





Е. А. ГОНЧАРОВА

**ПУТИ
ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО
ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИЙ
АВТОР-ПЕРСОНАЖ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**



Е. А. ГОНЧАРОВА

ПУТИ
ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО
ВЫРАЖЕНИЯ КАТЕГОРИЙ
АВТОР — ПЕРСОНАЖ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ТЕКСТЕ

ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Томск — 1984

Гоичарова Е А Пути лингвостилистического выражения категорий автор — персонаж в художественном тексте.— Томск Изд во Томск ун та, 1984 -- 9 л.— 1 р. 30 к 500 экз 4602000000

В монографии рассматриваются вопросы лингвостилистического выражения и взаимодействия категорий автор - персонаж в структуре художественного текста Исследование проводится на основе комплексного анализа, включающего лингвистический и литературоведческий подходы к литературному произведению В качестве языкового материала использованы эпические тексты немецкоязычной художественной литературы XVIII—XX веков

Для преподавателей, аспирантов, студентов филологических факультетов университетов, а также институтов и факультетов иностранных языков

Рецензенты: кафедра немецкого языка Смоленского государственного педагогического института имени К Маркса, доктор филологических наук, профессор А. И. Домашнев; кандидат филологических наук, доцент И. П. Шикина

Ответственный редактор: доктор филологических наук, профессор З. Я. Турева

Г $\frac{460200000}{177(012)84}$ 138—83

ВВЕДЕНИЕ

В последние десятилетия заметно возрос интерес филологов к вопросам структурно-семантической организации различных типов текстов и среди них художественного текста как высшей формы речетворческой деятельности человека.

Одной из основных характеристик художественного текста является его абсолютный антропоцентрический характер, заключающийся в том, что во всех жанровых и иных текстовых разновидностях художественного произведения предметом изображения всегда является человек. Все элементы как первичного, языкового уровня текста, так и его глубинной смысловой структуры служат раскрытию тем человеческого бытия. Антропоцентричность художественного произведения имеет как бы три центра: автора — создателя художественного произведения, являющегося одновременно и субъектом и объектом художественного изображения, от которого через систему действующих лиц — объектов художественной информации исходит контакт к читателю, «сотворцу» художественного произведения, так как ориентацию на его обобщенный образ имеет каждое художественное литературное произведение. Изучение всех возможных форм взаимодействия этих категорий в структуре художественного произведения и в первую очередь категорий автор — персонаж можно считать в связи с этим одной из кардинальных проблем стилистики художественного текста.

На страницах настоящей книги автор знакомит читателя с характерными лингвостилистическими закономерностями реализации субъектно-объектных отношений художественного прозаического произведения.

При этом в работе осуществлен комплексный подход к рассмотрению названной проблемы, сочетающий лингвистический и литературоведческий аспекты анализа. Две ведущие речевые системы художественного прозаического текста: речь автора и речь персонажей рассматриваются на всех уровнях материального языкового воплощения с проекцией на их стилистические, литературно-композиционные и эстетические функции. Языковым материалом послужили эпические тексты немецкоязычной художественной литературы XVIII—XX веков.

Книга включает две главы, посвященные соответственно описанию лингвистических особенностей категорий автор и персонаж. В круг вопросов, исследуемых в первой главе, включается рассмотрение повествовательной перспективы и связанных с ней типов автора-повествователя и способов повествования, композиционно-сюжетного строя художественного произведения, его пространственно-временной организации как обобщенного выражения образа автора. Вторая глава посвящена объектному плану художественного текста, то есть системе действующих лиц, развиваемой в литературном произведении двумя путями: прямым — при описании внешности, действий, ситуаций персонажа в авторской речи и косвенным — в речи действующих лиц. Дифференциальное рассмотрение этих двух путей создания литературно-художественных образов персонажей на всех уровнях языкового воплощения представляет несомненный интерес для стилистической теории художественной речи.

Книга рассчитана на преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов университетов и педагогических институтов. Она может быть использована в лекционно-семинарских курсах по стилистике и интерпретации текста. Материалы книги были апробированы в спецкурсе, который читался автором в Ленинградском ордена Трудового Красного Знамени государственном педагогическом институте имени А. И. Герцена.

ОБРАЗ АВТОРА КАК ВНУТРЕННИЙ СМЫСЛО- И СТИЛЕОБРАЗУЮЩИЙ ЦЕНТР ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

Развитие взглядов на проблему «автор художественного произведения» в современной филологии

Проблема речевого выражения автора — создателя художественного произведения в структуре литературного текста принадлежит к центральным проблемам стилистики художественной речи, так как стилистическое единство любого художественного текста определяется в первую очередь своеобразием речевой структуры образа автора. Целостный и внутренне единый образ автора художественного текста создается совокупностью сюжетно-композиционной структуры, системой художественных образов, отражающих многообразие объективной реальности и создаваемых определенными формами и типами речи¹. Сам термин «образ автора», введенный в свое время В. В. Виноградовым², отражает сущность содержания литературного произведения как продукта художественной коммуникации. Эта сущность заключается в том, что содержание, воплощенное в языке художественного произведения, включает одновременно представление о предметах и явлениях окружающего мира и о самом субъекте речи³. Иными словами, в процессе создания литературного произведения, адекватном акту художественного познания мира средствами языка, сочетаются художественное обобщение, проникновение в эстетическую сущность явления и индивидуализация, восприятие мира творческой личностью во всей его конкретно-чувст-

¹ Ср. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. М. Высшая школа, 1981, с. 296

² Ссылки на его работы см. ниже

³ Ср.: Рудяков Н. А. Проблемы стилистического анализа художественного произведения. Автореф. дис. . докт. филол. наук. Воронеж, 1978, с. 8—9.

венной целостности⁴. В акте художественной коммуникации автор художественного произведения осуществляет деятельность, в которой существенны два момента: 1) художественное познание действительности и 2) ее творческое воплощение в словесном материале. Читатель, являющийся при этом партнером писателя, формирует в процессе чтения свое отношение к действительности художественного текста, постигая не только фабульный смысл текста, но и его эмоционально-эстетическое содержание⁵. Существенной частью этого отношения становится декодируемый читателем, наряду с другими художественными образами литературного текста, образ его создателя. Точно так же как художественное произведение есть синтетический художественный образ объективной действительности, так и автор существует для читателя воплощенным в лингвистилистической структуре обобщенным художественным образом конкретной творческой личности. Специфика «образа автора» по сравнению с другими художественными образами литературного произведения состоит прежде всего в: 1) его интегративном значении для текстового целого (он объединяет все элементы художественного смысла и особенности их речевого выражения в тексте), 2) сочетании непреднамеренного и преднамеренного (это тот образ, который в наибольшей степени, по выражению Я. Мукаржовского, «выходит за рамки преднамеренности, ... преступает границы замысла»)⁶, 3) типизированном характере (это личность автора, организованная и объективированная средствами искусства и по законам искусства)⁷.

Современная филологическая наука располагает широким кругом исследований, посвященных проблеме «образа автора». Следует признать в то же время, что безусловный приоритет принадлежит здесь литературоведению, пользующемуся в качестве одного из основных методов изучения художественного произведения мето-

⁴ Ср. Лармин О. В. Художественный метод и стиль. М.: Изд. во МГУ, 1964, с. 49.

⁵ Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Л.: Просвещение, ЛО, 1981, с. 31.

⁶ Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве — В кн. Структурализм. «за» и «против». М.: Прогресс, 1975, с. 115.

⁷ Катаев В. Б. Образ автора в пьесе Чехова. Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1966, с. 3.

дом интерпретации его образно-эстетического содержания. При этом сами литературоведы признают малую освещенность в современной науке о художественной литературе «глубоких связей реального функционирования художественных произведений с их структурой, соотношения структуры с идейными началами творческих созданий, образным освоением действительности»⁸.

Особое внимание проблеме «образа автора» уделял в своих теоретических исследованиях о художественной прозе В. В. Виноградов. Хотя и осталась неосуществленной его идея о написании самостоятельной книги «Образ автора в художественном произведении», В. В. Виноградов обращается к этой проблеме во всех своих работах, посвященных изучению художественной прозы, постепенно приходя к мысли о том, что это главная категория науки о языке художественной литературы⁹. Для В. В. Виноградова основополагающим стало при этом понимание «образа автора» как медиума, через посредство которого «социально-языковые категории трансформируются в категории литературно-стилистические»¹⁰. Свои неоднократные замечания о том, что образ автора является стержнем художественного произведения, фокусом, в котором сходятся и синтезируются все стилистические приемы произведения словесного искусства, В. В. Виноградов сопровождал описанием многообразных художественных текстов, сочетающим системный анализ конкретных лингвостилистических форм и приемов выражения личности писателя и взгляд на нее как философскую категорию, разрешающую антиномию «проекционно-эмпирического изучения самодвижения литературных форм в сфере действия внеличных объективных сил — и идеи личности, создающей принадлежащий исследователю художественный мир»¹¹.

В «Стиле «Пиковой дамы» В. В. Виноградов ищет пути выражения структуры образа автора в «сложных

⁸ Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. М.: Советский писатель, 1978, с. 317.

⁹ Виноградов В. В. О художественной прозе. Стиль «Пиковой дамы». Проблема сказа в стилистике — В кн. Избранные труды О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980.

