

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

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И
МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

**СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ «ГРОЗОВОЙ
ПЕРЕВАЛ» ЭМИЛИ БРОНТЕ**

Выпускная квалификационная работа
обучающейся по направлению подготовки 45.03.01 Зарубежная филология
очной формы обучения, группы 04001403
Писаревой Анастасии Алексеевны

Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент
Виноградова Е.А.

БЕЛГОРОД 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1. СТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ, СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ЯЗЫК И МЕСТО ПОРТРЕТНЫХ ОПИСАНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ	8
1.1. Композиция образной системы и мотив произведения	11
1.2. Разноречие, слуховое восприятие речи	15
1.3. Выразительные средства создания портретных описаний в романе. Словесный портрет и его типы	18
1.4. Типическое и индивидуальное в портрете	20
1.5. Динамика текста портрета в диахроническом аспекте	21
1.6. Место словесного портрета в структуре текста романа.....	22
1.7. Функции словесного художественного портрета.....	24
1.8. Лингвостилистический аспект словесного художественного портрета...	27
Выводы по Главе 1	28
Глава 2. СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ, АНАЛИЗ ПОРТРЕТНЫХ ОПИСАНИЙ И ЯЗЫК РОМАНА "ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ" ЭМИЛИ БРОНТЕ	31
2.1. Тематика, мотив и система образов романа Эмили Бронте	31
2.2. Стилеобразующие факторы в романе	34
2.3. Языковые и стилистические особенности романа " Грозовой перевал"	38
2.3.1. Символы, персонификации в романе.....	38
2.3.2. Повторы и рассказчики (неавторское чужое слово).....	42
2.3.3. Стилистические приемы.....	45
2.4. Анализ портретных описаний главного героя романа	47
Выводы по Главе 2	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	60
Список литературы	63

ВВЕДЕНИЕ

Проблемы художественного стиля, а именно, языка и стиля творческой оригинальности авторов всегда вызывали интерес у лингвистов и литературоведов. Данные трудности были отражены в работах В. М. Жирмунского, В. Е. Хализева, Г. Н. Пospelова, Ю. М. Лотмана, Ф.П. Федорова и многих других ученых, что указывает на актуальность проблемы образности стилей.

Оригинальность писателя во многом детерминируется языком и стилем его творений, которое являются взаимосвязанными категориями.

Выявление оригинальности автора логически подводит к освещению языкового, стиливого содержания его творчества. Проблемы языка и стиля анализируются исследователями как в совокупности с иными категориями (с выделенными ранее созидательными особенностями, способами, жанрами, поэтикой), так же и не зависимо. Язык и стиль художественной литературы довольно детально и подробно рассматривается в исследованиях С. И. Баженовой, Н.К. Гея, М.Б. Гаспарова, В.П. Григорьева, А.К. Жолковского, Ю.К. Щеглова и многих других. В. М. Жирмунский является одним из первых, кто попытался показать обширность термина стиль, излагая его как литературоведческую категорию. Проблема художественного стиля, в наиболее широком смысле, языка и манерой написания, обуславливается объемностью, разносторонностью и широтой.

При рассмотрении теоретических проблем, затрагивающих язык и стиль, необходимо отметить, что талантливый автор владеет собственным методом писания, потому что стиль индивидуален. Так же в личном стиле автора изображаются черты, характеристики, свойственные как литературной эпохи, к которой относится его творческая деятельность, так и устному творчеству общества, которому он принадлежит.

При рассмотрении трудностей художественного стиля необходимо помнить о том, что упоминается о стиле лишь тогда, когда мы ссылаемся на

талантливое произведение, созданное одаренным писателем. Стиль свойственен творениям существенным, имеющим художественно-эстетическую ценность.

Понятие стиля обозначаются многомерностью, объемностью, широтой, о чем свидетельствуют и приведенные выше суждения исследователей. В то же время обнаруживаются основополагающие принципы трактовки этой категории.

В стиле отличаются свойства формы и содержания, а составляющие содержательной структуры литературоведам представляются более существенными и важными. По мнению В. М. Жирмунского, существенными элементами содержания являются «темы, образы, композиция произведения» «особенности развития сюжета, обрисовки действующих лиц, окружающей их среды», а формой в литературоведческом понимании являются язык, стилистика, изобразительно-выразительные средства.

В последующем такое понимание стиля в российском литературоведении имело развитие и конкретизацию. А. Н. Соколов полагает, что носителями стиля признаются только внешние составляющие художественной структуры, тогда как ее содержательные элементы, идея и образ, смогут занять место стилеобразующих факторов. Сами определения указывают на то, что в литературоведческом осмыслении большую существенность имеют «стилеобразующие факторы», а «стилеобразующие компоненты» осуществляют минимальную, менее важную, сравнительно «факторов», функцию. В широком смысле, под «стилеобразующими компонентами» (или «носителями стиля») понимаются его частные подробности: характерные черты языка, то стилеформирующими факторами являются миропонимание автора, проблемно-тематическое содержание, идеи, образная система, композиция произведения.

В данной работе при исследовании авторского стиля прозы английской писательницы девятнадцатого века Эмили Бронте, мы считаем целесообразным придерживаться данной концепции. При этом нам

представляется целесообразным определить стилеобразующие факторы как макроуровень стиля, а стилеобразующие компоненты как его микроуровень.

Считаем необходимым также подчеркнуть, что мы руководствуемся положением, что факторы и компоненты характеризуются тесной взаимосвязью, взаимообусловленностью, и рассматриваются нами в своей соотнесенности друг с другом.

Настоящая работа посвящена описанию языковых и лингвостилистических особенностей романа Эмили Бронте «Грозовой перевал», исследованию выразительных и образных средств английского языка, используемых в создании словесного портрета в романе.

Очевидно, что исследование романа Эмили Бронте «Грозовой перевал» в контексте проблем языка и стиля способствует глубокому постижению его истинной художественной ценности, выявлению его эстетической значимости.

В данной работе словесный портрет рассматривается в широком смысле, то есть наряду с описанием внешности и возраста героев, анализируются походка, жесты, позы, психическое, эмоциональное состояние, черты характера и одежда персонажей.

При этом выделяются портреты динамические и статические, компактные и рассредоточенные, описания фотографического и характерологического типа.

Роман Эмили Бронте является органической частью национальной литературы, в том числе словесной культуры Англии, которая прошла в своем развитии ряд этапов, ознаменованных значительными достижениями. Особого внимания заслуживает этап формирования и становления новой романтической английской художественной прозы, который приходится на середину XIX века. В данном произведении впервые выделяются средства выразительности и классифицируются портреты героев согласно типам словесного портрета.

Актуальность настоящего исследования определяется недостаточной изученностью содержания, структуры и функций словесного портрета в функциональном стиле художественной прозы. С помощью определения стилистических приемов выявляются и одинаковые принципы организации словесного портрета как отдельного смыслового и структурного блока текста.

Цель исследования заключается в осуществлении тщательного комплексного анализа текста романа Эмили Бронте и выявлении основных стилеобразующих элементов, а также в представлении обоснованной классификации выразительных и образных средств, участвующих в создании словесного портрета романа.

Для достижения данных целей предлагается решение следующих **задач**:

1. выявить основную тему романа «Грозовой перевал»;
2. охарактеризовать стиль художественного повествования;
3. выявить в тексте романа стилеобразующие элементы;
4. охарактеризовать литературные приемы;
5. определить перечень выразительных средств языка в создании словесного портрета;
6. выявить список образных средств языка в создании словесного портрета;
7. проанализировать особенности функционирования выразительных и образных средств в различных типах словесного портрета романа Эмили Бронте «Грозовой перевал».

Объектом исследования в работе выступает текст романа Эмили Бронте «Грозовой перевал».

Предметом исследования являются стилеобразующие элементы, литературные приемы и выразительные, образные средства, объединяемые в стилистические приемы языка, а также участвующие в создании словесных портретов героев романа в тексте романа Эмили Бронте «Грозовой перевал».

Выбор **методов** исследования был предопределен характером изучаемого явления. В качестве основных методов исследования применялись специальные филологические методы, в частности, метод стилистического и портретного анализа, метод моделирования и метод лингвистического комментирования.

Работа основывается на **теоретической базе**, сформированной по результатам систематизации концепций и положений, разрабатываемых в трудах лингвистов А.С. Вольфа, Е.А. Гончарова, Г.В. Старкова, Н.Д. Беляева и других ученых.

Практическая значимость работы состоит в допустимости использования итогов исследования при обучении иностранному языку, а также на занятиях по стилистике, аналитическому чтению, литературоведению.

Структура работы формируется исходя из поставленных целей и задач исследования. Работа состоит из Введения, двух глав, Заключения и Списка литературы.

Глава 1. СТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ, СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ЯЗЫК И МЕСТО ПОРТРЕТНЫХ ОПИСАНИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Литературное произведение автора формируется аналогично беседе с самим собой и читателем на заданную тему с помощью языка литературных образов. Обратимся к определению слова «тема», применяемом в литературоведении: «тема — это жизненное явление, ставшее предметом художественного рассмотрения в произведении. Круг таких жизненных явлений составляет тематику литературного произведения. Все явления мира и человеческой жизни составляют сферу интересов автора: любовь, дружба, ненависть, предательство, красота, безобразие, справедливость, беззаконие, дом, счастье, обездоленность, отчаяние, одиночество, борьба с миром и самим собой, талант и бездарность, радости жизни, отношения в обществе, смерть и рождение, тайны и загадки мира и так далее — вот те слова, которые определяют жизненные явления, становящиеся темами в искусстве» (Хализев, 2004: 35).

Композиция литературного произведения — это взаимная соотнесенность и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств, «система соединения знаков, элементов произведения» (Хализев, 2004: 146). Композиционные приемы необходимы при распределении неотъемлемых для автора акцентов определенным образом; они непосредственно передают читателю восстановленную предметность и словесную канву. Они располагают редкостной силой эстетического воздействия на читателя.

Термин «композиция» возник от латинского глагола «componere», что означает соединять, возводить, оформлять. Слову «композиция» в его употреблении в литературном творчестве синонимичны такие слова, как «компоновка», «конструкция», «организация», «диспозиция», «план».

Композиция выполняет сплоченность и целостность художественных произведений. Это, утверждает П.В. Палиевский, — «дисциплинирующая сила и организатор произведения. Ей поручено следить за тем, чтобы ничто не вырывалось в сторону, в собственный закон, а именно сопрягалось в целое ... Ее цель — расположить все куски так, чтобы они замыкались в полное выражение» темы и идеи произведения» (Шеллинг, 2014: 115).

К сказанному добавим, что совокупность композиционных приемов и средств побуждает и образует восприятие литературного творения. Об этом, вслед за кинорежиссером С.М. Эйзенштейном, настойчиво твердят А.К. Жолковский и Ю.К. Щеглов, основываясь на выдвинутом ими термине «прием выразительности». По предположениям этих ученых, искусство, в том числе словесное, «являет мир сквозь призму приемов выразительности», которые управляют реакциями читателя, подчиняют его себе, а тем самым — творческой воле автора. Данных приемов выразительности не столь большое количество, а так же их можно классифицировать, составить своего рода алфавит (Жолковский, 2011: 297). Пробы систематизации композиционных средств как «приемов выразительности» на нынешний день еще предварительные, но имеют возможность на их развитие. Основой композиции является собранность или упорядоченность выдуманной и представленной писателем действительности, то есть структурные аспекты мира самого произведения. Но важное и своеобразное начало художественного построения — это методы «подачи» показанного, а также речевых единиц.

Композиционные приемы изначально обладают выразительной энергией. «Выразительный эффект, — отмечает теоретик музыки, — обычно достигается в произведении с помощью не какого-либо одного средства, а нескольких средств, направленных к той же цели» (Хализев, 2004: 124). Так же все происходит и в литературе. Композиционные средства образуют систему, к «слагаемым» элементам которых мы и обратимся.

Главными композиционными приемами являются: повтор, усиление, противопоставление и монтаж.

Повтор — один из простейших и самых эффективных приемов композиции. Он дает возможность без затруднений и непринужденно «закруглить» произведение, добавить ему композиционную слаженность.

Весьма популярны повторы сюжетных эпизодов, высказываний персонажей, словесных формул (клише) также в традиционной эпической поэзии, в частности в «Песни о Роланде». Возникновение эпических повторов А.Н. Веселовский выявил в народных песнях, которые пелись поочередно вдвоем (исполнение антифоническое) либо «друг за другом несколькими певцами», воспроизводившими одни и те же предметы (Веселовский, 2000: 93).

