

УДК 82.091

UDC 82.091

10.00.00 Филологические науки

Philological sciences

**КОРРЕЛЯЦИЯ ПОНЯТИЙ
«ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ПЕРСОНАЖА»
И «ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ТИПАЖ»**

**CORRELATION OF TERMS “WORD PICTURE
OF A CHARACTER” AND “LINGUISTIC AND
CULTURAL CHARACTER TYPE”**

Боровицкая Ева Игоревна
аспирант
*Северо-Кавказский федеральный университет
Ставрополь, Россия*

Borovitskaya Eva Igorevna
Post-graduate student
*North-Caucasus Federal University
Stavropol, Russia*

В статье уточнено содержание понятий «художественный образ персонажа» и «лингвокультурный типаж», значимых для лингвокультурологического анализа художественного текста, установлена взаимосвязь данных понятий на материале персонажей романа М. Пьюзо «Крестный отец». Культурная составляющая текстов художественных произведений фокусирует внимание на проблемах кросс-культурной прагматики, акцент делается при этом на методе моделирования лингвокультурного типажа, представляющего собой персонифицированный художественный концепт, отличающийся интертекстуальным характером. Исследование показало, что метод моделирования лингвокультурного типажа актуализирует преимущественно общие типологические черты персонажей, игнорируя их индивидуально-личностные особенности. Данный метод целесообразно дополнить исследованием художественного образа персонажа в рамках индивидуально-авторской картины мира, наполняющим лингвокультурные типаж конкретным экспрессивным содержанием. В статье обосновывается целесообразность использования контаминированного термина «лингвокультурный образ», наиболее полно отражающего личностные характеристики персонажа на фоне их этнокультурной детерминации

The basic terms important for the linguistic and cultural studies analysis such as "word picture of a character" and "linguistic and cultural character type" are described in the article altogether with the analysis of the relationship between these concepts as exemplified in the novel "The Godfather" by M. Puzo. The cultural component of literary texts focuses on the cross-cultural pragmatics, underlining the method of linguistic and cultural character type modelling as it is a personalized artistic concept with an intertextual character. The research highlighted that the given method draws excessive attention to common features of the considered characters, therefore, partially ignoring certain characteristics possessed by individual characters. There are good reasons to add the research of the word picture of the character as a part of the individual author world picture to the method. The article explains the rationale of a contaminated term "linguistic and cultural image" as the best one explains the individually expressed features of character, ethnoculturally determined

Ключевые слова: ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ,
ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ТИПАЖ,
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ПЕРСОНАЖА,
ЛИНГВОКУЛЬТУРНЫЙ ОБРАЗ

Keywords: LITERARY TEXT, LINGUISTIC AND
CULTURAL CHARACTER TYPE, WORD
PICTURE OF A CHARACTER, LINGUISTIC AND
CULTURAL IMAGE

Doi: 10.21515/1990-4665-128-019

Современная лингвистика активно взаимодействует со многими гуманитарными науками в рамках антропоцентрической парадигмы с учетом социальных, культурно-исторических и психологических аспектов изучаемых феноменов для получения комплексного представления о языке

и его функционировании. Продуктивным в пространстве межкультурной коммуникации можно считать лингвокультурологическое направление, акцентирующее интегративный характер знаний и вбирающее в себя результаты исследований в культурологии и языкознании, этнолингвистике и культурной антропологии (Маслова, 2001: 9, 32).

Задача данной статьи – установить взаимодействие понятий «художественный образ персонажа» и «лингвокультурный типаж», значимых для лингвокультурологического анализа художественного текста, на материале романа М. Пьюзо «Крестный отец» (M. Puzo, *The Godfather*). Аксиоматично, что произведения художественной литературы являются материальной формой реализации языка, представляя собой вместе с тем результат творческой деятельности автора, заключающейся в освоении и перевыражении действительности в художественно-образной форме, а также некий культурный артефакт, понимаемый как организованное единство составляющих его элементов, связную, компактную и воспроизводимую последовательность знаков или образов, развернутую во времени, выражающую некоторое содержание и обладающую доступным для адекватного восприятия смыслом.