¹⁰ Там же, с. 85.

¹¹ Чудаков А. П. В. В. Виноградов и теория художественной речи первой трети XX века — В кн. Виноградов В. В. Избранные труды, с. 314.

и противоречивых отношениях между авторской интенцией, между фантазируемой личностью писателя и лицами персонажей»¹². Идеи В. В. Виноградова стали импульсом для многих отечественных и зарубежных исследователей, в том числе и для автора настоящей работы.

Продуктивны для развития науки о художественной прозе и идеи М. М. Бахтина, опирающиеся на генерализующее, всеобъемлющее значение «диалогического» в художественной литературе. Признавая автора «управляющим формой началом»¹³, «носителем напряженно-активного единства завершённого целого, целого героя и целого произведения»¹⁴, М. М. Бахтин в то же время при исследовании творчества Ф. М. Достоевского приходит к выводу о развитии писателем «новой художественной позиции автора по отношению к герою», «всерьез осуществленной и до конца проведенной диалогической позиции»¹⁵. При этой позиции «герой—носитель полноценного слова, а не немой, безгласный предмет авторского слова. Замысел автора о герое—замысел о слове. ...Автор говорит всею, конструкцией своего романа не о герое, а с героем»¹⁶. В. В. Виноградов, считая, что проблема соотношения разных форм речи в плане герой—автор «с особенной глубиной» была поставлена М. М. Бахтиным¹⁷, отрицал возможность «приравнивания» героя к автору и вступления их в равноправные (диалогические) отношения. Читаем у него: «Наивно представлять писательский образ—«одноголосым» или лучше: одноликим». И далее: «Чужие голоса и слова могут с полным правом принадлежать самому автору, который объемлет их все и вмещает в свое сознание. Автор не одноголос

¹² Указ работа.— В кн. Виноградов В. В. Избранные труды .. с 203.

¹³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет М. Худ. лит.-ра, 1975, с 68

¹⁴ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности — Вопросы литературы, 1978, № 12, с 276

¹⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. чет. вертое М. Советская Россия, 1979, с 73

¹⁶ Там же, с 74.

¹⁷ Виноградов В. В. Из истории изучения поэтики (20 е годы) — Изв. АН СССР. Серия лит. и языка, 1975, т. 34, № 3, с 368

и не однолик, но все эти чуждые лики, рассказчики объединяются в некоем общем авторском «я»¹⁸.

Существенный вклад в развитие теоретических взглядов на категорию «автор литературного произведения» внес Б. О. Корман, идеи которого послужили источником для серии интересных работ по названной проблематике¹⁹. Б. О. Корман считает целесообразным закрепить за словом «автор» в терминологическом смысле значение: автор как носитель концепции всего произведения. Как обязательное следствие этого нужно принять и мысль о том, что автор непосредственно не входит в текст: он всегда опосредован субъектными и внесубъектными формами; представление об авторе складывается из представления об этих формах, их выборе и сочетании²⁰. Это значит, что автор не всегда выражен в тексте как определенный речевой субъект. В работах Б. О. Кормана, а также Я. О. Зунделовича в качестве одной из основных внесубъектных форм вводится понятие «поэтического мира», характеризующее устойчивые, инвариантные черты, сохраняющиеся при всех эволюционных изменениях поэтической системы²¹.

Выделение «поэтического мира» как инвариантной внесубъектной формы образа автора объясняется литературоведческой позицией обоих исследователей и является, на наш взгляд, попыткой установить константу «авторского сознания», объединяющую индивидуальность писателя в его неоднократных творческих проявлениях. В то же время поэтический мир писателя закрепляется системой определенных языковых средств, предпочитаемых автором как материал для создаваемой им художественной действительности и сохраняемых им как непреднамеренное выражение индивидуального стиля.

В современной филологической науке представлены и другие аналогичные попытки привлечения «автор-

¹⁸ Виноградов В. В. Язык Зощенки — В кн.: Михаил Зощенко. Статьи и материалы. Л., 1928, с. 76.

¹⁹ См. Сб. «Проблема автора в художественной литературе». Выпуски I, II, III, IV. Изд-во Воронежского гос. пединститута, 1968—1974 гг.

²⁰ Корман Б. О. Итоги и перспективы изучения образа автора — В кн.: Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971, с. 200.

²¹ Зунделович Я. О. Романы Достоевского. Ташкент, 1963; Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964.

ского сознания» для изучения художественно-речевой действительности литературного текста. Так, З. И. Хованская, признавая необходимость выявления в художественной структуре текста компонента, подчиняющего себе все остальные, считает таковым не «образ автора», а «эстетическое намерение», идейно-художественный замысел по двум причинам: «во-первых, оно более конкретно в том смысле, что относится только к одному произведению писателя, а не к их совокупности; во-вторых, и это главное, понятие «образа автора» получает очень различные, зачастую противоречивые трактовки в современной филологии»²² Исследователь считает, что В. В. Виноградов и большинство лингвистов связывают анализ «образа автора» только с изучением повествовательной ткани произведения и его речевых средств, хотя широкое понимание «образа автора», данное в работах В. В. Виноградова, должно учитывать все средства реализации авторской позиции, в том числе и «литературные компоненты произведения» (например, сюжет и персонажи)²³. Но в изучение повествовательной ткани литературного произведения и его речевых средств В. В. Виноградов включал и изучение «литературного уровня композиции» (в понимании З. И. Хованской)²⁴, так как он невозможен вне повествовательной структуры, точно так же как повествовательная структура или ткань художественного текста есть материализация всех элементов литературно-художественного смысла произведения. Кроме того, само понятие «эстетическое намерение», предлагаемое З. И. Хованской, принадлежит скорее к плану содержания художественного текста, в то время как «образ автора» предполагает и активную речетворческую деятельность создателя художественного произведения. Далее, «образ автора» как более емкое понятие включает в себя и «эстетическое намерение автора» в качестве «внесубъектной формы выражения авторского сознания» (следуя определению Б. О. Кормана). И, наконец, мы согласны

²² Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения Саратов, Изд-во Саратов ун-та, 1975, с. 330—331.

²³ Там же.

²⁴ См., например, его работу Стиль «Пиковой дамы». — В кн. Виноградов В. В. Избранные труды, О языке художественной прозы, с. 176—239.

с мнением В. А. Свительского, считающего, что «внутриструктурные взаимоотношения (элементов текста.—Е. Г.) не охватываются полностью, не определяются целиком замыслом художника, его первоначальной мыслью»²⁵.

Эту же мысль подчеркивает Л. Я. Гинзбург в следующих словах: «Художественный образ всегда символичен, репрезентативен; он единичный знак обобщенный, представитель обширных пластов человеческого опыта, социального, психологического. Художник создает знаки, воплощающие мысль, и ее нельзя отделить от них, не разрушив»²⁶.

Итак, перед читателем, пытающимся в процессе чтения художественного произведения смоделировать «образ автора», возникает необходимость понимания следующего основного противоречия литературного текста, стоящего и перед его создателем: автор не может не давать себя в своем произведении, автор обязан давать себя, автор должен не давать себя, «умереть» в литературном материале. В разрешении этого противоречия и заключается, по выражению А. М. Левидова, самая суть реалистического произведения искусства²⁷. Даже будучи формально изъятым из структуры художественного текста, «образ автора» не перестает имманентно присутствовать в совокупности всех элементов стиля литературного произведения. Приемы моделирования художественной действительности, принципы отбора предметов изображения и средств для их введения в лингвистическую структуру текста носят на себе черты определенной творческой индивидуальности. Тяготение к «объективности» воспроизведения и разные приемы «объективного» построения — все это лишь особые, но соотносительные принципы конструкции «образа автора»²⁸.

²⁵ Свительский В. А. Об изучении авторской оценки в произведениях реалистической прозы — В кн.: Проблема автора в русской литературе XIX—XX вв. Ижевск, 1978, с. 5.

²⁶ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977, с. 11.

²⁷ Левидов А. М. Автор — образ — читатель. Л.: Изд-во ЛГУ, 1977, с. 166.

²⁸ Ср. Виноградов В. В. О языке художественной литературы. М.: Сов. писатель, 1959, с. 140; Одинцов В. В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1973; с. 17; Туниманов В. А. Рассказчик в «Бесах» Достоевского — В кн.: Исследования по этике и стилистике. Л.: Наука, ЛО, 1972, с. 101.

Представляется дискуссионной точка зрения М. Б. Храпченко, высказанная им по поводу жанровой формы сказа. М. Б. Храпченко полагает, что в подобном типе литературных текстов, когда образ автора целиком скрывается за личностью посредника-рассказчика, нет смысла говорить об образе автора, поскольку он является феноменом абстрактным, идеальным и не получает языкового воплощения²⁹. Отсюда следует, что если в произведении отсутствует речевая партия автора, то в системе ее художественных образов не следует искать «образ автора».

Более продуктивным для понимания сущности художественного произведения является признание абсолютной текстообразующей роли «образа автора», несмотря на полярность форм его проявления: от построения текста целиком на основе авторской речи до полного ее элиминирования. В лингвистике существует понятие нулевой морфемы (англ. zero-morpheme), то есть морфемы, не выраженной материально и выделяемой в словоформе при ее сопоставлении с соотносительными формами, в которых морфема получает материальное воплощение и выступает открытой алломорфой в пределах парадигмы. У этой зего-морфемы есть семиологическая грамматическая значимость. Вероятно, по аналогии с такой значимой зего-морфемой можно говорить о «нулевой форме» образа автора как одной из форм проявления индивидуального стиля³⁰.