Важную роль придавал повторам Р.О. Якобсон. Проанализировав древнеиндийский трактат «Натьяшастра», где о повторе говорилось как об одной из основных фигур речи (наряду со сравнением и метафорой), он утверждал: «Существо поэтической ткани состоит в периодических возвратах» (Якобсон, 2000: 99).

Повторами и полуповторами обладают в большом количестве произведения традиционных, канонических жанров (таково клишированное «микроописание» утренней зари, нередкое на страницах гомеровской «Одиссеи»: «Встала из мрака младая с перстами пурпурными Эос»). Существуют они и в литературе близких нам эпох, избавившейся от всяческих стереотипов и канонов.

Близким к повтору приемом является усиление. Этот прием употребляется в тех случаях, когда недостаточно простого повтора для организации художественного эффекта, когда необходимо усилить впечатление при помощи однородных образов или деталей.

Антагонистическим повтору и усилению приемом является противопоставление. Этот композиционный прием образован на антитезе контрастных образов. А подчеркнутые эпитеты формируют композиционно

значимое противопоставление. В наиболее обширном смысле противопоставлением называется любое противоположение образов.

Противопоставление представляет собой сильный и выразительный художественный прием, на который необходимо обращать внимание при рассмотрении композиции.

Все композиционные приемы выполняют в композиции произведения две функции, различающиеся друг от друга: они имеют возможность основывать либо отдельный малый фрагмент текста (на микроуровне), либо весь текст (на макроуровне), становясь в конечном случае принципом композиции.

1.1. Композиция образной системы и мотив произведения

Форма художественного произведения формируется из единичных образов. Их очередность и связь друг с другом являются определенным периодом, который должен быть тщательно исследован, без чего невозможно определить ни оттенки художественного содержания, ни оригинальность олицетворяющей его формы.

Сам строй системы образов нередко вносит неделимость и единство даже в совершенно смешанные по составу композиционные элементы произведения; это и является составом одной из функций композиции.

Важное место в композиции занимает переключка образов, которые создают смысловую, эстетическую и эмоциональную цельность произведения, своеобразно указывая на то, что, несмотря на различие и временной интервал, в произведениях говорится об одном и том же: о человеческой натуре, о плохом и хорошем, высоконравственной ответственности и совести, робости и отваги, свете и тьме. Целостность композиционно-образной системы произведения является отображением мнений писателя о неделимости мира.

Следует обращать внимание на повторяющиеся образы в произведении: они часто являются не только соединяющим единое моментом, но и указывают на повышенную смысловую нагрузку, создавая некую значительную для автора мысль.

Значимы для композиции произведения, имеющие не только повторяющиеся, но и противопоставленные друг другу образы. В образной композиции произведения также потенциально важны непредвиденные находки.

Необходимо также рассмотреть, как произведение основывается на определенном образе, что нередко встречается в лирике. В данном случае образ обычно проявляет себя постепенно, как бы «играет» различными своими гранями; композиция произведения обращается в этом случае к выявлению подлинного и совершенного смысла образа.

В определенном художественном произведении композиция образов может быть весьма многообразной. Композиционное строение произведения обычно субъективно, хотя и основывается на четырех главных методах.

А. Есин акцентирует свое внимание на следующих четырех композиционных приемах: монтаж, усиление, противопоставление, повтор. «Композиция – это состав и определенное расположение частей, элементов и образов произведения в некоторой значимой временной последовательности» (Есин, 2000: 127). В. Хализев выделяет подобные композиционные приемы и средства: повторы и вариации, мотивы, «крупный» план, «общий» план, умолчание, точка зрения, сопоставления и противопоставления, монтаж, временная организация текста. «Композиция литературного произведения, составляющая венец его формы, — это взаимная соотнесённость и расположение единиц изображаемого и художественно-речевых средств» (Холопова, 2015: 123). В. Виноградов является основателем языковедческой теории композиции. Он писал о языковой композиции текста и выдвинул положение о композиции «как о системе динамического развертывания

словесных рядов в сложном словесно-художественном единстве» (Виноградов, 2014: 142).

Следовательно, языковой композицией является соотнесение, противопоставление, чередование словесных рядов в художественном тексте. В. Одинцов считал, что «только осознав общий принцип построения произведения, можно правильно истолковать функции каждого элемента или компонента текста. Без этого невысказано правильное понимание идеи, смысла всего произведения или его частей» (Одинцов, 2004:171). Композиция произведения является источником постижения авторской позиции.

Мотив так или иначе присутствует в произведении, но при этом облекается в различные формы. Он может быть представлен как отдельное слово или словосочетание, повторяемое и варьируемое, или возникать как что-то значимое с помощью разных лексических единиц, или быть в виде заглавия либо эпиграфа или находиться в подтексте. Под сферой мотивов понимаются звенья произведения, выделенные внутренним, невидимым курсивом, который позволяет ощутить и обнаружить мотив лишь опытному читателю, литературоведу-аналитику. Главной чертой мотива является его возможность быть полуреализованным в тексте, оставаясь при этом загадочным.

Мотивы могут проявлять себя либо как аспект некоторых произведений и их циклов, в качестве звена их строя, либо как ценность всего творчества писателя и даже целых жанров, направлений, литературных эпох, мировой литературы. Здесь они составляют один из важнейших предметов исторической поэтики.

Начиная с XIX— XX вв., термин «мотив» начал широко употребляться при анализе сюжетов, в основном ранне-исторических, фольклорных. А.Н. Веселовский в своей незавершенной «Поэтике сюжетов» писал о мотиве как о минимальной, целостной единице повествования, как о повторяющейся системной формуле, прокладывающейся в основу сюжетов (первоначально

— мифа и сказки). Исследователь употребляет такие примеры мотивов как: похищение солнца или красавицы, иссохшая в источнике вода (Веселовский, 2013: 84).

Мотивы в данном случае не только сопоставляются с некоторыми произведениями, но и анализируются как общее достоинство словесного искусства. Мотивы, по Веселовскому, исторически установлены и не имеют границ повторений. В осмотрительной, предположительной форме ученый утверждал: «...не ограничено ли поэтическое творчество известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего ...? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их ...новым пониманием жизни ...?» (Веселовский, 2013: 84).

Последние десятилетия мотивы начали активно сопоставляться с личным творческим опытом, использоваться в качестве достояния отдельных писателей и произведений.

Интерес к мотивам, хранящимся в литературных произведениях, дает возможность понять их целиком и детально. Стоит отметить то, что, «пиковыми» моментами олицетворения авторской концепции в известном рассказе И.А. Бунина о внезапно оборвавшейся жизни обаятельной девушки являются «легкое дыхание» (данное словосочетание, использовалось в заглавии), легкость как таковая, а также нередко упоминаемый холод. Эти крепко взаимосвязанные мотивы проявляются как едва ли не важнейший композиционный «скреп» бунинского шедевра и в тоже время— выражением философского представления писателя о существовании и человеческого места в нем.

Термин «мотив» применяется и в ином смысле. Мотивами часто называют темы и проблемы творчества писателя, например, нравственное возрождение человека, алогизм существования людей. В современном

литературоведении существует также понятие о мотиве, как о «внеструктурном» начале — как о достоинстве не текста и его создателя, а ничем неограниченной мысли рассказчика произведения. Б.М. Гаспаров утверждает, что свойства мотива «вырастают каждый раз заново, в процессе самого анализа» — все зависит от того, к каким контекстам творчества писателя обращается исследователь. Так мотив понимается в качестве «основной единицы анализа», который «принципиально отказывается от понятия фиксированных блоков структуры, имеющих объективно заданную функцию в построении текста» (Гаспаров, 2012: 301). Такой же подход к литературе, как отметил М.Л. Гаспаров, позволил А. К. Жолковскому в книге «Блуждающие сны» предложить читателям ряд «блестящих и парадоксальных интерпретаций Пушкина сквозь Бродского и Гоголя сквозь Соколова» (Гаспаров, 2012: 297).

Какие бы значимые тона ни придавались в литературоведении слову «мотив», остаются очевидными неотъемлемая значимость и истинная актуальность этого термина, который сосредоточивает объективно имеющую грань литературных произведений.

1.2. Разноречие, слуховое восприятие речи

Текст словесно-художественного произведения создается творческим желанием автора: им он основывается и завершается. Также некоторые звенья речевой целостности могут быть в сложном, даже конфликтном отношении к сознанию автора. Стоит отметить, что текст не всегда бывает устойчивым в одной, собственно авторской речевой манере. В литературных произведениях часто обнаруживается разноречие, то есть употребляются различные приемы мышления и говорения. А художественно главенствующими, наряду с прямым авторским словом, оказывается слово неавторское, называемое литературоведами (вслед за М.М. Бахтиным) чужим словом. Изучая роман и его историю развития, Бахтин выявил, что большую

роль играют в этом жанре разноречия и чужое слово: «Автор говорит не на данном языке ... а как бы через язык ... адаптированный, отодвинутый от его уст ... Разноголосица и разноречие входят в роман и организуются в нем в стройную художественную систему». «Чужая речь, — указывает исследователь, анализируя прозу Ч. Диккенса, — рассказанная, показанная в определенном освещении ... нигде четко не ограничена от авторской речи: границы намеренно зыбки и двусмысленны, часто проходят внутри одного синтаксического целого» (Бахтин, 1999: 112).

Описывая соотнесенность единиц художественной речи с авторским стилем речи, Бахтин разделяет три рода слов:

- 1) «прямое, направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего»;
- 2) внеположное сознанию говорящего «объектное слово, то есть слово изображаемого лица»;
- 3) принадлежащее одновременно двум субъектам, по-разному ими осознаваемое и переживаемое «двухголосое слово» (Бахтин, 1999: 113).

Речевые единицы второй и третьей групп в литературных произведениях являются словами неавторскими, точнее — не только авторскими. «Неавторский» речевой компонент словесно-художественного текста активизируется в литературе пропорционально ее отходу от канонических жанров, где речевая манера предначертана традицией, строго регламентирована и в полной мере отвечает авторскому сознанию.

Словесно-художественные произведения обращены к слуховому воображению читателей. «Всякая поэзия при самом своем возникновении создается для восприятия слухом», — отмечал Шеллинг (Шеллинг, 2014: 121).

Художественно значима фонетическая сторона произведений, на которой в начале нашего столетия была сосредоточена немецкая «слуховая филология», а вслед за ней — представители русской формальной школы. Звучание художественной речи истолковывается учеными по-разному. В

одних случаях утверждается, что сами речевые звуки (фонемы) являются носителями определенного эмоционального смысла, например, Л. Сабанеев полагал, что «А» – звук радостный и открытый, а «У» выражает тревогу и ужас (Тюпа, 2005: 79).

В иных случаях, напротив, говорится, что звуки речи сами по себе эмоционально и семантически нейтральны, а художественно-смысловой эффект создается соединением данного звукового состава с предметно-логическим значением высказывания. Б.Л. Пастернак утверждал: «Музыка слова – явление совсем не акустическое и состоит не в благозвучии гласных и согласных отдельно взятых, а в соотношении значения речи и ее звучания» (Пастернак, 2000: 438).

Истоки этого взгляда на фонетику художественной речи в философии языка разрабатывались религиозными мыслителями начала XX в.: имяславцами, а также С.Н. Булгаковым, который утверждал, что «без звукового тела нет слова» и что тайна речи — в «истощённости» смысла слов с их формой (Тюпа, 2005: 116).

Связь в художественном слове звука и значения (имени и предмета), обозначаемую терминами оноματοпея и звукоподражание, обстоятельно рассмотрел В.В. Вейдле. Ученый утверждал, что звукоподражание происходит из органического соединения звучаний слов с интонацией, ритмом, а также с прямым значением высказывания — его «банальным смыслом» (Тюпа, 2005: 67).

Исходя из подобного истолкования художественной фонетики, (как ее нередко называют — эвфонии, или звукописи), оказывается насущным понятие паронимии, широко используемое в современной филологии. Паронимы — это слова, различные по значению (однокорневые или разнокорневые), но близкие или даже тождественные по звучанию (продать — продать, кампания — компания). В поэзии они выступают, наряду с иносказаниями и сравнениями, в качестве продуктивного и экономного способа эмоционально-смыслового насыщения речи (Тюпа, 2005: 98).

Фонетические повторы присутствуют в словесном искусстве всех стран и эпох. А.Н. Веселовский продемонстрировал, что народная поэзия издавна была пристально внимательна к созвучиям слов, благодаря чему в песнях широко представлен звуковой параллелизм, нередко имеющий форму рифмы (Веселовский, 2013:112).

1.3. Выразительные средства создания портретных описаний в романе.

