указывает на интеллектуальные процессы, происходящие в голове персонажа, и может рассматриваться как интроспекция. Контекст (5) описывает движение мысли героини, быструю смену «картин» в ее сознании. Эти картины воспроизводят фактуальную информацию, и интроспекция здесь практически отсутствует. Как косвенное указание на интроспекцию может рассматриваться только цепочка параллельных конструкций с постоянно повторяющимся I'm sorry. Однако это не диалог персонажа с самой собой, это ее мысленный диалог с Магнусом, что позволяет заключить, что контекст (5) вряд ли следует относить к интроспекции.

Наиболее близко соприкасается с интроспекцией разновидность, называемая свободной косвенной речью. Т. Хатчинсон для иллюстрации свободной косвенной речи приводит следующий пример:

(7) Then at last came a day when he was obliged to tell her that his squadron was moving. He couldn't tell her where, of course, but only that he had just one more day.

In a long night of passionate farewell he again spoke a great deal of boats and apple blossom. She wouldn't let him down? God, he knew he kept on saying it – but it was all a miracle.

'More like a dream.'

No, no, he insisted, a miracle. His mind went back to the first meeting with her, *his impression of an innocuous, moth-like quietness*, and then the second, his *almost suicidal bitterness about Maxie* and then *his final discovery that the moth, if it were moth at all, was at least, in its flaming affections, a tiger moth* (H.E. Bates. *The Tiger Moth*. P. 116).

Мы считаем, что последний абзац, начиная со второго предложения, может рассматриваться как интроспективный контекст, т.к. здесь имеется указание не только на мыслительную деятельность персонажа (His mind went back to...), но и указание на то, что он фиксирует свое внутреннее эмоциональное состояние и определенную оценку атмосферы, своей возлюбленной и ее поведения (*innocuous, moth-like quietness; suicidal bitterness*).

Следует также отметить, что и интроспекция, и указанные смежные с ней явления могут совмещаться в одном контексте. Рассмотрим следующий пример:

(8) As he stared up at Camerlengo Ventresca, *Mortati felt the paralyzing collision of his heart and mind. The vision seemed real, tangible. And yet... how could it be? Everyone had seen the camerlengo get in the helicopter. They had all witnessed the ball of light in the sky. And now, somehow, the camerlengo stood high above them on the rooftop terrace. Transported by angels? Reincarnated by the hand of God?*

It is impossible...

Mortati's heart wanted nothing more than to believe, but his mind cried out for reason. And yet all around him, the cardinals stared up, obviously seeing what he was seeing, paralyzed with wonder (Dan Brown. *Angels and Demons*. P. 558–559).

Первые два предложения контекста (8) (они выделены курсивом) представляют собой интроспекцию персонажа, т.к. здесь имеет место внутренний анализ ситуации, указание на несовпадение в голове персонажа мыслей и ощущений, столкновение разума и чувств. Далее следует несобственно-прямая речь, отражающая процесс обдумывания персонажем прошлых событий (ретроспекция). Здесь Мортати не пытается дать внутреннюю оценку происходящим событиям, он просто старается зафиксировать быстро сменявшие друг друга события как образы внешнего мира. Три вопроса, завершающие первый абзац, и фраза второго абзаца также представляют собой несобственно-прямую речь. Читатель следует за мыслями персонажа, но концентрируется не на состоянии персонажа, а на событиях. В третьем абзаце автор ведет повествование с позиции персонажа (т.е. Мортати). Первое предложение третьего абзаца представляет собой персонажную интроспекцию, фиксацию им своего внутреннего состояния. В последнем предложении голос автора сливается с голосом персонажа и их трудно разделить: происходящее

описывается так, как его видит персонаж. И все-таки последние слова *paralyzed with wonder* опять можно считать интроспекцией, т.к. оцепенение испытывает Мортати, как и окружающие его кардиналы, и здесь можно говорить о переносе своих ощущений на окружающих, которые видят то, что видит описываемый персонаж, и чувствуют то, что чувствует он.

Рассмотрим еще один контекст:

(9) *God, she's thin, I thought. She's nothing but a bag of –*

A shudder twisted through me at that. It was a strong one, as if someone were spinning a wire in my flesh. I didn't want her to notice it – what a way to start a summer day, by revolting a guy so badly that he stood there shaking and grimacing in front of you – so I raised my hand and waved. I tried to smile, as well. Hello there, lady standing out by the floating bar. Hello there, you old bag of bones, you scared the living shit out of me but it doesn't take much these days and I forgive you... I wondered if my smile looked as much like a grimace to her as it felt to me (Stephen King. *Bag of Bones*. P. 122).

