

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МОРФЕМНОГО ПОВТОРА И СИНТАКСИЧЕСКОГО ПАРАЛЛЕЛИЗМА В АНГЛИЙСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ

Рассматривается совместное функционирование морфемного повтора и синтаксического параллелизма в художественном тексте. Взаимодействие данных явлений характеризуется многообразием форм лингвистического выражения, обусловленных неоднородностью как морфемного повтора, так и синтаксического параллелизма. Особого внимания заслуживает эстетический аспект взаимодействия указанных явлений, реализующийся на уровне художественной формы в соотнесении двух противоположных тенденций – аполлонической упорядоченности и дионисийского отступления от нее.

Ключевые слова: морфемный повтор, синтаксический параллелизм, взаимодействие морфемного и синтаксического повтора, эстетический аспект, аполлоническая упорядоченность, дионисийское нарушение упорядоченности.

Объект рассмотрения статьи составили разновидности повтора, осуществляемые на разных уровнях – морфемном и синтаксическом. Первый получил в лингвистике название морфемного (частичного) повтора, второй традиционно именуется синтаксическим параллелизмом.

Как показывает анализ англоязычной художественной прозы, эти разноуровневые виды повтора нередко встречаются в рамках общего контекста, что позволяет говорить об их совместном функционировании. Незнание данного феномена диктует необходимость его предметного рассмотрения, в частности, с точки зрения его специфики как явления художественной, а значит, эстетически организованной речи.

Под морфемным повтором в данной работе понимается итерация лексической морфемы, как корневой, так и аффиксальной [1]. Грамматические (флективные, формообразующие) морфемы из рассмотрения исключались. Исходя из широкой трактовки морфемы как части слова, выделяемой на основании ее рекуррентности в других словах [2] и членности слова – живой, условной, дефектной [3], в слове вычлениют как истинную морфему (свободную или связанную), так и псевдоморфему (квазиморфему). В качестве иллюстрации повтора разного типа морфем можно привести примеры текстовых цепочек слов, извлеченных из одного или двух контактно расположенных предложений, в которых встречается общая морфема – свободная, связанная или псевдоморфема. Корневой повтор обнаруживается в следующих цепочках: *denied – denial* (D. H. Lawrence, 1977, p. 89); *captured – captive* (J. Fowles, p. 19), *assent – dissent* (J. London, 1950, p. 336). Аффиксальный повтор наблюдается в цепочках: *velocity – capacity* (G. Swift, p. 11); *unshaven – untidy* (O. Henry, p. 74); *disaster – disgrace* (V. Woolf, p. 203).

Под синтаксическим параллелизмом в работе понимается повторение в однотипных синтаксиче-

ских позициях однотипных синтаксических единиц с разным или сходным наполнением, допускающим такой повтор слов (знаменательных и служебных), который не разрушает параллелизм абсолютным лексическим тождеством. Параллельные конструкции могут встречаться в рамках одного предложения или разных предложений, расположенных на достаточно близком друг от друга расстоянии, чтобы читатель мог заметить параллелизм конструкций.

Будучи разными видами повтора, и морфемная итерация, и синтаксический параллелизм подчиняются общему для них правилу кругового зрительного восприятия, охватывающего предмет в рефлексивное кольцо двунаправленным, поступательным-возвратным движением [4, с. 84]. Заметить повтор можно только при возвращении к ранее пройденному участку текста, а обеспечивает эту возможность проспективно-ретроспективное развертывание текста [5, с. 107].

Ниже приведены примеры совместного функционирования морфемного повтора (корневого и аффиксального) и синтаксического параллелизма в художественном тексте:

In this book he copied out rude stories in the perky hand which was so like his voice and so unlike his figure (M. Dickens, p. 26).

There it was all spiritual. Here it was all material, and meanly material (J. London, 1980, p. 42).

“You’ll not untie him in here”, cried the woman. <...> “We must carry him outside and undo him there,” said the soldiers (D. H. Lawrence, 1977, p. 156).