Словесный портрет и его типы

Эмоциональная конкретность и оригинальность образного вида восходят на первый план произведения. Выделяют два вида вербального портрета:

- 1) Автор воспроизводит образ героя в одном месте в виде сверхфразовой целостности, в лаконичном, «конденсированном» облике. Вид портрета такого рода именуется компактным.
- 2) В контраст малогабаритному виду вербального портрета противопоставляется рассредоточенный вид вербального портрета, под которым подразумевается представление облика героя романа некоторыми фрагментами в течение всего романа, то есть вербальный образ героя представляется писателем не полностью, а отчасти.

Компактный словесный портрет — это целостное портретное изображение: единожды изобразив облик своего персонажа, автор не обращается к изображению облика в течение определенного времени. Размер компактного портрета может быть различным несмотря на то, что чаще это весьма детальный и подробный смысловой источник образа. Распределенное портретное изложение является многократным, своевременным призывом автора к портрету героя в процессе повествования.

Наравне с двумя видами вербального портрета в ограниченном и обширном постижении, лингвисты А.С. Вольф, Е.А. Гончарова, Г.В.

Старкова, Н.Д. Беляева акцентируют свое внимание на динамическом портрете, который изображает изменения в облике, нраве персонажа сквозь время и пространство, развитие и переход персонажа из одного состояния в другое, также преобразовывает персонаж от неразвивающегося положения к движению, модификации пространства.

Статический портрет предполагает разъяснительные свойства героя, не принимая во внимание преобразования. Статическое описание следует за динамическим. Исходя из мнения Е.А. Гончаровой, Н.Д. Беляевой отличительной чертой динамического портрета является умение изложить перемены в облике или нраве героя во времени, в ходе перемен, а кроме того, в подмене событий, изображенных в романе.

Образ, не поддающийся изменениям, чаще встречается в обусловленных частях описываемого места и ориентирован на однонаправленное, единое понятие о персонаже. Этот образ является одномоментным, следовательно, и представляется более красочным и значительным, исходя из того, что писатель стремится ярко передать беспристрастно образующий облик изображаемого персонажа романа, нередко с индивидуальной оценкой. В данном виде портрета возможно и изображение образа персонажа, его убранства.

Совместно с «натурально» динамическим или статическим видами портрета значительно распространены портреты, сочетающие единицы динамики и статики. Качественно-описательные свойства смешиваются в этих романах с изменениями в облике, которые подмечают и сами персонажи. Для того, чтобы весьма подробно вообразить героя, писатель использует два вида портретов в тесном соотношении друг с другом. Во всех случаях составляющие динамического портрета совмещаются с составляющими статического портрета.

Согласно рассуждению О.А. Мальцевой имена собственные, употребляемые в качестве вида портрета, являются «семантически

ущербными» и допускается возможность их анализа в виде идентифицирующих текстов.

Писатель, при представлении героя романа читателю, изначально описывает его наружные данные, то есть предлагает фотографический портрет внешности, и затем изображает его нрав. Языковеды акцентируют свое внимание на фотографических и характерологических видах портретов.

Фотографический вид вербального портрета предполагает понятие о биологических фактах, свойственных человеку и описание одежды персонажа. Изображение внешних данных героев романа часто контактирует с «духовным миром» персонажа, который изображается авторами при помощи характерологического вида портрета.

В представленной работе предполагается анализ вербального портрета в широком смысле, и в его строение входит воссоздание внешности, походки, жестов, поз, мимики; психического, эмоционального состояния, черт характера, одежды.

1.4. Типическое и индивидуальное в портрете

Образность произведения различается урегулированностью личных и своеобразных черт. Облики героев обретают вероятность и реалистичность с помощью конкретных, персональных свойств.

Если автор, желая изобразить актуальный конфликт, игнорирует индивидуализацию его олицетворения, то облики героев утрачивают собственную объемность, делаются плоскими, так как имеют только одну, обобщающую сторону. Потерявшее предметную изобразительность произведение не способно осуществлять воспитательную функцию: действия и судьбы героев ограничены житейской правдивостью, в их наличие невозможно поверить. Двуединство художественного образа является необходимым требованием наличия этого образа в произведении.

Перед автором предстаёт задача доработать до эстетической безупречности все сотворенные им образы. В это время герои и соединяющие их в единый конфликт обстоятельства будут иметь возможность реалистично осуществить писательский концепт, привести доказательства читателю правильности идеи, для которой и создается художественное произведение. Начальным этапом формирования образа считается его портретное представление.

Портрет является одним из главных средств индивидуализации героя. Кроме наружных физиологических черт персонажа, в портрет вводятся данные о его причёске, одеянии, манерах, аксессуарах, то есть о том, что отображает его вкусы, увлечения, оригинальность героя.

1.5. Динамика текста портрета в диахроническом аспекте

В тексте художественного произведения можно столкнуться с описаниями портретов многообразной протяженности и своенравной точности. Динамика портретного текста считается наружным проявлением сменяющихся чувства и расположение духа героя.

В исследованиях В.А. Кухаренко «Интерпретация текста» рассматривается обзор изменения портретных изображений в художественном произведении. Исследователь указывает на необходимость создания портрета, который, несмотря на характерологические свойства, осуществляет функцию актуализатора связности текста, соединяя различные отрывки в неделимое портретное целое. Здесь подразумевается портрет динамический.

Анализируются также всевозможные общественно-исторические условия и ситуации в диахроническом аспекте, характеризующиеся модификациями вкусов, привычек и моды.

В трудах Н.Г. Гольцовой и И.Л. Наумовой «Цветобозначения в портрете» излагаются цветовые аспекты портретных описаний. Авторы

определяют свою позицию путем выбора красок для изображаемого портрета, говорят о своем поэтическом кредо, вырабатывая особенные взгляды на процесс портретирования, опираясь на выбранное литературное направление.

Следует отметить, что беспристрастных портретов не существует. Имеется дружеский портрет, наполненный человеческой любовью, и портрет-шарж, портрет льстивый, приукрашивающий и портрет разоблачающий, портрет героический и сатирический.

В 20-е годы XX века под влиянием идей психоанализа З. Фрейда, в литературе начали обращать особое внимание на психологическое состояние человека, а внешние свойства выполняли лишь служебную роль. Считается, что наиболее впечатляющим образом может повлиять человеческое лицо, его выражение и глаза. Можно угадать сокровенные чувства героя, лишь заглянув ему в глаза, даже если он не хочет ничего сказать, выразить. Следует не забывать о том, что в художественном произведении часто происходит и обратный процесс, от внутреннего к внешнему, когда характер героя проявляется на его портрет.

1.6. Место словесного портрета в структуре текста романа

Исследование формы художественного текста является основой настоящего исследования. Большое значение отводится речевым формам, которые напрямую относятся к художественной прозе, то есть к сообщениям, описаниям и рассуждениям. Каждая из этих форм обуславливается собственной спецификой и делится на различные виды.

Г.Н. Пospelова отмечает, что речевая форма «описание» содержит в себе и описание внешнего облика людей, предметов.

В рамках речевой формы «сообщение» отождествляют с рассказами, цель которых подразумевает оказание эмоционального воздействия на читателя. Обнаруживается и дальнейшее разделение на подвиды в рамках

устной формы «рассуждение», например, характеристика и интерпретирование, доказательство. Выделяется и оценивание, но уже как особая форма

В работе И.Р. Гальперина «Текст как объект лингвистического исследования» излагается иная классификация формы речевых актов:

- 1) Речь автора может быть повествовательной, описательной (описания природы, внешности персонажей, обстановки, ситуации, места действия). Сюда можно отнести и рассуждение автора;
- 2) Чужая речь включает в себя диалог (с авторскими ремарками), цитация;
- 3) Несобственно-прямая речь.

Речевой портрет причисляется к словам автора, словесной форме «описание».

Лингвисты выделяют ряд коммуникативных методов оповещения читателя или активизации его ответной реакции.

Стоит отнести следующие действия автора художественного произведения:

1. сообщать — констатировать — утверждать;
2. передавать — описывать — рассказывать — оценивать — изображать — реферировать;
3. объяснять — сравнивать — резюмировать — обобщать — делать выводы;
4. обосновывать — доказывать — опровергать — разоблачать;
5. комментировать — аргументировать;
6. побуждать — просить — призывать — апеллировать — требовать — инструктировать — приказывать;
7. спрашивать.

1.7. Функции словесного художественного портрета

О.А. Мальцева указывает, что слово как лингвистическая единица обладает эстетическими возможностями. В художественном тексте слово основывает совокупность предметно — логических и эмоционально — экспрессивных значений.

Словесный художественный портрет многофункционален. В художественном произведении он способен выполнять различные функции в сочетании с функциональной оснащённостью художественного текста. Общественная, философская, высоконравственная, религиозная нацеленность слова приобретает собственное отражение в вербальном портрете как главном составляющем образного творения.

Изучение ключевых функций портрета — характерологической, оценочной, идейно-художественной означает, по суждению О.А. Мальцевой, что многофункциональность состоит в целостности, взаимодополняемости и мобильности сосуществовании его функций.

Характерологическая функция неосуществима без оценочной. Оценочная функция также подводит читателя к осознанию характера героя: эти функции совместно содействуют выявлению идейно — художественного содержания произведения. Взаимопроникновение функций означает их единство и дополняемость друг другу.

Неустойчивое сосуществование функций говорит о том, что в вербальном портрете важность функций может быть изменена: любая из главных функций может встать на второй план, а удаленная функция стать основной.

Любое явление, как указывает О.А. Мальцева, имеет категории «общего и частного». «Частное» в художественном портрете представляет

собой наличие разнообразных функций. «Общее» — это элементы, объединяющие их в единое целое.

Следует выделить два важных момента. Во-первых, все функции вербального портрета считаются разновидностью одной — дескриптивной функции. Дескриптивная цепочка и вербальный портрет изначально носят описательный характер. Дескриптивная функция — основная функция вербального портрета. Во-вторых, все функции вербального портрета соединяются и упорядочивают эстетическую функцию. Исходя из того, что мы рассматриваем вербальный портрет в художественном произведении, основное предназначение портрета — являться средством образования образа.

В эстетической функции проявляется связь между содержанием и формой, за исключением которой невозможно создание художественного образа. Упорядочивающее качество эстетической функции состоит в том, что сквозь неё протекают иные функции; эстетическая функция не существует в чистом виде без примеси других функций.

Изучая особенности литературно-художественного произведения, В.В. Виноградов, отмечал, что особенность литературы как вербального искусства, на основе которого доносится диалектическая целостность двух основных факторов литературного произведения — материала (речь) и замысла (идея) — основана в «глубоко своём, эстетическом качестве».

Особый интерес предполагает вопрос о взаимоотношении эстетической и стилистической функции. Под стилистической функцией И.В. Арнольд предполагает значительный потенциал элементов языка; определение, вышедшее из общего в стилистике декодирования осознания стиля как проявления информации второго порядка.

Стилистическая функция относится к тексту, как и эстетическая. Но стилистическая функция принадлежит тексту любого рода, художественного, нехудожественного стиля, а эстетическая функция атрибут художественной речи. Задачей стилистического исследования текста является рассмотрение

взаимодействия предметно-логического содержания сообщения, то есть информации первого рода, с информацией второго рода, которая включает и проявление эстетической функции языка.

Отсюда следует, что стилистическая функция — понятие более широкое, включающее в себя и понятие эстетической функции.

Стоит заметить различие эстетической и стилистической функции, где стилистическая функция может находиться на маленьком отрезке текста и способна проявить себя и в разовом словоупотреблении, эстетическая функция языкового элемента определяется в контексте единого, окончанного литературного произведения. В художественном произведении любое слово уникально, при его замене или удалении тексту грозит потеря его целого смысла. Все слова в художественном тексте наделены эстетической значимостью и выполняют образную функцию.

По суждению О.А. Мальцевой, анализ эстетической функции творчества, в том числе и искусства вербального, значителен, исходя из его эстетической функции влияния на читателя в целом, поскольку происходит воздействие как на рациональную, так и на эмоциональную сферу. Здесь и просматривается тесная взаимосвязь эстетической и эмоционально-экспрессивной функции слова.

В.В. Виноградов подчеркивал, что предметно-логическое значение каждой фразы охвачено экспрессивной атмосферой, меняющейся в зависимости от контекста.

Таким образом, функциям вербального портрета свойственна иерархичность: основная — дескриптивная функция, виды её проявления и соединяющая эстетическая функция, свойственная вербальному художественному портрету.

1.8. Лингвостилистический аспект словесного художественного портрета

Изучая вербальный портрет в художественном произведении, необходимо уделить особое внимание языковым средствам, которые исходя из своей изобразительности, способны создать яркие образы, а также включают в себя авторскую оценку героя.

О.А. Мальцева выделяет основные стилистические средства словесного портрета, такие как, эпитеты, метафоры, сравнения. Они дают возможность наглядно представить явление, изображенное в художественной форме.