В условиях интенсивно развивающейся в последние десятилетия лингвистики текста многие языковеды приходят к выводу о необходимости лингвистического исследования категории «образ автора». Так, В. А. Кухаренко считает: «образ автора реализуется языковыми средствами, сам при этом языковым не являясь»³¹. Исследователь

²⁹ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы М. Сов писатель, 1970, с. 150.

³⁰ Ключев Е. В. Опыт дефиниции стилеобразующих категорий литературного сказа. — Научные доклады высшей школы ФН, 1979, № 4, с. 41

³¹ Кухаренко В. А. Лингвистический аспект изучения индивидуально-художественного стиля — В кн. Вопросы романо-германского языкознания и методики преподавания иностранных языков. — Материалы IV межвузовской конференции восточно-сибирской зоны Том II—X Иркутск, 1969, с. 157—162

намечает при этом в своих работах³² основные пути лингвистического изучения категории «образ автора»: степень привлечения разговорной лексики в авторскую речь при ведении повествования от первого и от третьего лица, преимущественного типа предложения, его среднего размера, способов связи придаточных с главным и между самостоятельными предложениями, структура и длина абзацев, тип; связей между ними и т. д. Интересным опытом изучения «образа автора» как лингвистической категории текста можно считать кандидатскую диссертацию В. А. Эстриной, в которой «образ автора» рассматривается как «семантическая категория, несущая информацию об образе автора, а также как структурная, обуславливающая интеграцию отдельных частей текста в единое целое»³³. Исследователь занимается в первую очередь лексическим уровнем «образа автора» в силу того, «что лексика обладает большей способностью выражения модальности, чем все другие уровни языка»³⁴. В. А. Эстрина выделяет прилагательное как основную морфологическую категорию в лексике, участвующую в создании образа автора в индивидуальной художественной системе Ч. Диккенса, и предпринимает семантическую классификацию исследуемых разрядов лексики, служащую, по мнению диссертанта, подтверждением положения о системности языка писателя.

Существует и опыт изучения категории «образ автора» на уровне синтаксической организации текста. Исследователь С. К. Федонькина наблюдает на базе лингвистического явления паратаксиса за особенностями композиционно-структурной организации прозаического текста в индивидуальных художественных стилях Г. Бёля, И. Бахман, В. Кёппена и приходит к выводу о возможности выделения доминирующих синтаксических операций у каждого из названных авторов при создании ими прозаических художественных текстов. Так, для прозы В. Кёппена основной операцией построения высказыва-

³² Кухаренко В. А. Индивидуальный авторский стиль и его исследование. Киев, Одесса: Вища школа, 1980; Лингвистическое исследование английской художественной речи. Одесса, 1973; Интерпретация текста. Л.: Просвещение, ЛО, 1979 и др.

³³ Эстрина В. А. Образ автора как лингвистическая категория текста (на материале романов Диккенса). Автореф. дис. канд. филолог. наук. Львов, 1980.

³⁴ Там же, с. 4.

ния становится паратактическая конструкция, приводящая, по наблюдениям С. К. Федонькиной, к «метапатактическому объединению всего «текста» в романе «Смерть в Риме»³⁵. В работе предлагается и новое толкование сущности категории «образ автора» как творческой функции писателя, деформирующей синтаксис и лексику нормы в прагматическом направлении. На наш взгляд, подобное функционально обусловленное понимание категории «образ автора» возможно и даже плодотворно в рамках конкретного речевого произведения и не дает полного представления о плане содержания этой категории даже в пределах единой индивидуальной художественной системы, не говоря о выходе в сферу художественной коммуникации как особого функционально-стильсового типа речевого общения

Исследователь, изучающий художественные тексты с лингвистических позиций, то есть в реальной конкретности художественной речи, оказывается лицом к лицу с рамочной монологической структурой художественного прозаического повествования (не исключающей широкие возможности полифонизма в ее отдельных сочетаниях). Поэтому одну из своих основных задач при выявлении лингвостилистических основ выражения категории «автор» мы видим в изучении различных структурных типов повествующего монолога. На наш взгляд, подобное системное типологическое исследование возможно не только в пределах единого индивидуального художественного стиля, но и в рамках функционального стиля художественной речи, существование которого мы признаем, несмотря на чрезвычайное многообразие индивидуальных художественных систем. Даже, казалось бы, «полярные» индивидуальные художественные стили обладают рядом обязательных признаков (в семантико-прагматическом, структурно-функциональном и образно-эстетическом аспектах), вводящих их в автономную область художественной коммуникации

Лингвостилистическое исследование повествовательного монолога можно считать, однако, лишь первым шагом в изучении категории «автор художественного про-

³⁵ Федонькина С. К. Реализация смысловой многоплановости в формах синтаксической организации текста (на материалах современной немецкой художественной прозы) Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Л., 1981.

изведения». Основой динамики художественного текста является, как известно, сюжет, носителями сюжетного развития произведения выступают действующие лица, «удваивающие образ автора»³⁶. В основе каждого образа, литературного характера персонажа лежит его оценка, строящая образ изнутри³⁷ и выходящая на уровень лингвистического воплощения образа персонажа в ткани произведения. Сюжет и действующие лица связаны определенными пространственно-временными отношениями, характер которых также задается автором художественного текста. Вышеотмеченные параметры анализа можно считать кардинальными при поиске лингвистических закономерностей выражения категории «автор» в структуре художественного текста.

Повествовательная перспектива как лингвистическое проявление категории «автор». Определение и типология автора-повествователя

Создавая художественное произведение, «автор выбирает не только предметы и явления действительности, но и форму рассказа о них. При этом становяся существенными уже не прямые или косвенные суждения автора, а то, что изображается и как изображается, различные отношения и связи между предметами изображения внутри целого. [...] Авторский угол зрения, авторский взгляд, авторское отношение действительно пронизывает и скрепляет все произведение и объясняет место, роль, функцию каждого элемента словесно-художественного произведения»³⁸. Степень участия субъективного авторского начала в организации повествования и формы авторской активности различны. Они касаются отношения к герою, отношения к читателю, отношения к форме повествования и т. п.³⁹.

³⁶ Ср. Гучинская Н. О Методические рекомендации к спецкурсу «Стилистика стихотворной речи» Л. Изд-во ЛГПИ им А. И. Герцена, 1981, с. 14.

³⁷ Гинзбург Л. Я. Указ, работа, с. 385.

³⁸ Одинцов В. В. Стилистика текста М: Наука, 1980, с. 178.

³⁹ Кожевникова Н. А. Речевые разновидности повествования в русской советской прозе Автореф. дис. ... канд. филолог. наук М., 1973, с. 13.

В современном литературоведении существует довольно много терминов для обозначения исходной позиции, избираемой автором для наблюдения за объективной реальностью и ее отражения в виде определенной художественной модели, более или менее отдаленной от объекта. Исследователи П. Леббок, Э. Уоррен, Ф. Уэллек, Б. А. Успенский говорят о «точке зрения», Р. Вейман и др. об «угле зрения» или «местоположении» автора⁴⁰. Существуют и попытки дифференциации «повествовательной точки зрения» на «оптическую точку зрения», определяющую и ограничивающую художественную действительность произведения особым пространственно-временным параметром, «психологическую точку зрения», подразумевающую внутреннее отношение автора к событиям и героям, а также «идеологическую точку зрения», занимающую главенствующую позицию в ряду точек зрения и обуславливающую значимость произведения в связи с мировосприятием и пониманием жизни его автором⁴¹. Н. Д. Марова определяет перспективу как совокупность следующих «перспективных факторов»: 1) точки зрения повествования; 2) границ видения (или угла зрения), не указывающих, насколько широк круг изображаемых автором явлений; 3) характера видения, т. е. пространственной и временной перспективы как способа организации автором изображаемых предметов в пространстве и времени. Этот исследователь различает и отдельные виды перспективы в зависимости от ее источника, по принадлежности точки зрения. И—р, перспектива автора, перспектива персонажа, перспектива читателя⁴². Нам кажется наиболее удачным термин авторская или повествовательная перспектива. При этом мы исходим из значения латинского глагола *perspicere* —

⁴⁰ Welleck R, Warren A *Theory of Literature* Reissued -- Harmondsworth (Mx), Penguin Books, 1973; Weimann R *Erzählerstandpunkt und «point of view» (Zur Geschichte und Ästhetik der Perspektive im englischen Roman)* — In: *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 1962, N 4, Успенский Б. А. *Поэтика ком. позиции*. М.: Искусство, 1970

⁴¹ Ср. Barnasch H *Die Erzählweise in der epischen Prosaliteratur* — In *Deutschunterricht*, 1966, № 4, S 214 Nasarenko W *Die Sprache der Kunst* — In *Kunst und Literatur* 1958, № 1, S 1135

⁴² См. Марова Н. Д. *Некоторые вопросы лингвостилистической интерпретации художественного текста (проблема перспективы повествования)* Автореф. дис. канд. филолог. наук М., 1968, с 4—5.