Нетрудно заметить неслучайный характер совместного употребления морфемного и синтаксического повтора на одном участке текста. Автор намеренно привлекает внимание к языковой форме выражения, настраивая читателя не на перцепцию, а на апперцепцию, т. е. на осознанное, активное восприятие [6, с. 26]. Это предполагает анализ,

разделение слова на компоненты, а текста – на одинаковые синтаксические конструкции. Установка же на форму знака, приобретающую в этом случае такие свойства, как «внутренняя автономность», «замкнутость на самой себе», «самозначимость», «самоценность», «повышенная апперцептивность», есть не что иное, как эстетизация восприятия [7, с. 55, 59–60].

Следует напомнить, что речь идет не о слове и тексте в их обыденном употреблении, а о слове, функционирующем в художественном тексте, принадлежащем сфере искусства: «Слово в искусстве и слово в жизни глубоко различны; в жизни оно играет роль костяшки на счетах, в искусстве оно фактурно» [8, с. 99]. Это слово сделано, построено, создано. Искусство – это область эстетических отношений, сфера эстетического, функционирующего «в виде художественного, художественности, художественной формы» [9, с. 159]. Художественное же восприятие – «это такое восприятие, при котором переживается форма (может быть, и не только форма, но форма непременно)» [8, с. 37]. О переживании говорится в этом утверждении отнюдь не случайно, ведь эстетическое по определению относится к чувственному восприятию (греч. *aisthētikos* – чувствующий) [10, с. 416]. «Искусство остается преимущественно чувственным и обращается главным образом к одному чувству» [11, с. 173].

Форма языкового знака, сосредоточивающая на себе внимание читателя как некая самодовлеющая, художественно значимая ценность, становится эстетическим феноменом, постигаемым – на какой-то миг – вне его связи с практической целесообразностью. При этом привлечение внимания к художественной форме, ее анализ не означает отвлечения от смысла, от содержания вообще. Во-первых, «эстетическое восприятие вряд ли возможно в полной мере без анализа» [12, с. 210]. Во-вторых, «никогда еще анализ явления не устранял самого явления» [13, с. 215]. И, наконец, значимый элемент в художественном тексте, стремясь в эстетическом плане выступить «в качестве знака, имеющего самостоятельное значение», тем не менее, оставаясь лишь частью знака, не препятствует восприятию целого «как единого знака, имеющего общее и нерасчлененное значение» [14, с. 97]. Более того, эстетический знак «может выступать как элемент структуры художественного образа», и в этом качестве он «помогает исследовать закономерности создания художественной выразительности» [10, с. 94–95]. Сказанное в полной мере относится и к морфемному повтору, и к синтаксическому параллелизму, встроенным в текст, в художественную речь, во внутренней конструкции которой «все единичное определяется целым; невозможна ни одна форма или отдельный элемент речи, кото-

рый не предполагал бы целого» [15, с. 216].

Обращение к форме никоим образом не означает пренебрежения содержанием, поскольку «все без различия элементы художественного произведения являются носителями смысла и внеэстетических ценностей и, следовательно, составными частями содержания» [16, с. 114].

Так, например, если в самом общем плане охарактеризовать содержание приведенных выше примеров, то в них можно явственно увидеть определенный диссонанс, конфликт между противоречивыми характеристиками, устремлениями, действиями человека. Немаловажную роль в выражении этого контраста осуществляет взаимодействие морфемного повтора и синтаксического параллелизма.

Анализ материала выявляет не просто одновременное присутствие рассматриваемых видов повтора (морфемного и синтаксического), их сосуществование, но их взаимную связь, взаимозависимость. Все вместе они производят впечатление общего единства, так что, по выражению В. Шкловского, «слова держатся друг за друга мертвой хваткой» [8, с. 43].

Это взаимное соотнесение, взаимодействие морфемного повтора и синтаксического параллелизма находит разные формы проявления. Их невозможно свести к некоей единой схеме. Объяснение можно найти прежде всего в неоднородности самой морфемной итерации, позволяющей соотнести в тексте разные виды морфем.

Так, в нижеприведенном предложении содержатся контекстуально-синонимические прилагательные с общим суффиксом, характеризующиеся одинаковым типом членности, осуществляемом на словообразовательном уровне (свободные корни *villain*, *vice*).

And she's not wearing the looks of a villainous child-thief, she's not wearing the looks of a vicious criminal (G. Swift, p. 265).

Нетрудно заметить высокую степень упорядоченности указанного взаимодействия, усиленного в значительной мере и лексическим повтором.