Правомерным является утверждение, что художественное произведение в своей сущности есть текст культуры. Ю.М. Лотман предлагает рассматривать художественную литературу как определенную сумму текстов, подчеркивая значимое место этих текстов в культуре цивилизации: «художественной литературой будет являться всякий словесный текст, который в пределах данной культуры способен реализовать эстетическую функцию» (Лотман, 1992: 203). В интерпретационном плане важно подчеркнуть, что, накапливая «исторически выработанные человечеством всеобщие способы деятельности и являясь аксиологическим и семантическим пространством духовного существования человека, тексты культуры содержат в себе

бесконечное множество смыслов и экзистенций, которые актуализируются в новой культурной ситуации в форме индивидуального авторского построения картины мира и человека» (Фазылзянова, 2008: 417).

К координатам, направляющим становление художественного произведения, принято относить такие его категории, как персонаж, время и пространство (хронотоп). Так, в центре любого произведения находятся действия персонажа, протекающие во времени и характеризующиеся определенной темпоральной организацией. Не менее важны и пространственные представления, которые зачастую остаются косвенными и воспринимаются читателем ассоциативно (Хализев, 2004: 247), определяя, тем не менее, тип персонажа. Любое литературное произведение изображает людей или, в отдельных случаях, их подобий, например, «одушевленных» автором животных или вещей. При этом персонажем может выступать как вымышленный человек или иной объект, так и результат домысливания образа реально существовавшего человека. Так, например, среди исследователей нет единого мнения о настоящих прототипах персонажей «Крестного отца», однако, по мнению историка и журналиста-международника И. Геевского, образ главного героя – собирательный, однако в нём заметны черты некоторых реальных представителей криминального мира: Фрэнка Костелло и Вито Дженовезе (Геевский, 1990: 564). Другой персонаж произведения, Джонни Фонтейн, по версии некоторых исследователей, напоминает Фрэнка Синатру, связанного с чикагским гангстером Сэмом Джанканой (Там же: 563).

Изучение концептуального пространства художественного произведения предполагает обращение к понятию «художественный образ», продуктивно используемому в литературоведении (Пархоменко, Радугин, 2001: 71). Художественный образ – это «суть искусства, это чувственное воссоздание жизни, сделанное с субъективных, авторских позиций». Художественный образ аккумулирует в себе черты создавшей

его культуры и автора, проявляя себя в сюжете, композиции, языковых средствах и т. д. Любые черты художественного образа определяются авторской субъективностью (Хализев, 2004: 216), которая закладывается в основу художественного мира произведения

Согласно определению Б.И. Кононенко, художественный образ – это форма отражения (воспроизведения) объективной действительности в искусстве с позиций определенного эстетического идеала. Воплощение художественного образа в разных произведениях искусства осуществляется с помощью разных средств и материалов (слово, ритм, рисунок, цвет, пластика, мимика, киномонтаж и др.). С помощью художественного образа искусство реализует свою специфическую функцию – доставлять человеку эстетическое наслаждение и побуждать художника творить по законам красоты (Кононенко, 2003: 487). Эту же мысль продолжает Л.В. Чернец, определяя художественный образ как «катеорию эстетики, характеризующую результат осмысления автором (художником) какого-либо явления, процесса свойственными тому или иному виду искусства способами, объективированными в форме произведения как целого или его отдельных фрагментов» (Чернец, 1999: 23). Таким образом, речь идет об эстетически значимой репрезентации индивидуально-авторской картины мира. В рамках художественного произведения в этой роли выступают обобщенные отражения реально существующих личностей в форме конкретного индивидуального образа, для создания которого автором в генерализованном виде передаются типические черты человека, его чувства, страсти, желания.

Несмотря на широкое распространение, данное определение подвергалось критике, поскольку объект изучения в данном случае представляет собой проявление свободы творчества, которое к тому же может быть и воспринято весьма субъективно. Так, например, А.А. Потебня считал образы иносказаниями, значения которых варьируются от

читателя к читателю, что делает данную литературоведческую единицу слишком расплывчатой и неопределенной для анализа (Потебня, 1989). В продолжение этой критической мысли в 1919 г. В.М. Жирмунский строит новую поэтику, используя понятие «образ» в корреляции с читательским восприятием: «...искусство требует законченности и точности и потому не может быть предоставлено воображению читателя; не читатель, а поэт создает произведение искусства»; в поэзии образ является «субъективным добавлением воспринимающего к смыслу воспринимаемых им слов» (Жирмунский, 1924: 129).