Повествование в контексте (9) ведется от лица персонажа. Начинается контекст (9) с несобственно-прямой речи, с мыслью персонажа. Худоба мисс Уитмор наводит Майкла на страшную мысль, что женщина похожа на мешок с костями. Это сравнение ассоциируется у него с неприятными воспоминаниями из предыдущего жизненного опыта. Сила чувства описывается посредством сравнения с проволокой, которую как бы вонзили в тело Майкла и поворачивают в нем. Посредством этого сравнения резкая душевная боль, которую испытывает персонаж, становится доступна читателю. Попытка анализа внутреннего состояния и уход в глубину сознания является проявлением интроспекции (предложения 1, 2 второго абзаца), которая позволяет эксплицировать действия персонажа – *so I raised my hand and waved*. Следующее затем повествование и мысленно обращенная к мисс Уитмор речь персонажа представляют собой не интроспекцию, а внутренний монолог – реакцию персонажа на то, что происходит вокруг него. В последнем предложении контекста (9) персонаж опять углубляется во внутренний мир, чтобы проанализировать свои действия. Его улыбка, по его внутреннему ощущению, больше похожа на гримасу (интроспекция), и Майкл не знает, насколько это очевидно для мисс Уитмор.

Итак, мы считаем возможным сделать общий вывод о том, что интроспекция является более узким понятием, чем несобственно-прямая речь. Презентация речи персонажей далеко не всегда отражает ощущения, переживания персонажей, их внутреннюю оценку, т.е. далеко не всегда может отождествляться с интроспекцией. Основным критерием разграничения является то, на чем сосредоточено внимание персонажа: если имеет место простая мысленная фиксация событий, без их эмоциональной оценки, и если отсутствует осознание персонажем своего интеллектуального эмоционального состояния, то подобные контексты не следует относить к интроспекции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арутюнова Н.Д. Номинация и текст // Языковая номинация. Виды наименований. М., 1977. С. 227–357.
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 187 с.
3. Федорова Л.Н. Категория ретроспекции в художественном тексте (на материале английского языка): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1982. 159 с.
4. Змиевская Н.А. Сопряженность текстовых категорий как принцип их функционирования // Категории текста. 1984. Вып. 228. С. 127–137.
5. Кандрашина Е.Ю. и др. Представление знаний о времени и пространстве в интеллектуальных системах / Под ред. Д.А. Поспелова. М.: Наука, 1989. 215 с.
6. Гак В.Г. Пространство времени // Логический анализ языка. Язык и время. М.: Индрик, 1997. С. 122–131.
7. Князев Ю.П. Настоящее время: семантика и прагматика // Логический анализ языка. Язык и время. М.: Индрик, 1997. С. 131–139.
8. Папина А.Ф. Текст: его единицы и глобальные категории. М.: УРСС, 2002. 368 с.
9. Ноздрина Л.А. Интерпретация художественного текста. Поэтика грамматических категорий: Учеб. пособие для лингвистических вузов и факультетов. М.: Дрофа, 2009. 252 с.
10. Тураева З.Я. Лингвистика текста. Текст: Структура и семантика: Учеб. пособие. 2-е изд., доп. М.: ЛИБРИКОМ, 2009. 144с.
11. Ноздрина Л.А. Взаимодействие грамматических категорий в художественном тексте (на материале немецкого языка): Дис. ... д-ра филол. наук. М., 1997. 477 с.
12. Обаревич Е.В. Когнитивный аспект английских предложений-высказываний, передающих ситуации эмоционального состояния: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2004. 22 с.
13. Селезнева С.Ю. Языковые средства и когнитивные модели описания внешности персонажей в англоязычной художественной прозе (на материале произведений английских и американских писателей XIX и XX вв.): Дис. ... канд. филол. наук. М., 2001. 299с.
14. Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.
15. Spitzer L. Stilstudien. München, 1928.
16. Lerch E. Die Bedeutung der Modi in Franzosischen. Leipzig, 1919.
17. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975. 500 с.
18. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 421 с.
19. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М.: Высш. шк., 1981. 319 с.
20. Андриевская А.А. Синтаксис современного французского языка. Киев: Вища школа, 1975.
21. Hutchinson T. Speech Presentation in Fiction with Reference to the Tiger Moth by H.E. Bates // Reading, Analyzing and Teaching Literature / Ed. by Mick Short. London; New York, 1989. P. 120–145.
22. Short M. Exploring the Language of Poems, Plays and Prose. London; New York: Longman, 1996. 399 p.
23. Herman D. Towards a pragmatics of represented discourse. London; New York: Longman, 1993. 125 p.
24. McHale B. Free indirect discourse: a survey of recent accounts. Poetics and theory of literature. London: Longman, 1978. 225 p.
25. Short M. Speech presentation, the novel and the press. The taming of the text. N.Y.: Routledge, 1988. 253 p.
26. Leech G.V., Short M. Style in Fiction. London: Longman, 1981. 317 p.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 7 сентября 2009 г.