Эпитет различается непременным наличием в нём коннотаций (эмотивных, экспрессивных), с помощью которых проявляется авторская позиция к явлению.

Образная суть сравнения состоит в сравнении двух или нескольких именуемых словами предметов или явлений, обладающих схожими характеристиками. Сравнимые идеи сохраняют в повествовании свою самостоятельность, не соединяясь в единое впечатление. Любое сравнение изображает образ, и читатель может понять авторский замысел.

Метафора указывает на нерасчленённое представление, существующие свойства различных предметов либо явлений. Стилистическим средствам характерно приумножение экспрессивности с помощью согласованности друг с другом. Эпитет, сравнение и метафора нередко обретают целостность в словесном портрете, так как сущность этих стилистических средств близка. Эпитет и сравнение могут быть метафорическими, а метафора может разъясняться как неярко выраженное сравнение. Итак, вербальный портрет включает в себя конвергенцию приёмов, что делает его заметным в тексте и направленным на одну коммуникативную цель.

Словесный портрет создается и существует в процессе целостности и взаимодействия словесных и стилистических средств языка, которые считаются главными.

Выводы по Главе 1

1. Автор создает литературное произведения для коммуникации с собой и читателем при помощи заданной темы. Для расстановки акцентов и проявления образов, автор использует композиционные приемы. Композиция придает целостность художественному произведению и стимулирует организацию восприятия литературного творения. Главное для композиции – подача изображенного. Важными композиционными приемами являются: повтор, усиление, противопоставление и монтаж. Повтор считается одним из простейших и действенных приемов. Противоположным повтору является прием усиления, создаваемый на антитезе контрастных образов. Противопоставление представляет собой сопоставление при анализе нескольких единиц и разграничение их общих и различных качеств. Монтаж – отбор значимых факторов произведения для полного раскрытия образа.

2. Художественная форма произведения состоит из образов, через связь которых воплощается художественное содержание.

Образы бывают:

- повторяющиеся; им уделяется особое внимание при детальном изучении текста;
- образы противопоставительные.

Композиция образов может быть весьма разнообразной, несмотря на то, что она будет рассматриваться в конкретном произведении. Композиция произведения является путем к постижению авторской позиции.

Мотив локализован в произведении, но при этом существует в различных видах. Главное для мотива быть полуреализованным явлением в тексте для полного его раскрытия читателем.

3. Художественный текст произведения не всегда включает в себя только авторскую речевую манеру, в нем может быть запечатлено и разноречие. «Неавторская» речь проявляется в равных пропорциях отхода от канонических жанров; здесь языковой стиль определен традицией и отвечает авторскому сознанию.
4. Оригинальность образного вида выходят на первый план произведения. Автор имеет возможность представить образ персонажа в лаконичном облике, что именуется компактным видом портрета. Данный вид представляет собой целостное портретное изображение. Также выделяют динамический портрет, которому свойственно изменяться и статический – не считающийся с переменами.
5. С помощью личных свойств облики героев приобретают реалистичность. Облик персонажа становится плоским при игнорировании автором индивидуализации проявления конфликта и его изображения. Таким образом, двуединство образа является неотъемлемой частью произведения. Начальным этапом формирования образа является его портретное представление, поскольку портрет — это средство проявления героя.
6. Из-за возможности столкновения в художественном тексте с описаниями портретов многообразной протяженности и точности, статистика портретного текста является проявлением чувств героя. Автор определяет свою позицию исходя из исторических условий, ситуации в диахроническом аспекте, привычек, вкусов, выбора красок для изображения портрета героя. Беспристрастных портретов не существует. Важным для портрета является человеческое лицо и выражение его глаз, в этом и проявляется характер персонажа.
7. Речевая форма описания включает в себя описание внешнего облика персонажей и предметов. Выделяется классификация формы речевых актов, где речь автора может быть повествовательной и описательной. В состав чужой речи входит диалог и прямая речь. К авторским

средствам следует отнести сообщение, передача, объяснение, обоснование, комментарии, побуждение и вопросы.

8. Словесный художественный портрет многофункционален. Его многофункциональность заключается в целостности, взаимодополняемости и подвижности сосуществования его функций. Существует хронологическая, оценочная и функция взаимовозникновения. Им присущи категории общего и частного. Все функции портрета являются разновидностью дескриптивной функции – базовой функции словесного портрета. А, эстетическая функция выражает связь содержания и формы. Выразительный потенциал элементов языка выражает стилистическая функция. Исходя из этого, следует отметить, что функциям словесного портрета присуща иерархичность.
9. Языковые средства создают яркие образы и несут в себе авторскую оценку персонажа. К ним относятся эпитеты, метафоры, сравнения; они дают наглядное представление о явлении в художественной форме произведения. Словесный портрет существует в результате целостности лексических и стилистических средств языка, которые являются основными в произведении.

Глава 2. СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ, АНАЛИЗ ПОРТРЕТНЫХ ОПИСАНИЙ И ЯЗЫК РОМАНА "ГРОЗОВОЙ ПЕРЕВАЛ" ЭМИЛИ БРОНТЕ

2.1. Тематика, мотив и система образов романа Эмили Бронте

Изучая произведение, изначально кажется, что тема чувств, а именно чувства любви, приводящее к счастливому браку героев, чувства всепоглощающие и бессмертные, являются основной темой, исследуемой писателем в своем произведении. Весьма значимо выразилась о единственном романе Эмили Бронте Вирджиния Вульф. Она полагала, что метод подхода писателя к теме является необыкновенным, а в большей мере поэтическим: «Она видела перед собой раздвоенный мир, груды осколков, и ощущала в себе силы соединить их воедино на страницах своей книги. От начала и до конца в ее романе прослеживается этот титанический замысел, это высокое старание — наполовину бесплодное — сказать устами своих героев не просто «Я люблю» или «Я ненавижу», а — «Мы, род человеческий» и «Вы, предвечные силы...» (Вульф, 2008: 19).

Помимо основной темы в романе существует и иная, наиболее приземленная тема. К примеру, тема отцов и детей, которая наглядно воплотилась в формировании взаимоотношений между владельцем Грозового перевала мистером Эрншо и его сыном Хиндли, который безусловно был разъярен тем, его отец приехал вместе с чужаком-конкурентом и кандидатом на наследство. Отец, кроме того, зачастую был не доволен нравом и действием Кэтрин.

Близко к теме отцов-детей присоединяется и тема сиротства в романе «Грозовой перевал». Большинство персонажей были сиротами, рано потеряли родителей: Хиндли, Кэтрин и Хитклиф; рано осталось без матерей и поколение «детей» Гэртон Эрншо, Кэтрин Линтон и Линтон Хитклиф.

Свое место в романе нашла тема всепоглощающей мести, сплоченная с формированием образа главного демонического героя — Хитклифа. То большое чувство любви, которое он проявлял к Кэтрин заменилось чувством мести, которое способствовало развитию сюжета до конца романа. В конце произведения, вероятно, под действием светлых гармонических отношений, которые сложились между Кэти и Гэртоном, все-таки произошли изменения в характере Хитклифа и он прекратил свои агрессивные действия и, возможно, простил Кэтрин.

Сюжет данного романа, изначально не представляет собой ничего сложного. Существуют два поместья, два контраста: Грозовой перевал и мыза Скворцов. Первое выражает беспокойство, бурные и неосознанные чувства и страсти, второе — гармоничное и размеренное существование, домашний уют. В центре повествования расположена романтическая фигура, герой без прошлого Хитклиф, которого обнаружил на улицах Ливерпуля хозяин Грозового перевала мистер Эрншо. Хитклиф с рождения не принадлежит одному из домов, но по духу, по своему складу принадлежит поместью Грозовой перевал. И на этих двух мирах формируется сюжет всего романа.

Трудные композиционные и смысловые отношения появляются между персонажами. В романе имеется сложная система противопоставлений и дублирования образов. Противопоставляются друг другу два образа (Хиндли — Хитклиф; Хитклиф — Линтон), также несколько персонажей противопоставляются одному, например, Хитклиф противопоставляется обитателям мызы Скворцов. Хитклиф, желая владеть всем имуществом (вторым поместьем — мызой Скворцов), манипулирует детьми, и тем самым, действует против Кэти, Нелли, собственного сына Линтона Хитклифа и против Гэртона Эрншо.

Автор использует не только прием противопоставления, а также создает двойников, но они не являются страстными натурами оригиналов. Например, двойником Кэтрин становится ее дочь Кэти (совпадение

существует и в их именах). У них обеих упрямый, своенравный и взбалмошный характер, обе считают, что не должны жить по правилам. Жалким двойником Хитклифа считается Гэртон Эрншо, сын его яркого врага Хиндли Эрншо. Они оба сироты, оба были в социальном рабстве, и у них не было шанса получить образование.

Даже у Гэртона есть двойник — его предок из тысяча пятисотого года (имя на фасаде поместья Грозовой перевал).

Но основными двойниками в романе являются Хитклиф и Кэтрин. Их любовь образована на духовном родстве и невозможно определить, где заканчивается внутренний мир одного и начинается душа другого. Ведь Кэтрин призналась Нелли Дин, что она не может выйти замуж за Хитклифа, поскольку, как разъясняет она:

1) he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same, and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire. She concludes with one of the most memorable lines in the novel: Nelly, I am Heathcliff (Бронте, 2012: p.92).

... он больше я, чем я сама. Из чего бы ни были сотворены наши души, его душа и моя — одно; а душа Линтона так отлична от наших, как лунный луч от молнии или иней от огня (Бронте, 2012: 102).

Данный монолог она завершает одними из самых запоминающихся слов в романе:

2) Nelly, I am Heathcliff (Bronte, 1847: 101).

Нелли, я Хитклиф (Бронте, 2012: 111).

Локализованный мотив в романе «Грозовой перевал» - это образ вересковых пустошей. Они изображены на страницах в различных формах и являются символическими. Отношения в «Грозовом перевале» подобны пейзажу вересковых пустошей: темные, болотистые и мрачные, опасные, есть вероятность заблудиться. Часто произносятся из уст главных героев слова желания оказаться там опять вместе. Может показаться, что вересковые пустоши являются символом совершенной свободы для главных

героев романа. Но, в конце романа, когда их уже нет среди живых, мечта исполнилась, и их видели вместе, Кэтрин и Хитклифа, гуляющими среди вереска, как когда-то в детстве:

3) There's Heathcliff and a woman yonder, under t' nab,' he [boy] blubbered... (Bronte, 1847: 180).

Там Хитклиф и женщина — вон под той горой, — сказал он [мальчик], всхлипывая... (Бронте, 2012: 183).

2.2. Стилеобразующие факторы в романе

«Грозовой перевал» является, безусловно, романтическим и трагическим произведением. Он обладает многими чертами так называемого готического романа, действие которого строится на неясных, таинственных событиях.

Название «готический» роман получил от архитектурного стиля популярного в Европе в период между XII и XVI веками. Готические соборы известны мрачными интерьерами с глубокими нишами, темными углами и тенями, каменными стенами, от которых гулко отражались шаги верующих. Их крыши и фасады часто украшают фигуры мифических грифонов и горгулий. В «Грозовом перевале» тоже имеются грифоны, что маячат на внешних выступах:

4) I paused to admire a quantity of grotesque carving lavished over the front, and especially about the principal door; above which, among a wilderness of crumbling griffins and shameless little boys, I detected the date '1500, ' and the name 'Hareton Earnshaw. ' (Bronte, 1847: 3)

Я остановился полюбоваться гротескными барельефами, которые ваятель разбросал, не скупясь, по фасаду, насажав их особенно щедро над главной дверью, где в хаотическом сплетении облезлых грифонов и бесстыдных мальчуганов я разобрал дату "1500" и имя "Гэртон Эрншо" (Бронте, 2012: 5).

Это описание, на наш взгляд, уже лишено «готического» пафоса и похоже скорее на ироническую цитату, отдающую дань литературной традиции.

Типичный готический роман разворачивается в одном или нескольких жутких местах, таких, как: тускло освещенный средневековый замок, старый особняк на вершине холма, туманное кладбище в заброшенной сельской местности или лаборатория ученого, где он проводит страшные эксперименты. В романе Эмили Бронте местом основных событий является старое (на фасаде цифра 1500) фамильное гнездо, поместье «Грозовой перевал», изолированное от других, стоящее посреди вересковых пустошей, открытое всем ветрам.

В некоторых готических романах героям представляется, что они видят призраков и чудовищ. В других — призраки и монстры реальны. В нашем романе рассказы и упоминания о призраках с начала и до конца действия, как, например, в истории ужасной ночи Локвуда в третьей главе:

5) ... the place was haunted, at my expense. Well, it is — swarming with ghosts and goblins! (Bronte, 1847: 15).