Развитие диалогической культуры искусства, связанное с деятельностью выдающегося отечественного лингвиста М.М. Бахтина, возвращает интерес лингвистики к категории образа, однако в несколько ином ракурсе. Так, он пишет о том, как образ формируется через реакцию автора на своего персонажа: «В художественном же произведении в основе реакции автора на отдельные проявления героя лежит единая реакция на *целое* героя, и все отдельные его проявления имеют значение для характеристики этого целого как моменты его» (Бахтин, 1970: 209). Иными словами, отдельные черты образа объединяются в целостное представление о нем, что в дальнейшем приводит к следующему этапу изучения персонажа художественного произведения – через построение некоего обобщающего типажа на основе отдельных образов, функционирующих в литературе.

Современная лингвистика, развивающаяся в антропоцентрическом направлении, выдвигает на первый план кросс-культурную прагматику, смещая парадигму научного знания в сторону изучения языка в конкретных социокультурных условиях. В этом плане большее внимание уделяется проблеме культуры, когда языковые средства и их прагматический потенциал рассматриваются с учетом культурных и национальных особенностей авторов, а также лингвокультурной и

социальной принадлежности самих персонажей. Исследования отдельных персонажей с позиции их лингвокультурной принадлежности реализуются в рамках лингвоперсонологии – науки о языковой личности (Нерознак, 1996: 113). Данные исследования можно подразделить на два типа в зависимости от характера объекта изучения: конкретно-индивидуальные личности и типологически релевантные личности. В отношении работ первой группы отметим, что отдельно взятая языковая личность, опираясь на систему языка и используя свою речевую компетенцию, создает свой идиолект (индивидуальный язык), который есть общий язык, представленный в сознании индивидуума. При этом ряд современных работ ограничивается именно изучением идиолекта, оставляя невыраженные в речи персонажа личностные черты за рамками исследования. На наш взгляд, характеристика персонажа как языковой личности не отражает того, как именно формируется его характер и как он функционирует в пространстве произведения, потому подобная характеристика не может быть представлена конечной целью анализа, выступая лишь одним из аспектов изучения художественного образа как комплексного отражения человека в литературе.

Работы второго направления связаны с исследованием ряда личностей с целью моделирования некоего типажа. Необходимо отметить актуальность данной проблематики, поскольку лингвокультурный типаж как персонифицированный художественный концепт, основанный на его описании с позиций категории интертекстуальности, выводится за пределы текста. Таким образом, представления о типаже основываются не только на авторском когнитивном опыте, но и на значительно более широком пласте национальной культуры, нашедшем отражение и закрепившемся в литературном языке.

Термин «лингвокультурный типаж» был введен В.И. Карасиком, определившим его как «ментальное образование, представляющее собой

разновидность концепта, содержанием которого является типизируемая личность, обобщенный образ представителя определенной социальной группы в рамках конкретной культуры» (Карасик, 2001: 77). Специфика данной категории заключается также в ее способности персонифицироваться в индивидуальном сознании. Иными словами, как разновидность концепта лингвокультурный типаж может иметь коллективную (общечеловеческие, национальные концепты) и индивидуальную форму существования (авторские концепты).

Таким образом, лингвокультурный типаж представляет собой обобщенное представление о некой личности с опорой на данные концептуальных исследований, а также на комплексное изучение стереотипов. Концепт неразрывно связан с культурой, представляя собой, по мнению Ю.С. Степанова, «сгусток культуры в сознании человека: то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека» и, с другой стороны, концепт «это то, посредством чего человек сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» (Степанов, 2004: 44). Понятие «стереотип» используется в разных дисциплинах, при этом каждая из них делает акцент на свойствах, представляющих интерес с позиций соответствующей области исследования. Так, например, выделяются социальные стереотипы, стереотипы общения, ментальные стереотипы, культурные стереотипы, этнокультурные стереотипы и т.д. В лингвокультурологии стереотип трактуется как генерализированный образ картины мира, существующий в сознании: «Это некоторый образ-представление, это ментальная «картинка», некое устойчивое, минимизировано-инвариантное, обусловленное национально-культурной спецификой представление о предмете или о ситуации» (Красных, 2002: 178).

Изучение реализации описанных выше категорий на примере одного из основных персонажей романа М. Пьюзо «Крестный отец», среднего

сына дона Корлеоне Фредерико, показало, что перед читателем предстает, в первую очередь, портретное описание героя как одно из средств его художественной характеристики, эксплицирующих некоторые типические черты и выражающих авторское отношение к персонажу. В плане формирования образа портрет служит для авторского акцентирования отличительных черт героя, отражая косвенно и душевные качества, намечая в какой-то мере дальнейшее становление его характера. Кроме того, портретное описание обеспечивает определенную «живость» персонажей – это больше не бесформенные объекты описания, а настоящие люди со своими индивидуальными особенностями, в том числе внешними.