Иная картина в следующем предложении, где в параллельных конструкциях соплагаются слова с разной членностью: словообразовательной (свободный корень *nerve*) и морфематической (не существующие в свободном виде корни **ludicr* и **fatu*):

He saw himself as a ludicrous figure, <...> a nervous well-meaning sentimentalist <...>, the pitiable fatuous fellow he had caught a glimpse of in the mirror (J. Joyce, p. 251).

Наряду с тенденцией к взаимному согласованию и упорядоченности, о чем свидетельствует параллелизм структуры и повтор морфемы, здесь

явственно просматривается и противоположная тенденция – к рассогласованию и расподоблению.

В приведенных двух предложениях похожие структуры, состоящие из подчинительно-атрибутивных словосочетаний (*vicious criminal; ludicrous figure*), разделены не только разностатусными корнями, сочетающимися с суффиксальной морфемой *-ous*, но и самим характером параллелизма. Во втором предложении он не столь равновесен и симметричен, что вызвано внедрением в параллельную структуру иных слов, занявших во втором сочетании срединную позицию (*well-meaning*), в третьем – начальную (*pitiable*).

Таким образом, если трактовать приведенные предложения в рамках оппозиции аполлонического/дионисийского, введенной в эстетический обиход Ф. Ницше [17], рассматривая их с точки зрения соответствия/несоответствия эстетическим принципам гармонии, порядка, соразмерности, симметрии, подобия, равновесия и др. [9, с. 192], то ясно видна их противопоставленность в этом плане.

Во взаимодействии морфемного повтора и синтаксического параллелизма проявляется неоднородность не только морфемного повтора, о чем говорилось выше. Разнородными оказываются и параллельные конструкции. Это касается как качественных, так и количественных параметров.

Первый относится к степени полноты параллелизма. Традиционно различают неполный и полный параллелизм в зависимости от того, охватывает ли он «только часть синтаксической структуры каждого из сопоставленных отрезков речи» или «распространяется на все эти отрезки целиком» [18, с. 269].

Легче всего достичь полного параллелизма в коротких конструкциях:

They were brutes, but he was the arch-brute, a thing of terror that towered over them and dominated them (J. London, 1980, p. 129).

Параллелизм может быть такой степени полноты, что он практически охватывает все предложение целиком:

He didn't seem to think that was very funny. And neither did I. But I didn't seem to think it was especially unfunny, either (R. P. Warren, p. 93).

Приведенные примеры демонстрируют высокую степень уподобления конструкций как в синтаксическом, так и лексическом плане. Содействует упорядоченности и морфемный, в данном случае корневой (*brute, fun*) и аффиксальный (*-y*), повтор. Концентрация повторов приводит к тому, что на этом фоне внимание приковывается не только к тождественным, но и прежде всего к различающимся морфемам, а именно к префиксам *arch-* и *un-*, обозначающим соответственно превышение и отрицание некоего качества.

Оставив за рамками статьи случаи полного параллелизма предложений или предикативных структур, необходимо отметить следующее.

Подобная высокая степень упорядоченности, которая приближается к тождественности, наблюдается, однако, достаточно редко. Как показывает анализ, тенденция к уподоблению обычно уравновешивается тенденцией к расподоблению. Можно увидеть явное стремление авторов избежать абсолютизации как аполлонического, космически-конструктивного принципа, так и дионисийского, хаосоморфного деструктивного начала.

Что касается количественного параметра, характеризующего состав параллельных структур, то он значительно варьируется.

В зачаточной, эмбриональной форме параллелизм присутствует в двухсловной структуре, с повтором служебного слова, например предлога или частицы:

There came over him a look of meanness and of paltriness (D. H. Lawrence, 1993, p. 100).

It is still raining on the morning of the funeral. Not heavily, not torrentially, but with a steadiness, a determination that Fenlanders have come to know cannot be ignored (G. Swift, p. 97).