... тут нечисто. Что ж, так оно и есть — комната кишит привидениями и гоблинами! (Бронте, 2012: 18).

Таинственным является и мотив спасения ребенка неизвестной национальности и неясного происхождения, который был найден господином Эрншо, главой семейства, на страшных улицах Ливерпуля в результате загадочных событий, о которых в романе только упоминается, и привезен в поместье «Грозовой перевал», вместо обещанных собственным детям подарков. Кроме того, найденышу дали

6) the name of a son who died in childhood, and it has served him ever since, both for Christian and surname (Bronte, 1847: 21).

имя их сына, который умер в младенчестве, и так оно с тех пор и служило найденышу и за имя и за фамилию (Бронте, 2012: 24).

Имя покойника ко многому обязывает и придает образу оттенок сверхъестественного.

Погода в готическом романе часто мрачная и отвратительная: там могут быть такие сильные ветры, что вылетают стекла, грозы с громом и молнией и серое небо, что нависает над ландшафтом. В тексте романа Эмили Бронте уже в первой главе дается пояснение названию поместья:

7) 'Wuthering' being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there at all times, indeed: one may guess the power of the north wind blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun. Happily, the architect had foresight to build it strong: the narrow windows are deeply set in the wall, and the corners defended with large jutting stones (Bronte, 1847: 4).

Значимый провинциальный эпитет "грозовой" указывает на те атмосферные явления, от ярости которых дом, стоящий на юру, несколько не защищен в непогоду. Впрочем, здесь, на высоте, должно быть, и во всякое время изрядно прохватывает ветром. О силе норда, овевающего взгорье, можно судить по низкому наклону малорослых елей подле дома и по череде чахлого терновника, который тянется ветвями все в одну сторону, словно выпрашивая милостыню у солнца. К счастью, архитектор был предусмотрительным и строил прочно: узкие окна ушли глубоко в стену, а углы защищены большими каменными выступами (Бронте, 2012: 6).

Кроме черт готического романа, присутствует фольклорный мотив в романе Эмили Бронте. Например, завязка сюжета происходит после прибытия в дом «чужеземца», «цыганчонка-демона» Хитклифа. Как известно, анализируя сюжетные мотивы («функции») волшебной сказки, В.Я. Пропп пришел к выводу, что, при всем кажущемся их разнообразии,

устойчивыми элементами сказки являются функции действующих лиц, число которых ограничено, а последовательность всегда одинакова. Согласно системе Проппа, этих функций тридцать одна, и каждая из них отражает целый срез сказочного мира. «Разумеется, сказка может использовать не все функции, пропускать одни и удваивать другие, нарушать их последовательность и возвращаться вспять; однако общая канва сюжетного действия при этом сохраняется (Бронте, 2012: 15).

Так, сюжетная линия Хиндли Эрншо совпадает со следующими фольклорными функциями действующих лиц:

1. Отлучка кого-либо из членов семьи (отъезд г-на Эрншо в Ливерпуль и опрос перед отъездом детей о том, какие подарки им привезти. Хиндли попросил скрипку, а Кэтрин — хлыстик. Подарки были утеряны и испорчены во время спасения Хитклифа).
2. Запрет, обращенный к герою (родным детям было строго-настрого запрещено обижать приёмьша).
3. Нарушение запрета (дети, жена и прислуга г-на Эрншо безжалостно и жестоко обижали маленького Хитклифа).
4. Герой покидает дом (после смерти жены и во избежание дальнейшей травли приемного сына, родной сын был отправлен учиться).
5. Беда или недостача ликвидируется (после отъезда Хиндли Эрншо в доме воцарилась гармония, а между Кэтрин и Хитклифом возникло духовное родство).
6. Возвращение героя.
7. Герою дается новый облик.
8. Герой вступает в брак (в данном случае функции № 6, 7, 8 в сюжете объединяются. Хиндли приезжает на похороны отца преобразенным и с молодой женой).

Данная версия, безусловно, еще требует дополнительного исследования, но нам она кажется интересной и расширяет границы восприятия данного художественного произведения.

2.3. Языковые и стилистические особенности романа "Грозовой перевал"

2.3.1. Символы, персонификации в романе

Главной стилистической особенностью романа считается его символика. Сущность символов в романе «Грозовой перевал» весьма особенна и даже поэтична. Например, символами становится мебель, окна, двери и калитка старого поместья.

Кровать с дубовыми панелями является, по нашему мнению, символическим центром Грозового перевала — и романа, и дома — и обеспечивает условия для двух самых драматических событий романа. Служащая в детстве спальней Кэтрин, кровать описывается Локвудом следующим образом:

8) ... a large oak case, with squares cut out near the top, resembling coach windows. . . . In fact, it formed a little closet, and the ledge of the window, which it enclosed, served as a table (Bronte, 1847: 5).

... большой дубовый ларь с квадратными прорезами под крышкой, похожими на оконца кареты...В самом деле, оно образовывало своего рода чуланчик, а подоконник заключенного в нем большого окна мог служить столом (Бронте, 2012: 7).

The "ghost story", («история призрака»), входит в описание не простой ночи Локвуда, которую он проводит в кровати с дубовыми панелями. Изначально кровать становится местом, где он может чувствовать себя:

9) secure against the vigilance of Heathcliff and everyone else (Bronte, 1847: 6).

защищенным от бдительности Хитклифа и других жителей дома (Бронте, 2012: 8).

Она символизировала место защиты и безопасности при отступлении (после бурной сцены нападения собак в доме Хитклифа). В дальнейшем Локвуд узнает, что кровать с дубовыми панелями также служила убежищем для молодой Кэтрин, ее книги стали импровизированными дневниками, которые она скрывала от Хиндли двадцать пять лет назад. За проникновение и нахождение в священном месте Локвуда, в кровати Кэтрин, его мучают ночные кошмары. Пространство Кэтрин, становится священным для Хитклифа, который стал раздраженным, найдя гостя спящим в его «sanctum» («святая святых»).

Сверхъестественные силы, окружающие кровать, обретают большую силу, когда на ней умирает Хитклиф, превращая ее в символический дубовый гроб, где Хитклиф, в итоге, “reunited” («воссоединяется») со своей возлюбленной. Локвуд пытался закрыть окно, но когда был найден мертвым Хитклиф, окно было распахнуто настежь, словно дух его вырвался на свободу.

Таким образом, это дубовое панельное сооружение является символом различных переживаний для Кэтрин, Хитклифа и Локвуда. Для Кэтрин — это убежище и кабинет, где она проводила все свое время и вела дневники на пустых страницах старых книг и мечтала, процарапывая разные варианты своего имени и фамилии. Для Хитклифа — святое место, связанное с его огромным чувством, где он мечтал когда-то воссоединиться со своей любовью, а для Локвуда — место ужасных ночных кошмаров, о которых он вспоминал с содроганием.

С самого начала произведения Локвуд пытается переступить порог и проникнуть в дом, в то время как Хитклиф, вероятно, не планирует впускать гостя внутрь:

10) Even the gate over which [Heathcliff] leant manifested no sympathizing movement (Bronte, 1847: 6).

И створка ворот, над которой Хитклиф наклонился, не открылась в согласии с его словами (Бронте, 2012: 8).

Здесь и обнаруживается персонификация ворот Локвудом, предполагая, что, как и Хитклиф, они не желают пропускать его. Имя Локвуд, также говорит о его неспособности получить доступ.

В изначальном описании дома, Локвуд обращает внимание на неприветливость его строения:

11) Happily, the architect had foresight to build it strong: the narrow windows are deeply set in the wall, the corners defended with large, jutting stones (Bronte, 1847: 12).

К счастью, архитектор был предусмотрителен и строил прочно: узкие окна ушли глубоко в стену, а углы защищены большими каменными выступами (Бронте, 2012: 15).

Дом, построенный в 1500 году, был задуман и сооружен в виде неприступной крепости. Окно дубовой панельной кровати представляет собой символическую границу в романе, символизирующую пространства издевательства и бессердечия. Несмотря на нацарапанное имя Кэтрин на его поверхности, оно не давало возможности проникнуть ее плачущему призраку во внутрь, из-за отсутствия сочувствия к нему со стороны Локвуда. Кровь текла из запястья призрака Кэтрин: “rubbed to and fro” («потер... взад и вперед»), а стекло предполагает, что при пересечении этой границы совершается насилие и жестокость. Позже младшая Кэти убежала от Хитклифа именно через это окно:

12) She dare not try the doors, lest the dogs should raise an alarm; she visited the empty chambers, and examined their windows; and luckily, lighting on her mother's, she got easily out of its lattice, and onto the ground by means of the fir tree, close by (Bronte, 1847: 66).

Через дверь она выйти не посмела, боясь всполошить собак. Она заходила подряд во все пустые чуланы, осматривала окна и, попав, на свое счастье, в комнату покойной матери, легко вылезла там в окно и спустилась на землю по стволу росшей рядом ели (Бронте, 2012: 68).

На протяжении всего романа герои глядят и подглядывают в окна, открывают или разбивают их. Неспроста огромное окно гостиной мызы Скворцов широкое и радостное по сравнению с окнами Грозового перевала. Вместо “narrow” («узких») и “deeply set” («ушедших глубоко в стену») окна мызы вели к виду на сад и зеленые долины и допускали возможность снаружи рассмотреть интерьер дома. При помощи изображений окон двух помещений происходит процесс их противопоставления.

Когда Кэтрин и Хитклиф заглядывали в дом, следя за Эдгаром и Изабеллой, окно гостиной мызы показало им иной мир — куда в итоге приняли Кэтрин, но отвергли Хитклифа. Будучи выгнанным из Мызы Скворцов (как будет еще немало раз), Хитклиф был вынужден следить за жизнью Кэти через эту стеклянную преграду:

- 13) I resumed my station as a spy, because, if Catherine had wished to return, I intended shattering their great glass panes to a million fragments unless they let her out (Bronte, 1847: 39).

Я залез на прежнее наше место и стал подглядывать. Если бы Кэтрин захотела вернуться, я раздробил бы их большое зеркальное стекло на миллион осколков, попробуй они только ее не выпустить! (Бронте, 2012: 40).

Также стекла описывают глаза Хитклифа с помощью Нелли, которая говорит, что:

- 14) ... a couple of black fiends, so deeply buried, who never open their windows boldly (Bronte, 1847: 42).

Видишь эту пару черных бесенят, так глубоко схоронившихся? Они никогда не раскрывают смело окон... (Бронте, 2012: 44).

Необходимо отметить что, окна скорее предотвращают, чем предоставляют доступ.

Добросовестным наблюдателем и рассказчиком в данном произведении, до конца его сюжета остается Локвуд. Ему ничто не помешало появиться еще раз в поместье: ни проблемы сложных взаимоотношений

членов семьи, ни пережитое в этом доме зверское обращение, ни даже встреча с призраком Кэти.

В произведении большое количество эпизодов из-за которых поместье можно назвать тюрьмой, а его жителей пленниками. Только в конце романа появляется внутренняя гармония в Грозном перевале, и Локвуд предполагает, что тюрьмы больше не существует:

- 15) I had neither to climb the gate, nor to knock it yielded to my hand . . . Both doors and lattices were open . . . what inmates there were had stationed themselves not far from one of the windows. I could see them and hear them talk before I entered, and looked and listened in consequence, being moved thereto by a mingled sense of curiosity and envy that grew as I lingered (Bronte, 1847: 26).

Мне не пришлось ни перелезть через ворота, ни стучать: они уступили первому усилию моей руки ... Обе двери, и окна были распахнуты ... и все, кто был в доме, расположились у окон. Я мог их видеть, и слышать их разговор раньше, чем переступил порог; и я стал наблюдать и слушать, толкаемый любопытством, не свободным от зависти, все возраставшей, пока я медлил (Бронте, 2012: 28).

После ухода Хитлифа что-то изменилось и все стало иначе. Окна, двери и ворота, все говорило: «Мы открыты! Мы рады вам!»

Автор использовал в романе символы и персонификацию (предметы, обладающие свойствами живых существ, выполняют волю хозяина) для выявления образов персонажей романа и усиления существующей атмосферы.

2.3.2. Повторы и рассказчики (неавторское чужое слово)

В романе автор использовал не только прием персонификации, но и прием повторов. Особое внимание необходимо уделить примерам повторов в

сюжете. К ним относятся сцены с Кэтрин и Кэти и их поклонниками, Эдгаром Линтоном и Линтоном Хитклифом.

Повторы указывают на то, что мать и дочь весьма похожи (ранее говорилось об образах двойников), обе смелые и действуют по случайной прихоти.