«насквозь видеть, внимательно рассматривать» и толкования понятия «перспектива» в точных науках—«изображение на поверхности предметов в соответствии с тем кажущимся изменением их величины, очертаний, четкости, которое обусловлено степенью отдаленности их от зрителя, от точки наблюдения»⁴³.

Все наблюдаемые в художественной прозе разновидности повествовательных перспектив можно свести условно к следующим двум генерализующим видам: всеобъемлющая или неограниченная повествовательная перспектива и ограниченная или концентрированная повествовательная перспектива⁴⁴. В случае всеобъемлющей, или неограниченной, повествовательной перспективы автор эпически дистанцируется от изображаемого, он как бы стоит над описываемыми событиями и героями, свободно переходя от одного эпизода к другому как в их линейной пространственной и временной последовательности, так и в вертикальной, причинно-следственной взаимозависимости. Текстовое целое таким образом не ориентировано на «личный план» повествователя. В случае неограниченной повествовательной перспективы действует единый, объемлющий всех персонажей и все точки сюжета кругозор автора-повествователя. Как пишет М. М. Бахтин, «объемлющий кругозор автора обладает по сравнению с кругозорами персонажей огромным и принципиальным избытком»⁴⁵. Неограниченная повествовательная перспектива реализуется в текстах с ауториальным рассказчиком в форме 3-го лица единственного числа. При этом рассказчик, как правило, не принадлежит к действующим лицам художественного произведения и не обозначен в тексте именем собственным. Многие исследователи называют этот тип повествователя в силу его большей иллюзорной объективности и близости к автору «ауториальным», «объективным» повествователем, или автором-повествователем⁴⁶.

⁴³ Словарь иностранных слов /Под ред. И. А. Лехина и Ф. Н. Петрова Изд. 4-е М., 1954, с. 532.

⁴⁴ Ср.: Sachwörterbuch für den Literaturunterricht Berlin, 1975, S. 49—50.

⁴⁵ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 4-е. М., 1979, с. 82.

⁴⁶ Ср. Брандес М. П. Стилистический анализ. М.: Высшая школа, 1971, с. 64.

Ограниченная, или концентрированная, повествовательная перспектива возникает в том случае, когда художественное изображение создается с опорой на «личный план» либо названного в тексте рассказчика, имеющего определенное отношение к художественному действию, либо одного из персонажей, выступающего одновременно и в функции повествователя. Речевая структура рассказчика строится на основе личного местоимения 1-го лица единственного числа.

В современной художественной прозе появляется все больше литературных произведений, сочетающих в причудливых формах оба вида повествовательной перспективы. Подобные художественные тексты можно определить как произведения с вариационной, непостоянной повествовательной перспективой, в то время как художественные произведения, имеющие на своей протяженности одну «точку зрения» на изображаемое: 1) неограниченную или 2) ограниченную (одним сознанием), мы предлагаем рассматривать как тексты с постоянной, константной повествовательной перспективой.

Примером художественного произведения с неограниченной повествовательной перспективой может служить роман А. Зелерс «Die Toten bleiben jung», произведение с широким эпическим размахом, охватывающее большой временной интервал,—четверть века между 1-й и 2-й мировой войнами, и широкое, постоянно меняющееся поле действия от Германии и Франции до Риги и Украины, незримый рассказчик свободно переходит от изложения перипетий одного действующего лица к картинке жизни другого персонажа, не связанного с первым осязаемой сюжетной линией. Связь между действующими лицами романа лишь опосредованная: все они показаны в их отношении к главному герою романа — молодому спартаковцу Эрвина, расстрелянному в начале романа контрреволюционерами.

Роман Й. Р. Бехера «Abschied», где автор в форме рассказа от 1-го лица повествует о своем собственном духовном развитии в пору становления его личности, может служить примером ограниченной повествовательной перспективы. Несомненно, роман выходит за рамки обычной автобиографии, так как юный рассказчик Ганс Гастль — это не только сам автор, но и обобщенный

образ молодого интеллигента, думающего о судьбе своего поколения. Временная и пространственная перспектива романа концентрированы: это последние годы перед началом 1-й мировой войны, место действия — город Мюнхен; большинство эпизодов связано с домом Гастлей. Подобная эпическая «концентрация» имеет свои преимущества: рассказ ведется в живой, непосредственной манере, события показаны с точки зрения главного действующего лица, играющего роль «очевидца».

Роман известного современного прозаика ГДР Г. де Бройна «Preisverleihung» можно отнести к произведениям с вариационной, непостоянной повествовательной перспективой. Начинается роман речью автора-наблюдателя, получившего задание описать «образцовую семейную пару» и сообщающего об этом от первого лица. Авторское повествование от 1-го лица сменяют в дальнейшем главы, написанные с точки зрения писателя Овербека, его жены Ирены, их дочери Корнелии и других действующих лиц романа, что находит свое лингвостилистическое выражение в смешанных формах авторского комментария (уже от третьего лица), несобственно-прямой речи и внутреннего монолога.

Как показывают предварительные определения повествовательной перспективы, а также приведенные примеры художественных произведений, ее обязательным формальным компонентом или, иными словами, «субъектным актуализатором» является повествователь или рассказчик — лингвостилистическая текстовая категория, представляющая собой существенную часть категории «автор», эксплицированную в тексте системой специальных лингвостилистических средств.

Нельзя не согласиться с исследователями, выступающими против отождествления категорий «автор художественного произведения» и «рассказчик, повествователь»⁴⁷. В то же время последнюю можно считать сти-

⁴⁷ Брандес М. П. Стилистический анализ. — М.: Высшая школа, 1971, с. 54—87, Горшков А. И. О композиции и языке рассказа К. Паустовского «Колотый сахар» — В кн.: Очерки по стилистике художественной речи. — М.: Наука, 1979, с. 48, Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева — Л.: Изд-во ЛГУ, 1975, с. 7, Порошенков Е. П. Формы выражения авторского сознания в повести Н. С. Лескова «Очарованный странник» — В сб. Проблема автора в художественной литературе. Воронеж, 1974. Вып. IV, т. 148, с. 86—101, Чернухина И. Я. Очерк стилистики

листнической доминантой в структуре художественного текста, семантико-стилистическим центром, которому подчинена форма художественного произведения. Как писал Г. А. Гуковский: «Исходя из положения о противоречивом и многогранном единстве, но все же непременно единстве подлинно художественного произведения, единстве его идейной, а стало быть и эстетической структуры, мы имеем право и обязаны выдвигать на первый план именно те элементы его, которые демонстрируют и конструируют (выделено нами.— Е. Г.) это единство»⁴⁸. Повествователь, определяющий композиционно-сюжетное текстовое строение, занимает первое место среди подобных элементов текста и может быть назван одним из первых экспликаторов категории «автор ХП». Отношения между категориями «автор» как создающий субъект художественного произведения и «повествователь» как субъектный актуализатор повествовательной перспективы в плане содержания строятся по схеме: автор → посредник-повествователь → читатель⁴⁹. В плане выражения неадекватность категорий «автор» — «повествователь» находит отражение в следующем: повествователь всегда эксплицитно представлен в структуре текста замкнутой системой речевых единиц разных языковых уровней, в то время как наше представление об авторе — внутреннем стилообразующем стержне художественного текста складывается из совокупности эксплицитных текстовых единиц и имплицитно существующих в тексте дополнительных художественных смыслов.

Некоторые исследователи создают типологии художественно-повествовательных текстов, исходя из соотношения категорий автор-рассказчик. Так, В. В. Одинцов выделяет 4 типа повествования: 1) рассказчик не назван и стилистически не выделяется, повествование идет от автора; 2) рассказчик не назван, но выделяется стилистически; 3) рассказчик назван, но стилистически не выделяется, 4) рассказчик назван и вы-

художественного прозаического текста Воронеж, 1977, с. 111—140

⁴⁸ Гуковский Г. А. Изучение литературного произведения в школе. М.—Л., 1966, с. 115.

⁴⁹ Ср.: Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik — H. Haessel Verlag in Leipzig, 1910.

деляется стилистически⁵⁰. В В. Краснянский, наблюдая за особенностями развития художественного повествования в прозе Бунина, упоминает следующие типы повествования: лирическое повествование от «я», сближенного с автором, объективизированное повествование от «я» наблюдателя, рассказы с персонажем-посредником, повествование, в котором интенция субъективной оценочности исходит от неперсонифицированного рассказчика, нейтральное безоценочное повествование очеркового характера, стилизация житийного и эпического фольклорного сказа, построение от неперсонифицированного рассказчика, в котором авторская оценка изъята из поля изображения⁵¹. Несомненно, изучая другие индивидуальные стили, можно выделить и иные семантико-стилистические типы повествования, связанные с особой ролью в них повествователя.

Если же попытаться дать типологию образа повествователя, имеющую под собой определенную лингвостилистическую базу, то мы придем к традиционно выделяемым в лингвистике двум структурно-семантическим типам повествования, формируемым образом повествователя: 1) в 1-м лице (субъективизированное повествование) и 2) в 3-м лице (объективизированное повествование), что влечет за собой ряд существенных лингвистических признаков на лексическом, морфологическом и синтаксическом уровнях.