Эта простейшая схема показывает значимость строевых, служебных элементов, не являющихся просто «упаковочным материалом» (выражение Л. В. Щербы). Не будучи самостоятельными частями речи, служебные слова «играют важную смыслообразующую роль в контексте высказывания» [19, с. 57]. Ведь если бы было иначе, не возникло бы необходимости усиливать предлог *of* и частно-отрицательную частицу *not* повтором и создавать с их помощью пусть зачаточный, но все же параллелизм. Это важно, поскольку «при параллелизме происходит проекция смысла одной конструкции на другую в силу присущих им структурных “переключек”» [20, с. 238]. Именно такую переключку контекстуальных синонимов видим в данном случае. Параллелизм не только привлек к ним внимание, но и отдельно выделил благодаря повтору служебного слова их градуированный характер и, в частности, обозначил большую экспрессивность второго синонима (*paltriness* и *torrentially* соответственно).

От простых структур, содержащих служебное слово, недалеко отстоят сочетания слов с местоимениями и наречиями. Примерами могут служить параллельные конструкции со словами, в которых повторяются варианты суффикса *-ation/-ition* и квазипрефикс *ge-* в первом случае и префикс *un-* во втором:

It was her restoration and her recognition (D. H. Lawrence, 1993, p. 295).

<...> this was a new experience for her, and it all seemed so undignified, so unlike anything she was accustomed to doing (Th. Dreiser, p. 422).

Двухсловные параллельные структуры с морфемным повтором могут состоять из языковых единиц, более содержательных в семантическом плане, чем предлоги, местоимения и пр. Ниже приведены в качестве примера сочетания знаменательных слов:

Again something of the same sensation as before – involuntary chill – momentary feeling akin to fear – but vanishing directly and leaving no choice behind (Ch. Dickens, p. 449).

Двухсловные параллельные конструкции, как правило, по-аполлонически упорядочены и симметричны. Сказанное не распространяется, однако, на все параллельные структуры. Так, в следующем предложении дионисийское, деструктивное влияние на симметричность оказывает вставка слова *utterly* – по типу тмезиса – в параллельное сочетание:

She was perfectly happy to do just nothing, only to sit with a curious languid dignity, so careless as to be almost regal, so utterly indifferent, so confident (D. H. Lawrence, 1993, p. 180).

Интересно, что двухсловное сочетание обычно охватывается двукратным же параллелизмом. Но так бывает не всегда. Приведем примеры трехчленного параллелизма с двухсловными сочетаниями, в которых повторяется общая морфема:

But he knew life, its foulness as well as its fairness, its greatness in spite of the slime that infested it <...> (J. London, 1980, p. 118).

В приведенном примере четко просматривается стремление к аполлонической, строго симметричной упорядоченности, усиленной к тому же частичной инициальной аллитерацией – повтором звука [f].

Другая картина в следующем трехчленном параллелизме с двухсловными сочетаниями, демонстрирующими явное отступление от абсолютной регулярности:

He loved her so much, so terribly, so hopelessly (J. London, 1980, p. 97).

I could go back and be his comforter – his pride; his redeemer from misery; perhaps from ruin (Ch. Bronte, p. 408).

All the time he was away from her she had summed him up, seen his littleness, his meanness and his folly (D. H. Lawrence, 1993, p. 260).

Как видно из приведенных примеров, в трехчленный синтаксический параллелизм встраиваются не только слова с повторяющейся морфемой. Морфемную общность разбивает чуждое слово, по-разному подключаясь к единству параллельных конструкций, занимая все возможные позиции – начальную (*much*), срединную (*pride*), конечную (*folly*). Так аполлоническая упорядоченность синтаксиса несколько умеряется дионисийским отступлением от нее в лексическом плане.

До сих пор, рассматривая взаимодействие морфемного повтора и синтаксического параллелизма, обращалось внимание на двухсловные сочетания слов. Достаточно распространены в англоязычном художественном тексте и трехсловные параллельные сочетания, имеющие разнообразную структуру.

Ниже приведены сочетания существительного с прилагательным, которые построены по подчинительной беспредложной и предложной моделям:

Well, he – he lived in a more credulous age – a more religious age (F. S. Fitzgerald, 1998, p. 64).

<...> she was no longer herself but a strange buzzing creature, wilful over judgment and scornful of self-analysis, refusing to peer into the future <...> (J. London, 1980, p. 162).