Стоит рассмотреть прием повторов в двух сценах. В первой Кэтрин надавала оплеух Эдгару Линтону и, когда он захотел выйти из комнаты, она мастерски манипулирует им, крича:

16) No . . . not yet, Edgar Linton – sit down; you shall not leave me in that temper. I should be miserable all night, and I won't be miserable for you! (Bronte, 1847: 39).

Нет, — настаивала она и взялась за ручку двери, — не сейчас, Эдгар Линтон. Садитесь! Вы меня не оставите в таком состоянии. Я буду несчастна весь вечер, а я не хочу быть несчастной из-за вас! (Бронте, 2012: 42).

Спустя некоторое время Эдгар делает Кэтрин предложение о замужестве и она соглашается. Через двадцать лет уже Кэти толкает Линтона Хитклифа после спора о родителях. Несмотря на то, что она и извиняется, она обвиняет его, как ее мать обвиняла Эдгара Линтона. Она не желает уходить с Грозового перевала, чувствуя свою вину:

17) Don't let me go home thinking I've done you harm! (Bronte, 1847: 129).

Не дай мне уйти домой, думая что я сделала тебе зло (Бронте, 2012: 132).

Дочь, как и мать, не властна над своим характером и не собирается нести никакой ответственности.

Излагая свои мысли, Бронте использует двух рассказчиков от первого лица: господина Локвуда и Эллен Дин или Нелли. Локвуд, который арендует Мызу Скворцов у Хитклифа, начинает повествование, в которое и входят дневники, написанные Кэтрин. Нелли начинает свое повествование после

просьб Локвуда поведать о истории Хитклифа и, вспоминая, она приступает к рассказу. Иногда Локвуд или Нелли прерывают рассказ для обсуждения текущих событий, как и показано в седьмой главе:

18) But, Mr. Lockwood, I forget these tales cannot divert you. I'm annoyed how I should dream of chattering on at such a rate; and your gruel cold, and you nodding for bed! I could have told Heathcliff's history, all that you need hear, in half a dozen words (Bronte, 1847: 34).

Но я забываю, мистер Локвуд, что эти рассказы для вас совсем не занимательны. Уж не знаю, с чего это мне вздумалось пуститься в такую болтовню; и каша совсем остыла, и вам уже пора в постель — вы дремлете. Мне бы рассказать вам историю Хитклифа в двух словах — все, что вам интересно знать (Бронте, 2012: 35).

Рассказчики чередуются, экономка Нелли Дин возобновляет историю снова и снова. И заканчиваются ее истории в конце тридцатой главы. Затем Локвуд становится единственным рассказчиком оставшейся части романа, а Нелли занимает место персонажа.

Автор также использует в романе такое стилеобразующее средство, как речь рассказчиков. В романе почти не ощущается присутствие автора, но есть лишь речь Елены (Нелли) Дин и мистера Локвуда: речь Нелли — это грамотный литературный английский язык с ненавязчивым локальным диалектом. Повествование мистера Локвуда — речь образованного и интеллигентного человека. Нередко он цитирует кого-то, иногда употребляет в своей речи слова латинского происхождения. Писатель использует двух рассказчиков для оживления повествования и для выполнения композиционных задач; слово рассказчика также является стилеобразующим элементом.

Повторы в романе употреблены в виде стилеобразующих элементов и для усиления впечатления с целью завершить произведение, закруглить его, придать ему композиционную стройность. Есть вероятность, что читателю покажется, что все осталось как и прежде, двойник Кэти действует как и

оригинал, но позже он убедится, что Кэти приняла лучшие качества характера от Кэтрин и Эдгара. Это помогло в развитии и понимании других персонажей и, в итоге растаял лед недоверия, разошлись тучи отчужденности над Грозным перевалом.

2.3.3. Стилистические приемы

В данном романе употребляется большое количество литературных приемов, к примеру, такие как:

Аллитерация — повторение согласных звуков:

19) ...the first feathery flakes of a snow-shower (Bronte, 1847: 9).

Гипербола — чрезмерное преувеличение:

20) ...every breath from the hills so full of life, that it seemed whoever respired it, though dying, might revive (Bronte, 1847: 147).

...каждое дуновение с холмов было настолько полно жизни, что казалось, кто бы ни вдохнул его, даже мертвый, непременно бы ожил (Бронте, 2012: 149).

Метафора — слово, употребляемое в переносном значении:

21) ...Joseph and I joined at an unsociable meal, seasoned with reproofs (Bronte, 1847: 147).

...Джозеф и я не общаясь, приступили к еде, приправленной упреками... (Приравнивание претензий к приправе) (Бронте, 2012: 149).

22) ...one thin, blue wreath, curling from the kitchen chimney (Bronte, 1847: 168).

...одна тонкая, голубая гирлянда, вилась из кухонного дымохода (Сравнение завитка дыма с гирляндой) (Бронте, 2012: 169).

Звукоподражание — отражение звучаний описываемых явлений:

23) ...huge bough fell across the roof, and knocked down a portion of the east chimney-stack, sending a clatter of stones and soot into the kitchen-fire (Bronte, 1847: 41).

...огромный сук упал на крышу, и сбил часть восточной дымовой трубы, отправив в кухонный очаг грохот камней и сажи (Бронте, 2012: 44).

Оксюморон — образное сочетание противоречащих друг другу понятий:

24) ...she was never so happy as when we were all scolding her at once... (Bronte, 1847: 24).

... она никогда не была так счастлива, когда мы бранить ее все сразу... (Бронте, 2012: 26).

25) ...a melancholy sweeter than common joy (Bronte, 1847: 99).
...меланхолия слаще общей радости (Бронте, 2012: 103).

Персонификация — наделение человека природными свойствами:

26) But where did he come from, the little dark thing, harboured by a good man to his bane? muttered Superstition, as I dozed into unconsciousness (Bronte, 1847: 178).

Но откуда оно явилось, маленькое темное существо, спасенное хорошим человеком на свою погибель? бормотало суеверие, когда сознание ослабевало в дреме (Бронте, 2012: 182).

Сравнение — художественное определение при помощи сопоставления с другим предметом или явлением:

27) ...a glare of white letters started from the dark, as vivid as spectres (Bronte, 1847: 12).

...белые буквы ярко блеснули в темноте, как призраки») (Бронте, 2012: 23). (Сравнение бликов с призраками).

28) We all kept as mute as mice a full half-hour... (Bronte, 1847: 23)

...Мы все вели себя, тихо, как мыши целых полчаса (Бронте, 2012: 84). (Сравнение людей с животными, с мышами).

29) ...he gnashed at me and foamed like a mad dog... (Bronte, 1847: 84).

...он скрежетал в мой адрес зубами с пеной на губах, как бешеная собака... (Бронте, 2012: 86). (Сравнение человека с собакой).

30) ...after the first six months, she grew like a larch... (Bronte, 1847: 102).

...после первых шести месяцев, она росла, как лиственница... (Бронте, 2012: 104). (Сравнение ребенка с деревом, с лиственницей).

2.4 Анализ портретных описаний главного героя романа

Основным персонажем в романе «Грозовой перевал» является Хитклиф. С первых страниц мы знакомимся с ним через широкое портретное описание его автором.

31) But Mr. Heathcliff forms a singular contrast to his abode and style of living. He is a dark-skinned gipsy in aspect, in dress and manners a gentleman: that is, as much a gentleman as many a country squire: rather slovenly, perhaps, yet not looking amiss with his negligence, because he has an erect and handsome figure; and rather morose. Possibly, some people might suspect him of a degree of under-bred pride; I have a sympathetic chord within that tells me it is nothing of the sort: I know, by instinct, his reserve springs from an aversion to showy displays of feeling—to manifestations of mutual kindness. He'll love and hate equally under cover, and esteem it a species of impertinence to be loved or hated again (Bronte, 1847: 102).

Мистер Хитклиф являет странный контраст своему жилью и обиходу. По внешности он — смуглолицый цыган, по одежде и манере — джентльмен, конечно в той мере, в какой может назваться джентльменом иной деревенский сквайр: он, пожалуй, небрежен в одежде, но не кажется неряшливым, потому что отлично сложен и держится прямо. И он угрюм. Иные, возможно, заподозрят в нем некоторую долю чванства, не вяжущегося с хорошим воспитанием; но созвучная струна во мне самом подсказывает мне, что здесь скрывается нечто совсем другое: я знаю чутьем, что сдержанность мистера

Хитклифа проистекает из его несклонности обнажать свои чувства или выказывать встречное тяготение. Он и любить и ненавидеть будет скрытно и почтет за дерзость, если его самого полюбят или возненавидят (Бронте, 2012: 106).

Изначально герой-рассказчик замечает сходство между собой и Хитклифом, но затем сразу примечает и отличие. В романе заметен и контраст между жильем и его хозяином. Среди выразительных средств лексического уровня необходимо выделить такие как: антитеза (He is a dark-skinned gipsy in aspect, in dress and manners a gentleman — По внешности он — смуглолицый цыган, по одежде и манере — джентльмен; “not looking a miss with his negligence, because he has a nerectand handsome figure” — небрежен в одежде, но не кажется неряшливым, потому что отлично сложен и держится прямо), оксюморон (“a country squire” — деревенский сквайр). Данные контрасты, которые герой обнаруживает в своем новом знакомом, твердят о противоречивости и нелегком характере: неряшливый в одежде темнокожий цыган противопоставлен образу джентльмена, которого угадывает в Хитклифе рассказчик. Также в романе существуют такие образные средства как эпитет (“a country squire” — деревенский сквайр; “adark-skinned gipsy” — смуглолицый цыган).

Данное описание портрета относится к динамическому рассредоточенному типу характерологического портрета, так как в нем заложено описание внешности героя романа с помощью отдельных отрывков, ведь вербальный портрет персонажа строится автором не полностью и сразу, а частично. Исходя из того, что портрет поддается изменениям, следует отнести его и к динамическому. Характер персонажа имеет возможность изменяться как во времени, так и в пространстве, происходит движение и переход героя из одного состояния в другое.

32) A rough fellow, rather, Mrs. Dean. Is not that his character? - Rough as a saw-edge, and hard as whinstone! The less you meddle with him the better (Bronte, 1847: 102).

Жесткий он человек, миссис Дин. Верно я о нем сужу? — Жесткий, как мельничный жернов, и зубастый, как пила! Чем меньше иметь с ним дела, тем лучше для вас (Бронте, 2012: 106).

Здесь описывает Хитклифа миссис Дин — женщина, знавшая его всю жизнь. В отрывке употреблено образно-выразительное средство — сравнение. “Rough as a saw-edge, and hard as wh in stone!” «Жесткий, как мельничный жернов, и зубастый, как пила!». Данная характеристика вместе с описанием встречи постояльца нелюдимым хозяином позволяет сделать вывод, что Хитклиф представляет собой отрицательного персонажа.

После описания внешности Хитклифа, автор знакомит нас с историей его жизни, которая берет свое начало с его первого появления в доме Эрншо:

33) We crowded round, and over Miss Cathy’s head I had a peep at a dirty, ragged, black-haired child; big enough both to walk and talk: indeed, its face looked older than Catherine’s; yet when it was set on its feet, it only stared round, and repeated over and over again some gibberish that nobody could understand (Bronte, 1847: 102).

Мы обступили хозяина, и я, заглядывая через голову мисс Кэти, увидела грязного черноволосого оборвыша. Мальчик был не так уж мал — он умел и ходить и говорить; с лица он выглядел старше Кэтрин; а все же, когда его поставили на ноги, он только озирался вокруг и повторял опять и опять какую-то тарабарщину, которую никто не понимал. Я испугалась, а миссис Эрншо готова была вышвырнуть оборвыша за дверь (Бронте, 2012: 106).

На лексическом уровне автор употребляет в романе такие выразительные средства как эпитеты (“dirty”, “ragged”, “black-haired child” — грязный черноволосый оборвыш). В приведенном отрывке автор специально использует лексемы: “ragged child” — оборвыш, “gibberish” — тарабарщина.

Использованная лексика показывает, что мальчик принадлежал среднему классу общества. Это подчеркивает, что Хитклиф был человеком иного статуса. Здесь можно догадаться, что он не будет принят в семью из

высшего общества, поскольку весьма выделяется. С самого начала он был отвергнут («Я испугалась, а миссис Эрншо готова была вышвырнуть оборвыша за дверь») (Бронте, 2012: 107).

34) He seemed a sullen, patient child; hardened, perhaps, to ill-treatment: he would stand Hindley's blows without winking or shedding a tear, and my pinches moved him only to draw in a breath and open his eyes, as if he had hurt himself by accident, and nobody was to blame. This endurance made old Earnshaw furious, when he discovered his son persecuting the poor fatherless child, as he called him (Bronte, 1847: 102).