Особенности лингвостилистической организации объективизированного художественного повествования (повествования от 3-го лица)

Под объективизированным повествованием (в дальнейшем ОП) мы понимаем тип эпического текста с единой объемлющей всех персонажей повествовательной перспективой, исходящей от повествователя, который находится вне художественного действия и обладает по сравнению с персонажами огромным и принципиальным

⁵⁰ Одинов В. В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1973, с. 21—22.

⁵¹ Краснянский В. В. Повествовательная речь в рассказах И. Бунина 1915—1916 гг. — М.: Изд-во МГУ, 1973, с. 3.

избытком кругозора. Последнее обстоятельство обуславливает возможность практически безграничной полноты изображения внешнего и внутреннего мира персонажей, создаваемой в условиях фиктивной объективности со стороны автора-повествователя⁵².

Нужно отметить, что ОП как особый структурно-семантический тип повествования в наибольшей степени отражает характерные особенности жанра эпической прозы: повествования о внешних по отношению к автору явлениях жизни, организованных в единую литературно-художественную форму по принципу сюжетности⁵³. Исходя из этого, многие историки литературы выдвигали в качестве основного требования к произведениям эпической прозы объективность, «незримость» писателя-эпика в художественном действии. Так, известный немецкий литературный критик конца XIX в. Фр. Шпильхаген писал: «писатель-эпик должен быть объективным и исчезать целиком за своим материалом»⁵⁴.

Объективированное повествование, или повествование от третьего лица, отражающего внеположенность, дистантность повествователя по отношению к изображаемому, образует лингвостилистическую корреляцию по актуализации автора-повествователя в произведении с повествованием от первого лица, обозначающего сопричастность, нахождение автора-повествователя внутри изображаемого. При этом «повествование от первого лица является маркированным членом этой корреляции, так как в нем автор (или повествователь) всегда эксплицитно выражен, тогда как в повествовании от третьего лица он может быть актуализован или не актуализован»⁵⁵. Мы согласны с исследователями, считающими возможным выделение для обоих типов повествовательного текста того структурного и семантического инварианта, «который сохраняется на протяже-

⁵² Ср. Атарова К. Н. и Лесские Г. А. Семантика и структура повествования от третьего лица в художественной прозе — Известия АН СССР Серия литературы и языка, том 39, № 1, 1980, с. 33—46.

⁵³ Ср. Словарь литературоведческих терминов. Редакторы составители Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974, с. 470—471.

⁵⁴ Цит. по кн.: Friedemann K. — Die Rolle des Erzählers in der Epik — H. Haessel Verlag in Leipzig, 1910, S. 5.

⁵⁵ Атарова К. Н. и Лесские Г. А. Указ. работа, с. 33.

нии всей истории литературы и который связан с выражением авторской позиции и вытекающими из нее принципами пространственно-временного расположения материала в тексте произведения»⁵⁶.

Для структурно-семантического инварианта как ОП, так и СП можно выделить ряд ядерных и периферийных языковых элементов, участвующих в их развитии как особых самостоятельных типов художественного изложения. Для ОП лингвистической основой на морфологическом уровне становится личное местоимение третьего лица. Специфика употребления местоимения третьего лица в объективированном повествовании состоит в том, что большинство текстов, написанных от третьего лица, это не эксплицированно представленное в тексте «он» повествователя, а организация текста с позиций «он» — повествователя, для которого местоимение третьего лица в его синтагматическом чередовании с соответствующими именами существительными является основной формой обозначения действующих лиц. Такое употребление личного местоимения третьего лица мы, вслед за Т. И. Сильман⁵⁷, называем *зависимым*, или *относительным*.

Внеположенность, удаленность повествователя от изображаемого в ОП находит свое выражение на морфологическом уровне также в системе особым образом употребляемых в нем временных глагольных форм. Роль морфологического ядра в структурно-семантическом инварианте повествования от третьего лица играет *претерит*, остальные временные глагольные формы выступают, как правило, на фоне эпического претерита и приобретают особые композиционно-сюжетные функции⁵⁸. Глагольную форму претерита можно считать

⁵⁶ Атарова К. Н. и Лескис Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в худ. прозе — Известия АН СССР Серия лит-ры и языка, том 35, № 4, 1976, с. 343

⁵⁷ Сильман Т. И. Некоторые проблемы лингвистики художественного текста (на материале немецкой литературы) — В сб. Лингвистика текста. Материалы научной конференции. Часть II. М., 1974, с. 50—52

⁵⁸ Ср. Нюбина Л. М. Роль грамматической формы настоящего времени в сюжетно-композиционной структуре худ. текста (на материале произведений короткого жанра) Автореф. дис. канд. филол. наук Л. 1980, Россихина Г. Н. Исторический претерит в современном немецком языке Автореф. дис. канд. филол. наук Калинин, 1979 и др.

основным лингвистическим актуализатором «эпического времени» (Erzählzeit), то есть времени объективной реальности, преобразованного эпическим отношением повествователя к событиям, описанным в произведении. В оппозиции к «эпическому времени» стоит «фабульное, или сюжетное, время» (erzählte Zeit) — время объективной реальности, непосредственно отражаемой в художественном тексте⁵⁹. Особое значение претеритальных форм для выражения «эпического времени», то есть времени повествователя, вытекает из инвариантного значения претерита: выражение предшествования по отношению к моменту речи.

Значение претеритальных форм глагола для повествования от третьего лица подчеркивается многими исследователями. Так, З. Я. Тураева отмечает: «Временная ориентация повествования — один из признаков, отличающих повествование от первого лица от повествования от третьего лица. Весь текст в повествовании от первого лица ориентирован на временной опыт рассказчика. Его временное и пространственное положение определяют временные и пространственные отношения в произведении (time—space system). В повествовании от третьего лица такой ориентации нет. События просто изображаются как имевшие место. Языковым выражением этого является употребление в повествовании от первого лица форм прошедшего, настоящего и будущего времени в отличие от повествования от третьего лица, где преимущественно используются формы прошедшего»⁶⁰. Претеритальные формы входят в повествование от третьего лица как основной элемент его композиционно-сюжетной структуры. Если принять определение «композиционного компонента» художественного текста как отрезка повествования, в пределах которого сохраняется один способ или ракурс повествования и единая временная форма⁶¹, то число «претеритальных композиционных компонентов

⁵⁹ Ср. Kayser W. Das sprachliche Kunstwerk. Bern, 1948; Lämmert E. Bauformen des Erzählens. Stuttgart, 1955; Müller G. Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. Bonn, 1946 и др.

⁶⁰ Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М. Высшая школа, 1979, с. 13.

⁶¹ Ср.: Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция. Теория литературы. Роды и жанры литературы. М.: Наука, 1964, с. 421—433; Ньюбина Л. М. Указ. работа, с. 46.

текста» с семантикой событийного повествования превышает число его остальных композиционных компонентов.

В то же время нельзя не отметить то обстоятельство, что в современной художественной прозе, характеризующейся сближением эпического и драматического способов повествования, возрастает число художественных произведений, написанных от лица аукториального, непсонифицированного рассказчика, наблюдающего за действием со стороны, но в процессе его непосредственного становления — в презентной временной плоскости. Подобным художественным текстам свойственны как характерные стилевые черты динамизм и экспрессия художественного выражения, в них возникает особая стилистическая форма рассказа, которую можно определить как «художественный репортаж», где благодаря чередованию форм настоящего и прошедшего возникает эффект сопереживания, сопричастности читателя к изображаемым событиям⁶².

Существенным для лингвостилистической организации ОП является далее синтаксический строй текста. «Узловым пунктом синтаксического строения текста, отражающим общие закономерности стиля, является основная единица синтаксиса — предложение. Структура предложения, взятого в стилистическом плане, небезразлична к мироотношению, к общей жизненной установке, так же как и к специфическим художественным задачам писателя. Предложение как единица измерения стиля отражает в своем «малом мире» (здесь имеется в виду не лексическое наполнение, а вся совокупность структурных признаков предложения) существенные черты того восприятия мира, которое находит свое выражение в данном произведении»⁶³. Ядерной синтаксической единицей, вмещающей вышеотмеченные типические закономерности организации ОП как особого типа текста, является так называемое «он»-предложение, выделяемое нами вслед за Ю. С. Степановым в таксономии предложений с точки зрения их субъектов наряду с «я»-предло-

⁶² Ср. Тураева З. Я. Указ работа, с. 76

⁶³ Адмони В. Г. и Сильман Т. И. Формы и градации охвата действительности структурой предложения как проблема стиля — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. Сборник статей к 70-летию члена-корреспондента АН СССР В. М. Жирмунского. М.—Л.: Наука, 1964, с. 54

жениями и «оно»-предложениями. Особенность «он»-предложения состоит в наличии у его субъекта двух функций: референции к внешнему миру и индивидуализации⁶⁴. Семантический и лексико-грамматический характер субъектов в «он»-предложении (это может быть имя существительное любого лексико-семантического типа, чередующееся с местоимением «он») обуславливает тип референции к внешнему миру не только этого предложения, но и всей макроструктуры произведения.

Семантическая специфика субъекта в «он»-предложении заключается в том, что он отражает тип номинации действующих лиц, предпочитаемый автором художественного произведения и является тем самым опосредованной характеристикой категории «автор», точнее, его отношения к действующим лицам. В то же время обозначения персонажей, образуя длинные цепочки коррферентных повторов, представляют тему повествования и обеспечивают связность текста⁶⁵.