В данных трехсловных конструкциях взаимодействие морфемного повтора и синтаксического параллелизма таково, что они взаимно, по-аполлонически согласованы и упорядочены. Еще большая упорядоченность наблюдается в следующем примере, где повторяются две морфемы: истинная (-ness) и псевдоморфема (-ture):

But for her plainness of features and smallness of stature, there was a sedate dignity about her movements that was oddly touching and far older than her seventeen years (M. Mitchell, p. 102).

Взаимодействие морфемного повтора и синтаксического параллелизма можно обыгрывать, по-дионисийски отступая от строгой регулярности и упорядоченности. Чаще всего это наблюдается в том случае, когда параллелизм выходит за рамки бинома и охватывает большее число структур.

С одной стороны, это усиливает синтаксическую упорядоченность, с другой стороны, влечет за собой обратную реакцию – стремление уменьшить степень этой упорядоченности, что может достигаться, в частности, ослаблением морфемной корреляции. Так, морфемный повтор не используется в последней из трех параллельных структур:

Hadrian was just an ordinary boy: from a Charity House with ordinary brownish hair and ordinary bluish eyes and of ordinary rather cockney speech (D. H. Lawrence, 1977, p. 184).

Авторы используют все возможные ресурсы языка и способы речи, чтобы по-творчески подойти к проблеме упорядоченности и ее нарушения во взаимодействии морфемного и синтаксического повтора. Они учитывают то обстоятельство, что повторяемость единиц способствует выработке определенных ожиданий [21, с. 30]. Происходит это тогда, когда повышается частотность употребления того или иного элемента. Его «нарочитое сгущение» не только делает его заметным, структурно активным», но и задает определенную «инерцию»; отсутствие же ожидаемого элемента создает «эффект разрушенности», когда «имитируется

мнимая неорганизованность, простота, естественность текста» [14, с. 71]. Это, по сути дела, есть не что иное, как обыгрывание антиномии предсказуемого и непредсказуемого, которая, по утверждению И. Р. Гальперина, имеется во всяком стилистическом приеме, каковым является в том числе и повтор: «Предсказуемое – содержание формы, структура приема; непредсказуемое – конкретное наполнение этой формы» [21, с. 161]. Если же игнорировать эту антиномию, забыв о том, что и в окружающем нас мире связи «одновременностей и совместимостей тоже не представляют абсолютно-постоянства» [11, с. 273], если стремиться к максимальной упорядоченности и предсказуемости, то можно достичь лишь «прилизанности», «приглаженности», «чистоты отделки», составляющих не достоинство произведения искусства, отражающего реальность, не стиль произведения, а «манерность», которая обнаруживается в «нарочитости», «в неспособности преодолеть известные особенности формы» [15, с. 206].

Ниже приведена еще одна трехсловная конструкция, где обыгрывание оппозиции аполлонического/дионисийского, регулярного/нерегулярного, предсказуемого/непредсказуемого происходит несколько иначе, чем в ранее приведенном примере:

Nothing seemed to be going on, but the clocks, and they had such drowsy faces, such heavy lazy hands, and such cracked voices, that they surely must have been too slow (Ch. Dickens, p. 246).

Рассогласование ведется здесь по двум направлениям: во-первых, последняя структура, будучи параллельной предыдущим, не содержит морфемного повтора (*such cracked voices*), во-вторых, в срединной конструкции добавлено еще одно слово с псевдоморфемой -у (*heavy*). Это, с одной стороны, усиливает квазиморфемную общность всех соотносительных прилагательных (*drowsy, heavy, lazy*), с другой стороны, нарушает их симметричность, неожиданно внедряя четырехсловное сочетание в предложение, где остальные параллельные конструкции состоят из трех слов. Важно также, что прилагательное *heavy* не объединено консонантной аллитерацией со словами *drowsy* и *lazy*, связанными повтором заударного согласного [z], что также вносит непредсказуемый диссонанс в частичную итерацию и в общую симметричность структуры.

Невозможно не отметить в этой связи игру «избытка сил» (по Г. Спенсеру) языкового организма, предоставляющего автору самый разнообразный арсенал языковых средств, чтобы эта игра состоялась.