Представленное автором портретное описание Фредерико: *moon face, Cupid featured face, heavy nose and thick mouth* (Puzo, 2010: 39) - *круглое, как луна лицо, толстые губы, мясистый нос* ((Пьюзо, 2010: 41).) способствует формированию представления о ленивой, не отличающейся особым интеллектом личности. В самом деле, на протяжении произведения портретное описание напрямую коррелирует с описанием характера персонажа, формируя тем самым оценочное отношение к герою: *He was short and burly, not handsome but with the same Cupidhead of the family, the curly helmet of hair over the round face and sensual bow shaped lips. Only, in Fred, these lips were not sensual but granitelike.* (Puzo, 2010: 12). – *Коренастый и плотный, он был некрасив, хотя и сохранял фамильные черты сходства с Купидоном: тот же шлем курчавых волос над круглым лицом, тот же крутой изгиб чувственного рта. С тою разницей, что у Фредо ему скорее подходило слово «каменный»* (Пьюзо, 2010: 14). В данном фрагменте эксплицитное портретное описание содержит и указание и на отдельные черты характера Фредо. Необходимо также отметить, что данное описание соответствует мировым стереотипам о внешности итальянцев: крупный нос, темные кудрявые волосы, пухлые губы (<https://prezi.com/urmz3joqlt4z/italian-stereotypes/>).

Рассматриваемое произведение характеризуется доминированием эксплицитных описаний, формирующих художественные образы персонажей: *Inclined to dourness, he was still a crutch to his father, never disputed him, never embarrassed him by scandalous behavior with women. Despite all these virtues he did not have that personal magnetism, that animal force, so necessary for a leader of men, and he too was not expected to inherit the family business* (Puzo, 2010: 12). – *Этот хмурый молчун был истинной опорой отцу, ни словом ему не перечил, никогда не досаждал скандальными похождениями с женщинами. Однако при всех своих достоинствах он был лишен той притягательной животной силы, той гипнотической способности подчинять, какая столь необходима вожаку, вот почему и Фредо тоже не прочили в преемники дона Корлеоне* (Пьюзо, 2010: 14). Таким образом, автор достаточно однозначно описывает **главные** черты персонажа, а в дальнейшем при помощи глаголов, номинирующих различные виды его деятельности, расставляет акценты: *weeping openly* (плакал навзрыд), *weeping like a child* (плакал как ребенок) – характеризует персонажа как чувствительного, возможно даже нервного человека; *asked plaintively* (спросил жалостно) – употреблено в разговоре со старшим братом, свидетельствуя о некой зависимости от мнения брата, незрелости.

Раскрытие художественного образа четко прослеживается в процессе общения персонажей, в том числе и через оценку другими персонажами. В качестве примера можно привести характеристику Фредерико, которую дает его брат, Майкл Корлеоне: *He remembered the middle brother as being physically the toughest one in the family when all of them were kids. But he had also been the most obedient son to his father. And yet everyone knew that the Don had given up on this middle son ever being important to the business. He wasn't quite smart enough, and failing that, not quite ruthless enough. He was too retiring a person, did not have enough force* (Puzo, 2010: 45). – *На его памяти средний брат был с малых лет физически самым крепким из всех*

детей. Правда, и самым послушным отцовской воле. А между тем, как все знали, дон Корлеоне давно оставил мысль, что его средний сын сможет занять когда-нибудь ведущее место в организации. Фредди был тугодум, к тому же ему не доставало жесткости, напора. Он чересчур привык тушеваться, не ощущая в себе уверенности, внутренней силы (Пьюзо, 2010: 50).