Имя персонажа в сочегании его значения и формы является важным семантическим и эмоционально-экспрессивным элементом целостной структуры художественного текста⁶⁶.

Определенную дифференцирующую роль для формирования речевой структуры автора-повествователя в ОП играет также соотношение между элементами содержания и количеством и семантическим объемом выражающих их наименований. К Кожевникова выделяет три конструктивных принципа текста: 1) принцип количественной эквивалентности — обозначение каждого элемента содержания только одним наименованием; 2) принцип количественного преобладания наименований по сравнению с числом элементов содержания; 3) принцип семантической сигнализации, основанный на неполном вербальном выражении объема элементов содержания⁶⁷. Клас-

⁶⁴ Ср. Степанов Ю. С. Имена. Предикаты. Предложения. Семпнологическая грамматика. М: Наука, 1981, с. 164—169.

⁶⁵ Горелникова М. И. Функционально-типологический анализ именных повторов обозначений лиц в авторской речевой структуре худ. текста. Автореф. дис. канд. филол. наук М., 1980, с. 5.

⁶⁶ Ср. Бушмин А. С. Имя литературного героя — В кн.: Страницы истории русской литературы. М.: Наука, 1971, с. 86—91.

⁶⁷ Кожевникова К. Вета. Формирование содержания и синтаксис художественного текста — В кн. Синтаксис и стилистика. М: Наука, 1976, с. 301—315.

сификацию конструктивных принципов текста, предлагаемую К. Кожевниковой, можно соотнести не только с конкретными типами авторов-повествователей, но и шире, с создаваемой в последнее время психологами типологией художественного мышления, в которой классифицируются три типа: художественно-аналитический тип, отличающийся единством аналитического и конкретно-чувственных элементов творчества; субъективно-экспрессивный, с преобладанием экспрессивной окраски изображения и относительно слабыми аналитическими элементами; рационалистический тип художественного мышления, с явным перевесом «идеи» над «образом»⁶⁸. Типы художественного мышления характеризуют не только индивидуальность определенного писателя, но и лежат в основе деления художественной литературы на литературные школы и направления: художественно-аналитический тип художественного мышления объединяет писателей—представителей реалистической школы; романтизму, представителям литературного течения «Бури и натиска» свойствен субъективно-экспрессивный тип художественного мышления, рационалистический тип художественного мышления представлен в истории художественной литературы классицизмом. В то же время принцип количественной эквивалентности как конструктивный принцип текста преобладает при рационалистическом типе художественного мышления, принцип количественного перевеса наименований по сравнению с числом элементов содержания более характерен для художественно-аналитического и субъективно-экспрессивного типов художественного мышления, принцип семантической сигнализации можно считать конструктивным для субъективно-экспрессивного типа художественного мышления.

Что касается значения каждого из трех названных конструктивных принципов текста для ОП, то в нем представлены все три, но возможно выявление их дополнительной стилистической значимости для отдельных композиционно-сюжетных отрезков текста и связанных с ними речевых форм.

⁶⁸ См. Мейлах Б. С. Психология художественного творчества предмет и пути исследования — В кн.: Психология процессов художественного творчества. Л. Наука, ЛО, 1980, с 5—23

Обратимся к анализу художественных текстов:

Vom Kirchhof des Dorfes, ein Viertelstündchen hinauf durch den Tannenwald, dann lag es vor einem: zunächst der parkartige Garten, von alten ungeheueren Lindenalleen eingefasst, an deren einer Seite der Weg vom Dorf vorüberführte; dahinter das große steinerne Herrenhaus, das nach vorn hinaus mit den Flügelgebäuden einen geräumigen Hof umfaßte.

(Th. Strom. Im Schloß, S. 146)

Nepomuk, oder «Nepo», wie die Seinen ihn riefen, oder «Echo», wie er, schon seit er zu lallen begonnen hatte, in wunderlichen Verfehlung der Mitlaute sich selber nannte, war sehr schlichtsommerlich und kaum städtisch gekleidet: in ein weiß-baumwollenes Hemdjacketchen mit kurzen Ärmeln, ganz kurze Leinenhöschen und ausgetretene Lederschuhe an den bloßen Füßen.

(Th. M. Doktor Faustus, S. 625)

Da hockten sie. Hingelümmelt vom lockenden lausigen Leben. Auf Kai und Kantstein gelümmelt. Auf Mole und muldiges Kellergetrepp. Auf Pier und Ponton. Zwischen Herbstlaub und Staniolpapier vom Leben auf staubgraue Straßen gelümmelt. Krähen? Nein. Menschen! Hörst du? Menschen! Und einer davon hieß Timm und der hatte Lilo liebgehabt für einen roten Schal. Und nun, nun kann er sie nicht mehr vergessen. Und die Krähen, die Krähen krächzen nach Hause. Und ihr Gekrächz stand tristlos im Abend.

(W. Borchert. Die Krähen fliegen abends nach Hause, S. 123).

В текстовых отрывках, расположенных в порядке перечисленных выше конструктивных принципов текста, можно проследить возрастание экспрессивно-оценочных семантических элементов описания и связанное с этим усиление авторской интенции. Так, в первом отрывке синтаксическая сегментация текста подчинена логико-объективному членению информации: каждая новая синтагма включает самостоятельный объект информации, обозначаемый одним наименованием. Соотнесенность отдельных синтаксических синтагм осуществляется по принципу линейной связи отдельных семантических сегментов текста. Синтаксическая структура текста, как правило, четко очерчена, характеризуется довольно стро-

гой грамматикализацией как внутреннего состава синтаксических единиц, так и форм связи между ними.

Во втором отрывке семь начальных синтагм текста (из них три основных, соединенных сочинительной связью) имеют один объект информации, обозначаемый тремя антропонимами (Nerotik, Nero, Echo). Сегментация текста обусловлена, таким образом, не только объективной соотносительностью высказываний, но и дополнительной экспрессивно-оценочной информацией, включающей индивидуально-авторское участие в соединении явлений объективной действительности (что усиливается и рядом лексических единиц в последующем описании: *schlicht — sommerlich, kaum städtisch, ganz kurze Leinwandhöschen* и т. д.). В синтаксическом аспекте возрастает значение соположения (юкстапозиции) и сочинения семантически емких синтаксических единиц, парантентических конструкций, лексических и синтаксических повторов, экспрессивная акцентуация высказывания имеет следствием нарушение рамочной структуры предложения, изменение порядка слов и т. д.

Синтаксическая сегментация в третьем текстовом отрывке имеет абсолютную экспрессивную обусловленность. Недоговоренность, подтекстовый характер определенных микроконтекстов вызывает появление неполных синтаксических структур, односоставных предложений со значительной аккумуляцией содержания. Возрастает значение бессоюзной присоединительной связи отдельных синтаксических синтагм и целых предложений (монтажный тип связи)⁶⁹. Принцип семантической сигнализации (*Da hockten sie. ... Krähen? Nein, Menschen! Hörst du? Menschen! u. s. f.*) соединен здесь с принципом ассоциативной связности контактно расположенных предложений со смысловыми разрывами в выражаемом ими содержании⁷⁰. Подобный конструктив-

⁶⁹ Ср.: Гаврилова В. В. Присоединительные конструкции и их стилистическое использование в произведениях современной нем. худ. лит-ры. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Л., 1969; Остудина Т. А. Семантико-стилистика функций некоторых типов связи между предложениями в немецком языке и возможности передачи их на русский язык (на материале романов Г. Бёля). Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Л., 1969; Соколова Л. И. Присоединительные конструкции в соврем. нем. языке как явление коммуникативного синтаксиса. Автореф. дис. ... канд. филол. наук, Л., 1977 и др.

⁷⁰ Ср.: Кожевникова К. В. т. а. Указ. работа, с. 311.

ный принцип текста не только свидетельствует об активности ассоциативного мышления автора, но и требует мобилизации внимания читателя (в вышеприведенном отрывке это эксплицировано прямым обращением к читателю. Hörst du?).

На синтаксическом уровне к лингвостилистическим средствам выражения категории «автор» можно отнести не только общие принципы оформления передаваемой художественной информации, но и закономерности ее дозировки, соотносённости ее объема с лексико-синтаксическим объемом отдельных текстовых единиц. Несомненно, и способ подачи информации в более или менее закрепленных синтаксических структурах, и дозировка ее в малых или объемных структурных единицах с особыми типами связи между ними характеризуется значительными колебаниями внутри цельного художественного текста. Это зависит от объекта и формы описания, которую автор предпочитает в соответствии со своим художественным замыслом, участка сюжета и его значения для общей композиции текста и т. д. И тем не менее, у значительных мастеров слова можно установить особенности «индивидуального синтаксического стиля», отражающие способ охвата и отображения писателем окружающей объективной реальности.

В германистике существует ряд работ, авторы которых либо исследуют вышеотмеченные особенности в пределах одного или нескольких авторских стилей, либо обогащают данные парадигматического синтаксиса сведениями о синтагматическом функционировании отдельных структур в художественных текстах⁷¹.