Памятуя мысль Ф. Шеллинга о том, что «в истинном произведении искусства отдельных красот нет – прекрасно лишь целое» [15, с. 53], заметим, что он имел в виду единичные «красивости», стоящие особняком, отдельно друг от друга,

не образуя при этом единого целого. В приведенном примере, задействовавшем самые разные языковые средства, создается яркий цельный образ спящего города с его полусонными городскими часами. И немалую лепту в формирование зрительного и слухового образа персонифицированных башенных часов вносят параллелизм и морфемный повтор, передавая медлительный, но регулярно-постоянный ход часов и издаваемые старыми часами надтреснутые звуки, то вдруг легкие и звонкие [l, z], то как бы произносимые со старческой одышкой, невнятно тяжелые [h, v].

Выше приводились примеры наиболее частотных параллельных конструкций, состоящих из двух или трех слов. Интересно то, что по мере усиления параллелизма за счет увеличения числа параллельных конструкций заметно проявляет себя тенденция к меньшей упорядоченности и симметричности. Так, в следующей цепочке из четырех параллельных структур только первые две объединены морфемной общностью, а именно адвербиальным суффиксом -ly. В третьей структуре омонимичная морфема образует прилагательное (*lovely*). Все параллельные структуры не совпадают и в другом – количественном – отношении: они состоят из разного числа языковых единиц:

When he was alone in the railway-carriage, he found himself tumultuously happy and the people exceedingly nice, and the night lovely, and everything good (D. H. Lawrence, 1993, p. 273).

По всей вероятности, это связано с законами человеческого восприятия, согласно которым выше периода 5–10 с восприятие периодичности быстро исчезает. Об этом пишет А. Моль: «Мозг не фиксирует своего внимания на возврате явлений, он больше не ждет их» [22, с. 125].

Весьма интересным представляется и то, как в приведенной четырехчленной параллельной конструкции проявляет себя «закон третьей четверти». Он утверждает следующее: «Если взять текст, который на синтагматической оси членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформациях» [14, с. 61]. С одной стороны, приведенная цепочка соответствует этому закону, поскольку именно на третьем звене происходит сбой, нарушение построения. С другой стороны, четвертое звено не восстанавливает сложившейся упорядоченности. Но это лишь на первый взгляд, если брать во внимание только формальные отношения между параллельными структурами. Если же обратиться к содержательному аспекту, то становится ясным, что последнее звено (*everything*

good), подытоживая отношение героя к происходящему, представляет его эмоциональное восприятие как в наивысшей степени позитивное. Оно возвращает нас к первоначальному исходному пункту, вбирает его в себя, но уже на другом уровне. Так восходящая градационная шкала становится спиралью. При этом на каждом ее витке, т. е. при переходе от одной параллельной структуры к другой, внимание каждый раз задерживается, потому что нет абсолютно точного повторения, а есть несходное в сходном, что производит совсем иное впечатление. Получается, по В. Шкловскому: «Механизм внимания построен так, что ярче всего принимается сигнал смены впечатления. Старые системы берутся как бы в скобки и воспринимаются целиком» [23, с. 609].

При всем разнообразии взаимодействия морфемного повтора и синтаксического параллелизма следует подчеркнуть все же преобладание в тексте в основном параллельного бинорма – двукратного повтора параллельных структур. Это характерно для всех разновидностей сочетаний, состоящих из разного числа языковых единиц. Достаточно привести несколько примеров, чтобы в этом убедиться:

Remembering the letter in his sister's trunk, he had worn his fleshless grin and soundless chuckle (R. P. Warren, p. 321).

Such was the gigantic teashop into which Turgis marched in search not of mere refreshment but of all the enchantment of unfamiliar luxury (J. B. Priestley, p. 141).

She was thinking of him and the smartness of his habit and the exquisiteness of this moment (Th. Dreiser, p. 165).

Приводя примеры параллельных конструкций, состоящих из большого числа языковых единиц, следует еще раз подчеркнуть, что таковые представляют собой скорее исключение, чем правило. Обычно действует та тенденция, о которой говорилось ранее, а именно преобладание двух-, трехсловных сочетаний, объединяемых морфемным повтором и синтаксическим параллелизмом.