Понятие типажа в лингвистических исследованиях значительно шире, оно складывается в результате исследования ряда образов, представленных в художественных произведениях, выявления их общих черт, моделирования целостного образа, причем с учетом экстралингвистических данных. В лингвокультурном типаже представителя определенной нации сосредоточены устоявшиеся стереотипы и этнокультурные доминанты, которые в той или иной степени реализованы в характерах персонажей художественных, но дополнены индивидуально-авторскими характеристиками. Так, некоторые из выявленных личностных свойств, конституирующих художественный образ Фредди, можно квалифицировать как характерные для лингвокультурного типажа «итальянец». Например, во всем мире существует стереотип о слишком большой привязанности взрослых детей к родителям (<http://www.theguardian.com/world/2002/may/14/gender.uk>, <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/10642153>, <http://slon.ru/calendar/event/981299>). Данный стереотип с доброй иронией находит отражение и в рассматриваемом нами произведении: «*The second son, Frederico, called Fred or Fredo, was a child every Italian prayed to the saints for. Dutiful, loyal, always at the service of his father, living with his parents at age thirty*» (Puzo, 2010: 12). – «Средний сын, Федерико – в обиходе Фред или Фредо – был чадом, о каком всякий итальянец может только молить святых. Почтительный, преданный, во всем послушный воле отца, он в свои тридцать лет все еще жил одним домом с родителями» (Пьюзо, 2010: 14).

По законам существования художественного мира персонажи по мере развития сюжета романа меняются и развиваются. Изменения Фредди, переданные через оценку одной из подруг семьи, также отличаются определенной стереотипностью, характерной для молодых итальянцев (<http://takelessons.com/blog/italian-stereotypes-z09>): *He had become a **ladies' man**, dressed beautifully, and seemed to have a real flair for running a gambling resort. He controlled the hotel side, something not usually done by casino owners. With the long, very hot summer seasons, or perhaps his more active sex life, he too had become thinner and Hollywood tailoring made him look almost **debonair** in a deadly sort of way* (Puzo, 2010:144) – *Кто бы узнал его в этом завязанном **волоките**, этом **щеголе**, который, казалось, был от рождения предназначен управлять игорным курортом? В его ведении находились дела, связанные с гостиничной сферой, какие обычно не входят в круг обязанностей владельца казино. Долгие знойные месяцы летних сезонов плюс, быть может, избыток сексуальной озабоченности способствовали и его похуданию, а голливудский стиль одежды приобретению **внешнего лоска**, хотя и довольно-таки вымученного* (Пьюзо, 2010: 146).

В заключение можно констатировать, что категорию «художественный образ персонажа» целесообразно использовать в процессе лингвостилистического анализа художественного произведения, в первую очередь, с позиции литературоведения. Кроме того, в собственно филологическом плане в рамках произведения мы имеем дело с отдельными художественными образами, созданными автором, коренящимися, однако, совершенно очевидно, в стереотипах соответствующего менталитета, в лингво- и социокультурной традиции, в когнитивном опыте носителей языка и обнаруживающими в соответствии с этим определенные типологические черты, осмысленные эстетически. Для современных интегративных исследований в русле лингвокультурологии и

лингвистической антропологии определение «лингвокультурный типаж» выдвигает на первый план именно те черты, которые связаны с языком, присущим персонажу, и его этноментальными характеристиками, акцентируя собирательный характер явления, не ограниченного рамками отдельного произведения.

В целях выявления и описания лингвокультурных особенностей персонажа в рамках художественного произведения представляется целесообразным использование контаминированного термина «лингвокультурный образ», поскольку в рамках отдельного произведения мы имеем дело не с типажом как неким собирательным образом, полученным в результате анализа, а с проявлением индивидуальных характеристик, присущих конкретному литературному персонажу, в том числе культурно и национально детерминированных черт. Моделирование типажа – комплексный процесс, недостатком которого можно считать фокусировку исключительно на общих чертах рассматриваемых персонажей и, следовательно, частичное игнорирование особенностей, присущих лишь отдельным персонажам. В свою очередь, лингвокультурный образ отражает как национально-культурные признаки, значимые для того лингвокультурного сообщества, в котором он формируется, так и сугубо индивидуальные черты, которые могут отличаться от стереотипных, при этом исследование лингвокультурных черт отдельного образа в условиях художественной коммуникации или иного взаимодействия персонажей произведения в сопоставлении с типическими характеристиками может способствовать получению дополнительных, научно значимых результатов лингвистического или культурологического характера.