Значительный вклад в создание основ синтаксической стилистики внесла Т. И. Сильман. Наблюдая за синтаксисом четырех значительных мастеров немецкой

⁷¹ Thon L. Die Sprache des deutschen Impressionismus, 1928; Дружинина В. В. Вводные предложения и их функционирование в современном немецком языке. Автореф. дис. ... канд. филолог. наук Л., 1970, Иванов В. И. Размеры предложения и абзаца в современном немецком литературном языке. Автореф. дис. канд. филол. наук Л., 1971, Каган Г. Е. Номинативные предложения в современном нем. яз. (грамматический и стилистический аспекты). Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Л., 1970, Чайковский Р. Р. Стилистические функции асиндетической и полисиндетической связи в современной художественной прозе (к проблеме экспрессивности синтаксиса). Автореф. дис. ... канд. филолог. наук М., 1972 и др.

художественной прозы (Винкельман, Лессинг, Гердер, Гёте) в пределах максимально сходных в жанровом и тематическом отношении текстов, Т. И. Сильман получила весьма показательную и интересную картину предпочтительного употребления ими определенных средств сверхфразовой связи, авто- и синсемантического типов предложения, а также вхождения самостоятельной синтаксической единицы в абзац⁷². Не менее продуктивным для развития основ лингвостилистики художественного текста оказалось исследование Т. И. Сильман эволюции единого повествовательного стиля, включающей и развитие синтаксической формы, в зависимости от изменения повествовательной перспективы художественного произведения⁷³.

В то же время наблюдения над синтаксическим строем произведений, написанных от третьего лица, не приводят к выделению структурно-семантических типов предложения, релевантных для объективированного способа изложения. Можно лишь указать на тяготение текстов с объективированным способом повествования к нейтральной «повествовательной норме», ориентированной на «образованный разговорный узус», включающий на равных правах книжные и разговорные элементы при условии их относительного равновесия. Понятие «повествовательной нормы» включает в себя «некую абстракцию, .. инвариант, обнаруживаемый в бесчисленном множестве одинаково нормативных повествовательных контекстов»⁷⁴. Синтетизм «образованного разговорного узуса», заключающийся в одновременном включении устного, разговорного и письменного, книжного имеет следствием стилистическое доминирование в ОП большего среднего лексического объема синтаксических единиц, «корректности» их грамматического строя по сравнению с субъективированным повествованием. Персонализация повествователя, переход к художественному изображению, сознательно ограниченному ав-

⁷² Сильман Т. И. Проблемы синтаксической стилистики. Л. Просвещение, 1967.

⁷³ Сильман Т. И. Эволюция повествовательного стиля Т. Манна — В кн. Языковая стиль Томаса Манна. Часть II. Л., 1973, с. 342—411.

⁷⁴ Левин В. Д. Литературный язык и художественное повествование — В кн. Вопросы языка современной русской литературы. М.: Наука, 1971, с. 12.

тором сферой субъективного восприятия и отражения «я» рассказчика, предполагает и большую речевую характерологизацию плана повествователя, что влечет за собой усиление стилистической роли элементов устной разговорной речи.

В качестве примера приведем начальные абзацы двух новелл Т. Манна, написанных приблизительно в одно и то же время: «Tonio Kröger» (1903) и «Das Eisenbahnglück» (1907). Первая новелла написана как повествование от третьего лица, вторая представляет собой субъективированный повествовательный текст.

I. Die Wintersonne stand nur als armer Schein, milchig und matt hinter Wolkenschichten über der engen Stadt. Naß und zugig war's in den giebeligen Gassen, und manchmal fiel eine Art von weichem Hagel, nicht Eis, nicht Schnee.

Die Schule war aus Über den gepflasterten Hof und heraus aus der Gatterpforte strömten die Scharen der Befreiten, teilten sich und enteilten nach rechts und links. Große Schüler hielten mit Würde ihre Bücherpäckchen hoch gegen die linke Schulter gedrückt, indem sie mit dem rechten Arm wider den Wind dem Mittagessen entgegen ruderten; kleines Volk setzte sich lustig in Trab, daß der Eisbrei umherspritzte und die Siebensachen der Wissenschaft in den Seehundsränzeln klapperten. Aber hie und da riß alles mit frommen Augen die Mützen herunter vor dem Wotanshut und dem Jupiterbart eines gemessen hinschreitenden Oberlehrers...

(Th. M. T. K., S. 47—48)

II. Etwas erzählen? Aber ich weiß nichts. Gut, also ich werde etwas erzählen.

Einmal, es ist schon zwei Jahre her, habe ich ein Eisenbahnglück mitgemacht,— alle Einzelheiten stehen mir klar vor Augen.

Es war keines vom ersten Range, keine allgemeine Harmonikā mit «unkenntlichen Massen» und so weiter, das nicht. Aber es war doch ein ganz richtiges Eisenbahnglück mit Zubehör und obendrein zu nächtlicher Stunde. Nicht jeder hat das erlebt, und darum will ich es zum besten geben.

(Th. M. D. Es-ck, S. 106)

Даже поверхностный взгляд на оба текста показывает, что общий лексический объем предложений первого текста более значителен, чем объем отдельных синтаксических единиц второго текста. Синтагматическое членение фразы во втором отрывке имеет экспрессивно-коммуникативную обусловленность, связанную со стилизацией повествования в духе устного общения с читателем. Сегментация первого текста обусловлена объектной соотнесенностью высказывания в сочетании с дополнительной экспрессивно-оценочной информацией со стороны автора, что увеличивает семантико-лексический объем отдельных высказываний.

Однако при продвижении в композиционно-сюжетной структуре текстового целого, когда на смену друг другу приходят элементы динамического повествования, статического описания или характеристики, авторские ремарки, лирические отступления и т. п., синтаксический строй ОП проявляет черты практически безграничной варибельности. Акт выбора синтаксической конструкции не является при этом стилистически независимым, он включается в иерархически организованную систему актов выбора (формального и содержательного аспектов), в которой воплощается первоначальный замысел автора художественного произведения⁷⁵.

Особенности лингвистической организации субъективированного художественного повествования (повествования от 1-го лица)

Под субъективированным повествованием (в дальнейшем СП) мы понимаем тип эпического текста, в котором изображение развивается с опорой на личный, субъективный план либо названного в тексте рассказчика, имеющего определенное отношение к художественному действию, либо одного из действующих лиц, выступающего одновременно и в функции повествователя. Речевая структура рассказчика строится в этом типе эпического текста на основе личного местоимения 1-го

⁷⁵ Ср. Долнин К. А. Стилистика французского языка. Л.: Просвещение, 1978, с. 80

лица единственного числа, поэтому он обычно обозначается как повествование от 1-го лица⁷⁶.

Нужно отметить, что разные исследователи, прибегая к понятиям «субъективное или субъективированное повествование» (и как оппозиция к нему «объективное и объективированное повествование»), вкладывают в них неоднозначное содержание. Так, А. П. Чудаков определяет как объективное такое повествование, «в котором устранена субъективность рассказчика и господствует точка зрения и слово «героя»⁷⁷. З. И. Хованская предлагает разграничивать не субъективное и объективное, а «одноголосое (авторское), двуголосое и безличное повествование»⁷⁸.

Мы используем в настоящей работе термин «субъективированное повествование», исходя из наличия в тексте от 1-го лица психологического и повествовательного стержня повествования в виде рассказчика (участвующего или не участвующего в действии), речевой и рефлексивный план которого доминирует в тексте. Повествование ориентировано, таким образом, на один маркированный субъект речи, все остальные субъекты речи (персонажи) так или иначе входят в повествовательную точку зрения этого основного субъекта, подчиняясь ей и в смысловом и в лингвостилистическом отношении.

Местоимение 1-го лица играет в СП роль его основной текстообразующей категории, обозначая лицо, ведущее повествование, и может рассматриваться в связи с этим как морфологическое ядро или ядерный языковой элемент речевой структуры СП. Функция личного местоимения как абсолютной текстообразующей категории СП подчеркивается характерным для этого типа текстов выносом местоимения 1-го лица в предложение, открывающее эпический текст.

⁷⁶ Ср. Брандес М. П. Стилистический анализ. М., 1971 с 64—72; Буковская Н. В. Текстовое строение плана рассказчика в произведениях от 1-го лица Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1969; Кожевникова Н. А. Речевые разновидности повествования в русской советской прозе. Автореф. дис. ... канд. филолог. наук, 1973; Атарова К. Н., Лесский Г. А. Семантика и структура повествования от первого лица в художественной прозе, с 343—356 и др.

⁷⁷ Чудаков А. П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971, с 51.

⁷⁸ Хованская З. И. Указ. работа, с 339—340.

Например:

Ich bin nicht Stiller!—Tag für Tag, seit meiner Einlieferung in dieses Gefängnis, das noch zu beschreiben wird, sage ich es, schwöre ich es und fordere Whisky, ansonst ich jede weitere Aussage verweigere.

(M. Fr. St., S. 9)

Т. И. Сильман, сопоставляя функционирование личного местоимения в лирике и эпическом жанре, считает употребление местоимения в эпике «относительным или зависимым», в отличие от лирики, где местоимения 1-го и 2-го лица употребляются «абсолютно или независимо». «Синтагматическое движение местоимения в эпических текстах имеет характер чередования с соответствующим существительным, благодаря чему местоимение и превращается в величину вспомогательную, — но тем не менее достаточно ответственную, — привлекаемую в повествование по мере надобности, в том или ином конкретном значении очередного имязаменителя»⁷⁹. Но при этом Т. И. Сильман рассматривает в эпике, в первую очередь, местоимение 3-го лица, играющее «особо значительную роль в конституировании эпического повествования»⁸⁰, и исключает из материала лингвистических наблюдений повествование от 1-го лица.