Стремление избежать жесткой схемы и зарегулированности во взаимодействии этих разноуровневых видов повтора подвигает авторов на поиски оптимального, сбалансированного их сочетания в художественном тексте. Используя разнообразный потенциал, заложенный во взаимодействии морфемного повтора и синтаксического параллелизма, писатели опираются на две противоположные тенденции – к упорядоченности и отступлению от нее, в чем проявляется состязание двух эстетически значимых принципов в художественном творчестве: аполлонического и дионисийского, конструктивного и деструктивного, упорядоченности и нарушения упорядоченности, согласования и рассогласования, предсказуемости и непредсказуемости. Отмечая разные конструкции, создаваемые взаимодействием морфемного и синтаксического повторов, обыгрывающим указанные эстетические принципы, следует все же подчеркнуть ведущую роль упорядоченности, взаимной соотнесенности и взаимообусловленности, что составляет суть совместного функционирования этих двух видов разноуровневого повтора – морфемного и синтаксического.

Список литературы

1. Карпухина Т. П. Отношения антонимии между словами, связанными морфемным повтором в английской художественной прозе // Вестник Томского государственного педагогического университета. (Tomsk State Pedagogical University Bulletin). 2006. Вып. 4 (55). С. 110–118.
2. Hockett Ch. A Course in Modern Linguistics. N.-Y., 1960.
3. Кубрякова Е. С. О типах морфологической членимости, квазиморфах и маркерах // Вопросы языкознания. 1970. № 2.
4. Карпухина Т. П. Морфемный повтор в художественном тексте в свете общезстетической теории игры. Хабаровск: ДВГУ, 2006. 392 с.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М.: Наука, 1981. 139 с.
6. Философский энциклопедический словарь. М.: ИНФРА. М., 2001. 576 с.
7. Энгельгардт Б. М. Избранные труды. СПб.: СПбГУ, 1995. 328 с.
8. Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Сов. писатель, 1990. 544 с.
9. Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
10. Эстетика. Словарь. М.: Политиздат, 1989. 447 с.
11. Мах Э. Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования. М.: Бином. Лаборатория знаний, 2009. 456 с.
12. Новиков Л. А. Избранные труды. М.: РУДН, 2001. Т. II. Эстетические аспекты языка. Miscellanea. 842 с.
13. Салямон Л. О физиологии эмоционально-эстетических процессов // Психология художественного творчества: хрестоматия. Минск: Харвест, 2003. С. 214–253.
14. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПб, 2001. С. 18–252.
15. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М.: Мысль, 1999. 607 с.
16. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.
17. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, 2002. 232 с.

18. Хазагеров Т. Г., Ширина Л. С. Общая риторика: курс лекций. Словарь риторических приемов. Ростов н/Д: Феникс, 1999. 320 с.
19. Фоменко И. В. Практическая поэтика. М.: Академия, 2006. 192 с.
20. Ключев Е. В. Риторика. Инвенция. Диспозиция. Элокуция: учебное пособие для вузов. М.: Приор, 2001. 272 с.
21. Гальперин И. Р. Избранные труды. М.: Высшая школа, 2005. 255 с.
22. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966.
23. Шкловский В. Собрание сочинений: в 3 т. М.: Худ. лит., 1974. Т. 3. 813 с.

Карпухина Т. П., доктор филологических наук, профессор кафедры.
Дальневосточный государственный гуманитарный университет.
Ул. Карла Маркса, 68, Хабаровск, Россия, 680000.
E-mail: artemij1@rambler.ru

Материал поступил в редакцию 01.08.2012.

T. P. Karpukhina

AESTHETIC ASPECTS OF THE INTERRELATION OF MORPHEMIC REPETITION AND SYNTACTICAL PARALLELISM IN ENGLISH ARTISTIC PROSE

The article considers morphemically related words used in syntactically parallel structures observed in English works of fiction. The interrelation of morphemic repetition and syntactical parallelism manifests itself in different ways predetermined by the variety of morphemes and the diversity of parallel structures. The most important issue is the aesthetic aspect of the interrelation of the phenomena. It is realized in the interplay of the two mutually opposed basic principles, those of Apollonic order and Dionysian disorder, accordance and discordance, regulation and its violation.

Key words: *morphemic repetition, syntactical parallelism, interrelation of morphemic and syntactical repetition, aesthetic aspect, Apollonic principle, Dionysian principle.*

Far Eastern State University of the Humanities.
Ul. Karla Marksa, 68, Khabarovsk, Russia, 680000.
E-mail: artemij1@rambler.ru