Он казался тупым, терпеливым ребенком, привыкшим, вероятно, к дурному обращению. Глазом не моргнув, не уронив слезинки, переносил он побои от руки Хиндли, а когда я щипалась, он, бывало, только затаит дыхание и шире раскроет глаза, будто это он сам нечаянно укололся и некого винить. Оттого, что мальчик был так терпелив, старый Эрншо приходил в ярость, когда узнавал, что Хиндли преследует «бедного сиротку», как он называл его (Бронте, 2012: 107).

В данном портретном описании используются эпитеты (“a sullen, patient child” — тупой терпеливый ребенок; “poor father lesschild” — бедный сиротка). Необходимо заметить, что «бедным сироткой» мальчика звал лишь мистер Эрншо, другие члены семьи не считали его безобидным.

Но Нэлл считает Хитклифа неплохим, он был контрастом по манерам, внешности, поведению среди других детей, а также замечательным оказалось то, что Хитклиф был спокоен и тих, «как ягненок»:

35) However, I will say this, he was the quietest child that ever nurse watched over. The difference between him and the others forced me to be less partial. Cathy and her brother harassed me terribly: he was as uncomplaining as a lamb; though hardness, not gentleness, made him give little trouble (Bronte, 1847: 102).

Как бы там ни было, но я должна сознаться, что он был самым спокойным ребенком, за каким когда-либо приходилось ухаживать

сиделке. Сравнивая его с теми двумя, я научилась смотреть на него не так пристрастно. Кэти с братом прямо замучили меня, а этот болел безропотно, как ягненок, хотя не кротость, а черствость заставляла его причинять так мало хлопот (Бронте, 2012: 107).

Для описания поведения и характера Хитклифа были использованы и такие приемы как: эпитет (“the quietest child” — самым спокойным ребенком), метафора (“gentleness made him...” — черствость заставляла его), сравнение (“he was as uncomplaining as a lamb” — болел безропотно, как ягненок), антитеза (“Cathy and her brother harassed me terribly.... He was the quietest child that ever nurse watched over” — Кэти с братом прямо замучили меня... что он был самым спокойным ребенком, за каким когда-либо приходилось ухаживать сиделке) (Бронте, 2012: 107).

В отрывке приведенном ниже демонстрируется отношение Хитклифа к своему «благодетелю».

36) He was not insolent to his benefactor, he was simply insensible; though knowing perfectly the hold he had on his heart, and conscious he had only to speak and all the house would be obliged to bend to his wishes (Bronte, 1847: 102).

Он не был дерзок со своим благодетелем, он был просто бесчувственным; а ведь знал отлично свою власть над его сердцем и понимал, что ему довольно слово сказать, и весь дом будет принужден покориться его желанию (Бронте, 2012: 107).

Хитклиф осознавал, что его «благодетель» был на его стороне, и он признавал его своим защитником. Хитклиф ощущал в доме свою власть благодаря Эрншо, и он пользовался этим.

Далее демонстрируется портретное описание Хитклифа читателю уже в виде молодого, выросшего и возмужавшего человека. В нем сохранились черты «получивилизованного дикаря», но нахождение в доме Эрншо имело свой отпечаток, в его манерах чувствовалось достоинство.

37) He had grown a tall, athletic, well-formed man; beside whom my master seemed quite slender and youth-like. His upright carriage suggested the idea of his having been in the army. His countenance was much older in expression and decision of feature than Mr. Linton's; it looked intelligent, and retained no marks of former degradation. A half-civilised ferocity lurked yet in the depressed brows and eyes full of black fire, but it was subdued; and his manner was even dignified: quite divested of roughness, though stern for grace (Bronte, 1847: 102).

Он вырос высоким, статным атлетом, рядом с которым мой господин казался тоненьким юношей. Его выправка наводила на мысль, что он служил в армии. Лицо его по выражению было старше и по чертам решительней, чем у мистера Линтона, — интеллигентное лицо, не сохранившее никаких следов былой приниженности. Злоба полувцивилизованного дикаря еще таилась в насупленных бровях и в глазах, полных черного огня, но она была обуздана. В его манерах чувствовалось даже достоинство: слишком строгие — изящными не назовешь, но и грубого в них ничего не осталось (Бронте, 2012: 108).

Здесь также были применены такие стилистические приемы, как: эпитет (“atall”, “athletic”, “well-formedman” — высокий, статный атлет; “quite slender and youth-like” — тоненький юноша; “A half-civilized ferocity” — злоба полувцивилизованного дикаря; “depressed brows” — насупленные брови; “blackfire” — черный огонь), метафора (“eyes full of black fire” — глаза, полные черного огня). И здесь портретное описание относится к динамическому рассредоточенному типу характерологического портрета.

Далее автор описывает уже достаточно взрослый период жизни Хитклифа. Эдгар Линтон убеждает свою сестру Изабеллу в заблуждении относительно поведения настоящего Хитклифа, исходя из ее влюбленности в него:

38) Tell her what Heathcliff is: an unreclaimed creature, without refinement, without cultivation; an arid wilderness of furze and whinstone.

I'd as soon put that little canary into the park on a winter's day, as recommend you to bestow your heart on him! It is deplorable ignorance of his character, child, and nothing else, which makes that dream enter your head. Pray, don't imagine that he conceals depths of benevolence and affection beneath a stern exterior! He's not a rough diamond — a pearl-containing oyster of a rustic: he's a fierce, pitiless, wolfish man (Bronte, 1847: 104).

Разъясни ей, что такое Хитклиф: грубое создание, лишенное утонченности и культуры; пустошь, поросшая чертополохом и репейником. Я скорее выпущу эту канарейку в парк среди зимы, чем посоветую тебе отдать ему свое сердце. Поверь, дитя, только печальное непонимание его натуры, только оно позволило такой фантазии забрести в твою голову! Не воображай, моя милая, что под его суровой внешностью скрыты доброта и нежность, что он — простой селянин, этакий неотшлифованный алмаз, раковина, таящая жемчуг, — нет, он лютый, безжалостный человек, человек волчьего нрава (Бронте, 2012: 108).

В данном отрывке представлены такие выразительные средства как: эпитет (“an unreclaimed creature” — грубое создание; “a fierce, pitiless” — лютый, безжалостный; “wolfishman” — человек волчьего нрава; “a rough diamond” — нешлифованный алмаз;), метафора (“an arid wilderness off urze and whin stone” — пустошь, поросшая чертополохом и репейником; “he conceals depths of benevolence and affection beneath a stern exterior” — под его суровой внешностью скрыты доброта и нежность). И здесь мы отнесем портретное описание к динамическому рассредоточенному типу характерологического портрета.

Рассмотрим следующий отрывок, где Изабелла описывает свои чувства и эмоции, возникнувшие у нее, когда Хитклиф показал себя:

39) He's a lying fiend! a monster, and not a human being! I've been told I might leave him before; and I've made the attempt, but I dare not repeat it!

Only, Ellen, promise you'll not mention a syllable of his infamous conversation to my brother or Catherine. Whatever he may pretend, he wishes to provoke Edgar to desperation: he says he has married me on purpose to obtain power over him; and he has'n't obtain it—I'll die first! I just hope, I pray, that he may forget his diabolical prudence and kill me! The single pleasure I can imagine is to die, or to see him dead! (Bronte, 1847: 104).

Он лживый бес! Чудовище, не человек! Он мне и раньше не раз говорил, что я могу от него уйти; и я сделала однажды такую попытку, но не осмелюсь ее повторить! Только обещай, Эллен, что не передашь ни полслова из его гнусных речей моему брату или Кэтрин. Что бы он тут ни утверждал, у него одно желание — довести Эдгара до отчаяния. Он говорит, что женился на мне с целью получить власть над Эдгаром, но он ее не получит — я скорей умру! Я надеюсь — о том лишь и молюсь, — что он забудет свое дьявольское благоразумие и убьет меня! Я не помышляю об иной радости, как умереть самой или увидеть мертвым его! (Бронте, 2012: 108).

Здесь автором используются такие выразительные средства лексического уровня как: метафора (“a lying fiend” — лживый бес; a “monster” — чудовище), эпитет (“infamous conversation” — гнусные речи; “diabolical prudence” — дьявольское благоразумие), гипербола (“I'll die first” — я скорей умру; “The single pleasure I can imagine is to die, or to see him dead” — Я не помышляю об иной радости, как умереть самой или увидеть мертвым его; “he may forget his diabolical prudence and kill me” — он забудет свое дьявольское благоразумие и убьет меня). Необходимо отметить и многочисленные риторические вопросы и восклицания для выражения большей эмоциональности говорящего.

Характеристика Хитклифа Хиндли является схожей с предыдущим отрывком по степени эмоциональности.

40) I'm sure you would have as much pleasure as I in witnessing the conclusion of the fiend's existence; he'll be your death unless you overreach him; and he'll be my ruin. Damn the hellish villain! He knocks at the door as if he were master here already! (Bronte, 1847: 104).

Я уверен, вы с не меньшим наслаждением, чем я, будете смотреть, как издыхает этот дьявол; он вас сведет в могилу, если вы его не упредите, а мне принесет гибель. Будь он проклят, чертов негодяй! Колотит в дверь, точно он здесь уже хозяин! (Бронте, 2012: 108).

Текст снабжен эмоциональной лексикой с отрицательной экспрессивной коннотацией, как и в предыдущей цитате.

В данном отрывке были использованы средства лексического уровня такие как: эпитет ("hellishvillain" — чертов негодяй). На синтаксическом уровне — риторические восклицания, которые также демонстрируют крайне эмоциональную речь героя.

В конце романа автор показывает нам изменение образа Хитклифа после смерти Кэтрин:

41) Heathcliff did not glance my way, and I gazed up, and contemplated his features almost as confidently as if they had been turned to stone. His forehead, that I once thought so manly, and that I now think so diabolical, was shaded with a heavy cloud; his basilisk eyes were nearly quenched by sleeplessness, and weeping, perhaps, for the lashes were wet then: his lips devoid of their ferocious sneer, and sealed in an expression of unspeakable sadness. Had it been another, I would have covered my face in the presence of such grief. In his case, I was gratified; and, ignoble as it seems to insult a fallen enemy, I couldn't miss this chance of sticking in a dart: his weakness was the only time when I could taste the delight of paying wrong for wrong (Bronte, 1847: 106).

Хитклиф не глядел в мою сторону, и я снизу смотрела на него, наблюдая за его лицом так безбоязненно, как если б оно обратилось в камень. На лбу его, казавшемся мне когда-то необыкновенно

мужественным, а теперь сатанинским, лежало черное облако; его глаза, глаза василиска, померкли от бессонницы, а может быть, от слез — ресницы были влажны; губы расстались с жестокой усмешкой, и на них запечатлелось выражение несказанной печали. Будь это кто другой, я склонила бы голову перед таким горем. Но это был он, и я радовалась; и пусть неблагородно оскорблять павшего врага, я не могла упустить эту возможность и не ужалить его: только в минуту его слабости я могу отплатить ему злом за зло (Бронте, 2012: 108).

Были использованы выразительные средства: эпитет (“manlyforehead” — мужественный лоб; “ferocioussneer” — дьявольская усмешка; “unspeakablesadness” — несказанная печаль; “afallenenemy” — павший враг), метафора (“diabolical”, “wasshadedwithaheavycloud” — сатанинское черное облако; “basiliskeyes” — глаза василиска; “stickinginadart” — ужалить). Мы видим внутреннее состояние героя, ощущаем его усталость и спокойствие, несмотря на его «сатанинский» нрав. Все это продемонстрировано с помощью выразительных средств, приведенных ранее.

Проанализировав данные портретные описания в романе Эмили Бронте «Грозовой перевал», следует отметить, что художественные средства портретного описания, необходимы читателю для полного видения образа героя — Хитклифа. Данные средства описывают персонажа максимально ярко и красочно. Метафоры, риторические восклицания, множество эпитетов, гиперболы весьма полно характеризуют образ Хитклифа — «дьявола, беса и чудовища», которым он является в романе. Без использования выразительных средств, роман был бы неэмоциональным, лишенным яркости и динамики образа.