Литература:

1. Бахтин М.М. /Автор и герой в эстетической деятельности// Искусство. М., 1970.
2. Воробьев В. В. /Лингвокультурология: теория и методы// Изд-во РУДН. М. 1997. – 36-37с.
3. Геевский И. А. /Персонажи и прототипы романов М. Пьюзо Крёстный отец; Сицилиец. – Политиздат// М. 1990. – 564 с.
4. Жирмунский В.М. /Байрон и Пушкин. Из истории романтической поэмы// Academia. Л. 1924. – 332 с.
5. Карасик В. И. /Лингвокультурный концепт как единица исследования// Методологические проблемы когнитивной лингвистики: сб. науч. тр. Воронеж. ВГУ. 2001. – 75-80 с.
6. Кононенко Б.И. /Большой толковый словарь по культурологии// 2003
7. Лотман Ю.М. /Избранные статьи// т1. Таллинн. 1992. – 203-216 с.
8. Маслова В. А. /Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений// М. 2001. – 9,30 с.
9. Нерознак В.П. /Лингвистическая персонология// Сб. науч. тр. Моск. гос. лингв. ун-та. 1996.
10. Опарина Е.О. /Лексика, фразеология, текст: Лингвокультурологические компоненты// Язык и культура. М. 1999.
11. Пархоменко И.Т., Радугин А.А. /Культурология в вопросах и ответах// М. Центр. 2001.
12. Потебня А.А. /Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Слово и миф// М. 1989. – 249-252, 256-260 с.
13. Степанов Ю. С. /Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд.// М. Академический проект. 2004. – 42-67 с.
14. Фазылзянова Г. И. /Художественный текст как объект понимания// Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки schola Выпуск № 7. 2008. – 417 с.
15. Чернец /Введение в литературоведение// 1999. – 210 с.
16. Хализев В.Е. /Теория литературы// 4-е изд., испр. и доп - М. 2004. – 405 с.
17. Puzo M. /The Godfather // М. Айрис-пресс. 2010. – 288 с.
18. Пьюзо М. /Крёстный отец//пер. с англ. М. Кан. М. Эксмо. 2010. – 608 с.

References:

1. Bahtin M.M. /Avtor i geroy v ehsteticheskoy deyatelnosti// Iskusstvo. M., 1970.
2. Vorobjev V. V. /Lingvokulturologiya: teoriya i metody// Izd-vo RUDN. M. 1997. – 36-37s.
3. Geevskij I. A. /Personazhi i prototipy romanov M. Puzo Kryostnyj otec; Siciliec. – Politizdat// M. 1990. – 564 s.
4. Zhirmunskij V.M. /Bajron i Pushkin. Iz istorii romanticheskoy poehmy// Academia. L. 1924. – 332 s.
5. Karasik V. I. /Lingvokulturnyj koncept kak edinica issledovaniya// Metodologicheskie problemy kognitivnoj lingvistiki: sb. nauch. tr. Voronezh. VGU. 2001. – 75-80 s.
6. Kononenko B.I. /Bolshoj tolkovyj slovar po kulturologii// 2003
7. Lotman YU.M. /Izbrannye stati// t1. Tallinn. 1992. – 203-216 s.
8. Maslova V. A. /Lingvokulturologiya: Uchebnoe posobie dlya studentov vysshih uchebnyh zavedenij// M. 2001. – 9,30 s.

9. Neroznak V.P. /Lingvisticheskaya personologiya// Sb. nauch. tr. Mosk. gos. lingv. un-ta. 1996.
10. Oparina E.O. /Leksika, frazeologiya, tekst: Lingvokulturologicheskie komponenty// Yazyk i kultura. M. 1999.
11. Parhomenko I.T., Radugin A.A. /Kulturologiya v voprosah i otvetah// M. Centr. 2001.
12. Potebnya A.A. /Iz zapisok po teorii slovesnosti // Potebnya A.A. Slovo i mif// M. 1989. – 249-252, 256-260 s.
13. Stepanov YU. S. /Konstanty: Slovar russkoj kultury: 3-e izd.// M. Akademicheskij proekt. 2004. – 42-67 s.
14. Fazylyanov G. I. /Hudozhestvennyj tekst kak ob"ekt ponimaniya// Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki schola Vypusk № 7. 2008. – 417 s.
15. CHernec /Vvedenie v literaturovedenie// 1999. – 210 s.
16. Halizev V.E. /Teoriya literatury// 4-e izd., ispr. i dop - M. 2004. – 405 s.
17. Puzo M. /The Godfather // M. Ajris-press. 2010. – 288 s.
18. Puzo M. /Kryostnyj otec//per. s angl. M. Kan. M. EHksmo. 2010. – 608 s.