Выводы по Главе 2

1. Проведя анализ произведения, можно выделить следующие ключевые в нем темы:
 - тему чувств (взаимоотношения Хитклифа и Кэтрин);
 - тему отцов и детей (взаимоотношения между владельцем Грозового перевала мистером Эрншо и его сыном Хиндли);
 - тема сиротства (рано потеряли родителей Хиндли, Кэтрин и Хитклиф, поколение «детей» Гэртон Эрншо, Кэтрин Линтон и Линтон Хитклиф);
 - тема всепоглощающей мести (связанная с образом Хитклифа).
2. В романе существует система противопоставлений и дублирования образов. Противопоставляются друг другу такие образы, как Хиндли – Хитклиф и Хитклиф – Линтон. Дублирование образов: двойником Кэтрин является ее дочь Кэти, двойником Хитклифа является Гэртон Эрншо, Хитклиф и Кэтрин. Мотивом, устойчивым в романе «Грозовой перевал», считается образ вересковых пустошей: они являются символом свободы для главных героев романа.
3. «Грозовой перевал» включает в себя черты готического романа, действие которого основывается на загадочных событиях. Действия происходят в старом фамильном гнезде, поместье «Грозовой перевал», находящемся посреди вересковых пустошей. Героям видятся призраки и чудовища с первых страниц романа и до его конца. Таинственным является и мотив спасения ребенка неизвестной национальности и неясного происхождения. Погода в романе часто пасмурная, дождливая и мрачная.
4. В произведении присутствует непростая природа символов. Символами становятся предметы мебели, окна, двери и даже калитка старого поместья «Грозовой перевал». Дубовое панельное сооружение становится символом различных переживаний для Кэтрин, Хитклифа и Локвуда. Обнаруживается прием персонификации: Локвуд считает,

что ворота, как и Хитклиф, не желают впускать его. Окно дубовой панельной кровати является символической границей в романе, олицетворяющей границу пространства насилия и жестокости. В романе достаточно эпизодов, из-за которых поместье можно назвать тюрьмой, а его обитателей пленниками. Когда в конце романа внутренняя гармония, наконец, возвращается в «Грозовой перевал», Локвуд считает, что тюрьмы больше нет. Автор использовал приемы в виде символов и персонификации для раскрытия образов персонажей и усиления существующей атмосферы.

5. В романе использовано большое количество повторов. Данное средство ярко используется при повторе внешности и поведения матери Кэтрин и ее дочери. Они не властны над своим характером и не желают брать на себя какую-либо ответственность. Данный элемент использован для усиления впечатления. Писательница разговаривает с читателем при помощи двух рассказчиков от первого лица, гражданина Локвуда и Эллен Дин или Нелли. Рассказчики чередуются, экономка Нелли Дин продолжает историю и завершает ее в конце тридцатой главы. Затем Локвуд становится единственным рассказчиком истории. Эмили Бронте применяет в романе речь рассказчиков, и, таким образом, не ощущается речь автора. Также стоит отметить, что речь персонажей является символической, она отражает их характер, воспитание и образование.
6. Произведение изобилует такими стилистическими приемами, как аллитерация, гипербола, метафора, звукоподражание, оксюморон, персонификация, сравнение.
7. Основным героем романа является Хитклиф. С начала произведения автор дает детальное портретное описание данного персонажа. Герой-рассказчик замечает нечто общее между собой и Хитклифом, но в дальнейшем обнаруживает и значительные различия. В романе присутствует контраст между жильем и его хозяином, что позволяет

читателям задуматься об истинном лице хозяина поместья. В произведении присутствует большое количество выразительных средств лексического уровня таких, как: антитеза, оксюморон, эпитет. Портретное описание с использованием данных выразительных средств и постоянного видоизменения следует отнести к динамическому рассредоточенному типу характерологического портрета. Словесный портрет героя дается автором не целиком и не одновременно, а рассредоточено. Стилистические средства, использованные в романе, направлены на полное и красочное понимание героев читателем. Они позволяют сделать акцент на динамике образов героев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Литературное произведение как произведение искусства включает в себя информацию из внешнего мира, полученную и переработанную автором. В данном романе были рассмотрены возможные вариации следующих тем:

1. Тема отцов и детей;
2. Тема сиротства персонажей романа;
3. Тема мести.

Основной темой, которую рассматривает в своем произведении писатель, является тема всепоглощающей вечной любви, которая способна уберечь человека и общество от нравственного упадка.

В рамках данной работы были рассмотрены такие композиционные приемы, как: повтор, противопоставление и двойственность.

Была проанализирована и образная система романа, где был выявлен главный мотив — образ вересковых пустошей, который является символом свободы в противовес гнетущей атмосфере поместья «Грозовой перевал». Образная система романа является целостной и служит для раскрытия его основной темы.

В романе не присутствует речь от лица автора; автор задействует в нем двух рассказчиков Нелли Дин и мистера Локвуда. В исследовании приводятся доказательства присутствия «не авторского слова».

Во-первых, повествование ведется от первого лица, что говорит о субъективном изложении событий. Включая в роман двух рассказчиков, Эмили Бронте стремилась осветить историю с двух разных субъективных точек зрения и дать различные оценочные суждения. Наличие рассказчика позволяет убедить читателя в достоверности излагаемых событий, убрать впечатление вымысленности.

Исходя из соотнесения произведения «Грозовой перевал» с произведениями романтического характера, необходимо отметить в нем наличие признаков готического романа:

- действие происходит вокруг неясных и таинственных событий;
- герою присущ демонический облик; он загадочного происхождения и обладает страстной натурой;
- в романе достаточное количество мистического и сверхъестественного;
- присутствие в романе мрачной и тяжелой моральной атмосферы;
- подходящий готический пейзаж;

Приведенные стилистические особенности созданы при помощи средств, таких, как: символы, персонификация, противопоставление персонажей, наличие двойников, повторов и изложения от имени двух рассказчиков.

Для создания образов героев в романе также используются такие литературные приемы, как: аллитерация, гипербола, метафора, звукоподражание, оксюморон, персонификация и сравнение.

Стилеобразующими элементами являются противопоставления персонажей, наличие двойников, черты готического романа и фольклорные элементы.

Язык романа изобилует такими литературными приемами, как: аллитерация, гипербола, метафора, звукоподражание, оксюморон, персонификация и сравнение.

Мы узнаем о привычках, вкусах и нравах данной эпохи с помощью портретных описаний, которые занимают одно из центральных мест в художественном произведении. Портрет также является элементом присутствия человека в романе, что позволяет читателю видеть все происходящее как бы «вживую».

Выразительные средства максимально ярко и красочно представляют образ главного героя. Через призму метафор, риторических восклицаний, многочисленных эпитетов, гипербол очень четко вырисовывается образ

главного героя Хитклифа — «дьявола, беса и чудовища», которым он представлен в романе. Без их использования роман был бы лишен красочности и динамичности. Автор использует рассредоточенный характерологический портрет динамического типа. Такой портрет помогает читателю наиболее живо представить образ героя, развитие характера которого читатель может проследить на протяжении развития сюжета романа. Сочетание внутреннего мира и портрета способствует постижению полной картины происходящего, помогает проникнуть в образ, понять героя.

Образность произведения характеризуется присутствием в основном динамических характерологических портретов рассредоточенного типа. В романе автор показывает трансформацию личности в динамике. Ведущая роль принадлежит дескриптивному портрету, что отражается на стилистической окрашенности портретных описаний с использованием большого количества разнообразных тропов: метких сравнений и ярких эпитетов. Данное явление можно объяснить специфичностью современной автору жизни, которая диктует свои правила и определяет вкусы и потребности читателей.

Список литературы

1. Абрамович Г.Л. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие / Г.Л. Абрамович. – М.: Наука, 2000. – 425 с.
2. Бабенко Л.Г. Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. – М.: Флинта, 2009. – 495 с.
3. Баженова С.И. Стиль – жанр – текст / С.И. Баженова. – Талин: Валгус, 1990. – 290 с.
4. Бальбуров Э.А. Мотив и канон / Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции / Э.А. Бальбуров. – Новосибирск, 1998. – 210 с.
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М.М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1999. – 121 с.
6. Бронте Э. Грозовой перевал / Э. Бронте. – М.: Азбука, 2012. – 384с.
7. Бусел В.А. «Особенности композиции романа Эмили Бронте «Грозовой перевал» / В.А. Бусел. – М.: БГУ, 2015. – 241с.
8. Веселовский А. Н.: Исследования и материалы / А.Н. Веселовский. – СПб.: Наука, 2013. – С. 84,112.
9. Веселовский А.Н. Эпические повторения как хронологический момент / Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М.: Издательство МГУ, 2000. – 346 с.
10. Виноградов В. В. О теории художественной речи / В.В. Виноградов. – М.: Высшая школа, 2014. – 142 с.
11. Вульф В. «Джейн Эйр» и «Грозовой перевал» (из эссе) // В. Вульф. — СПб.: «Азбука-классика», 2008. – 244 с.
12. Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века / Б.М. Гаспаров. – М.: Наука: Вост. лит., 2012. – 301 с.

13. Гвишиани-Косыгина Л.А. Основные произведения иностранной художественной литературы. Европа. Америка / Л. А. Гвишиани-Косыгина, Е. Ю. Гениева, В.Т.Данченко. – М.: Наука, 2004. – 322 с.
14. Гегель В.Ф. Эстетика / В.Ф Гегель, В 4 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1997. – 286 с.
15. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н.К. Гей. – М.: Наука, 2008. – 470с.
16. Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа / М.М. Гиршман. – М.: Наука, 2014. – 125 с.
17. Григорьев В.П. Поэтика слова: на материале русской советской поэзии / В.П. Григорьев. – М.: Наука, 1999. – 303 с.
18. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / В. Гумбольдт. – М.: Наука, 2013. – 450 с.
19. Гритчук М.А. Эмилия Бронте и ее роман «Грозовой перевал» / М.А. Гритчук // Bronte E. Wuthering Heights. – М., 2004. – 316 с.
20. Емельянова Л.И., Иезуитова А.Н. Анализ литературного произведения/ Л.И. Емельянова, А.Н. Иезуитова, сб. статей Наука. – М., 2013. – 236 с.
21. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. 3-е изд / А.Б. Есин. – М.: Флинта: Наука, 2000. – 427 с.
22. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса / Т.А. Знаменская. – М.: Эдиториал УРСС, 2004. – 208 с.
23. Ипполитова Н. А., Князева О. Ю., Савова М. Р. Культура несловесной речи // Русский язык и культура речи / Н. А. Ипполитова, О.Ю. Князева, М.Р. Савова. – М.: Проспект, 2008. – 440 с.
24. Моэм У.С. «Эмили Бронте и "Грозовой перевал": сборник «Эмма» / У.С. Моэм. – М.: АСТ, 2001. – 314 с.
25. Нирё Л. О значении и композиции произведения // Семиотика и художественное творчество / Л.О. Нире. – М.: Наука, 2012. – 250 с.

26. Одинцов В. В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – М.: Наука, 2014. – 271 с.
27. Пастух К. Грозовой перевал самое романтическое произведение, по мнению англичан. //Иностранная литература / К. Пастух. – М., 2004. – № 2. – 213 с.
28. Патер У. Романтической роман (из эссе) // Эмили Бронте. Грозовой перевал / У. Патер. – СПб.: «Азбука-классика», 2008. – 384 с.
29. Солганик Г.Я. Стилистика текста / Г. Я. Солганик. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 256 с.
30. Тюпа В.И. Художественность литературного произведения: Вопросы Типологии / В.И. Тюпа. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та 2005. – 217 с.
31. Успенский Б. А. Структура художественного текста и типология композиционной формы. // Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 256 с.
32. Федоров Ф.П. Романтический художественный мир: пространство и время / Ф.П. Федоров. – Рига: Зинатне, 2013. – 400 с.
33. Хартли Л.П. Эмили Бронте в мире Гондала и Гаалдина / Л.П. Хартли. – М.: Фолио, 2001. – 341 с.
34. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства / Ф.В.Й. Шеллинг. – М.: Мысль, 2014. – 343 с.
35. Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс, 2000. – 330 с.
36. Bayer-Berenbaum L. The Gothic Imagination. Expansion in Gothic Literature and Art / L. Bayer-Berenbaum. – Rutherford N.J.: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Press, 2016. – 245 p.
37. Davies S. Baby-Work: The Myth of Rebirth in Wuthering Heights / S. Davies // Modern Critical Interpretations. Emily Bronte's Wuthering Hights; edited by H. Bloom. – New York, 2015. – 337 p.

38. Haggerty G.E. Gothic Fiction / Gothic form / G.E. Haggerty. – University Park: Pennsylvania State University Press, 2001. – 294 p.
39. Howells C.A. Love, Mystery and Misery: Feeling in Gothic Fiction / C.A. Howells. – London: Athlone Press: 2011. –306 p.
40. Tracy A.B. The Gothic Novel (1790–1830). Plot Summaries and Index to Motifs / A. Tracy. – Kentucky: University Press of Kentucky, 2012. – 416 p.
41. Emily B. Wuthering Heights/E. Bronte. – London: TC Newby, 2016. – 352 p.