Наши наблюдения показывают, что в СП личное местоимение 1-го лица может выступать как относительно или зависимо (в качестве традиционного имязаменителя), так и абсолютно или независимо. Под абсолютным или независимым употреблением местоимения мы понимаем отсутствие в тексте имени собственного или иного обозначения лица, с которым бы это местоимение коррелировало. Семантика местоимения в подобном случае характеризуется чрезвычайной обобщенностью и отсутствием отнесенности к определенному лицу. Местоимение тем самым приобретает характер композиционно-стилистического приема, выступая лишь как стрелковой языковой элемент особым образом организованного повествования. Личное местоимение в этой специфической текстовой функции можно определить как «эпическое я». Так роман современного про-

⁷⁹ Сильман Т. И. Некоторые проблемы лингвистики художественного текста (на материале немецкой литературы) ... с 52.

⁸⁰ Там же, с. 50.

заика ГДР Гюнтера де Бройна «Preisverleihung» начинается строками:

Man hat mich aufgefordert, eine vorbildliche Ehe zu beschreiben und mir ein Modell dafür gezeigt. Mit Vorbehalt habe ich zugesagt und das beispielhafte Paar beobachtet. Jetzt versuche ich, das Erforschte zusammenzufassen in der Beschreibung eines Tages ..

(G. d. B. P., S. 5).

Личное местоимение рассказчика, возникающее в первом абзаце романа, появляется вновь лишь в его заключительных предложениях:

Und so verlasse ich das beispielhafte Paar sie schon im Schlaf, er ihn erwartend. Aber wenn immer er kommt, er wird zu früh kommen.

(G. d. B. P., S. 167).

Субъект повествования, обозначенный в зачинательных и заключительных предложениях текста личным местоимением 1-го лица, не получает лингвостилистической конкретизации в самом тексте романа и без опоры на конкретное обозначение лица может быть декодирован читателем как обобщенный образ человека, имеющего отношение к писательской деятельности.

В новелле Томаса Манна «Марио и волшебник» («Mario und der Zauberer») местоимение «ich», обозначающее рассказчика, также не опирается на определенное имя или конкретное обозначение лица в тексте. Оно синтагматически чередуется в определенных речевых отрезках с местоимением «wir», постепенная семантизация которого в широком контексте новеллы позволяет составить предположительный образ повествователя, стоящего за личным местоимением 1-го лица: человека из интеллигентной среды, отдохавшего с женой и детьми в Италии и ставшего очевидцем описываемого происшествия. В подобных случаях реализуется не грамматическая, а контекстуальная соотношенность личного местоимения с определенным лицом.

Можно установить определенные закономерности и в употреблении временных форм глагола как ядерного языкового элемента СП. Общая структурно-семантическая организация СП как типа эпического повествования с сильной позицией повествователя в речевой структуре текста обуславливает также опору на «личный» временной план рассказчика, который, в свою очередь, выте-

кает из повествовательной ситуации создаваемого текста. Вслед за Б. Ромбергом, мы выделяем три вида повествовательной ситуации для повествования от 1-го лица: письменное сообщение, устный рассказ, внутренний монолог⁸¹. Морфологическим актуализатором первой повествовательной ситуации становится эпическое время претерит, означающее дистанцию между временем событий и временем их описания. Наблюдения показали, что претеритальную форму глагола можно считать преобладающей в текстах, написанных от 1-го лица рассказчика, повествующего об уже происшедших событиях (как например, в романах Т. Манна «Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull», Э. Лена «Deutschstunde», И. Р. Бехера «Abschied» и др.). Употребление претерита как ядерной временной глагольной формы не исключает появления в некоторых речевых отрезках текста презенса и связанного с ним перфекта, а также футуральных глагольных форм. Но нужно отметить, что эти глагольные формы выступают в СП, имитирующем форму письменного сообщения, на претеритальном фоне и приобретают в тексте определенные композиционно-сюжетные функции, в то время как претеритальная форма может рассматриваться как релевантный языковой элемент СП с повествовательной ситуацией письменного сообщения. Так, в упомянутом романе Т. Манна основной повествовательный фон текста создается формами претерита, презентные и футуральные формы глагола появляются, как правило, в начальных предложениях глав, играющих роль семантического экспонента далее описываемых эпизодов и поясняющих читателю логику их появления в субъективном описании рассказчика. Например:

Forsche ich nun in meiner Seele nach weiteren Jugend-eindrücken, so habe ich des Tages zu gedenken, da ich die Meinen zum erstenmal nach Wiesbaden ins Theater begleiten durfte. Übrigens muß ich hier einschalten, daß ich mich bei der Schilderung meiner Jugend nicht ängstlich an die Jahresfolge halte, sondern diese Lebensperiode als ein Ganzes behandle, worin ich mich nach Belieben bewege...

(Th. M. F. Kr., S. 26)

⁸¹ Romberg B. Studies in the narrative technique of the first-person novel. London, 1962.

В СП, имитирующем устный рассказ, возрастает «стремление к характерности изложения, ... в повествовании сталкиваются две контрастные стихии — книжная, представленная наиболее стилистически ограниченными средствами, и просторечная, диалектная, жаргонная»⁸². Это обуславливает и возрастающие, по сравнению с письменным сообщением от 1-го лица, колебания внутри общего временного плана СП: более непроизвольный переход от эпического претерита к фабульному презенту. Здесь трудно установить специфические особенности употребления временных глагольных форм, хотя и можно выявить некоторые семантико-стилистические закономерности чередования прошедшего и настоящего времени. Так в СП — устном рассказе возрастает значимость языковых единиц, направленных по своей структуре и семантике на установление контакта с воображаемым читателем, выступающим в роли собеседника. Подобные обращения к читателю реализуются либо в виде самостоятельных синтаксических единиц (как единичных, так и сцепленных в многочленное сверхфразовое единство), либо присоединяются к предложениям, имеющим сюжеторазвивающую функцию, такие как парентеза, различные виды обособления. В следующем примере непосредственно на реакцию читателя-собеседника рассчитана последняя вводная часть предложения в форме риторического вопроса, имеющая и временной сдвиг: замена имперфекта в главной части предложения на презент во вводном отступлении — обращении к читателю:

Wahrhaftig, die Stunden waren nicht gerade selten, in denen ein Unwille über Mangel an Verkehr und Gesellschaft mich ergriff -- denn ist es nötig, diesen Mangel zu erklären?

(Th. M. Grz, S. 23)

В том случае, когда рассказчик от 1-го лица в стилизованной устной форме дает описание событий в их непосредственном, «сценическом» развитии, на передний план выступает непреобразованное сюжетное время, основой рассказа становятся презентные формы глагола, а также претеритальные и футуральные, формы для выражения уже свершившегося или предстоящего действия. Благодаря этому и читатель чувствует себя погру-

⁸² Кожевникова Н. А. Указ. работа, с 7.

женным в развивающуюся на его глазах ситуацию. Пример подобной временной ориентации местоимения от 1-го лица — романа Э. Штриттматтера «Tinko».

В повествовании от 1-го лица с повествовательной ситуацией внутреннего монолога в структуре художественного времени усиливается значение прецептуального времени, основой которого часто бывают эмоции, поэтому его также называют эмотивным временем. В связи с этим в СП — внутреннем монологе возможны разнообразные модификации видо-временных форм глагола, здесь, как правило, трудно говорить об общем временном фоне повествования. Речевые пласты текста, спирающиеся на презентные, претеритальные и футуральные формы, чередуются в зависимости от характера и содержания рефлексий, а также эмоционального состояния рассказчика — главного действующего лица СП.

В повести Э. М. Ремарка «На западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues») повествование ведется от лица представителя «потерянного поколения» 18-летнего солдата Пауля Боймера в форме Ich—Erzählung. Читатель видит события первой мировой войны глазами Пауля и его товарищей в их жестокой обнаженности. Он «живет» временем персонажей. В авторской речи часты слова из солдатского лексикона. Лирические отступления в тексте также построены под углом зрения рассказчика, в форме его внутреннего монолога. На протяжении всей повести сохранен презентный временной план, который можно считать одной из стилиобразующих лингвостилистических категорий, придающих повествованию сознательно избранный автором натуралистический характер художественного изображения. Например:

Ich habe vierzchn Tage Ruhe, weil ich etwas Gas geschluckt habe. In einem kleinen Garten sitze ich den ganzen Tag in der Sonne. Der Waffenstillstand kommt bald, ich glaube es jetzt auch. Dann werden wir nach Hause fahren.

Hier stocken meine Gedanken und sind nicht weiterzubringen. Was mich mit Übermacht hinzieht und erwartet, sind Gefühle. Es ist Lebensgier, es ist Heimatgefühl, es ist das Blut, es ist der Rauch der Rettung. Aber es sind keine Ziele.

(R Im W. n. N., S. 218—219)

Тем большее стилистическое значение приобретают заключительные абзацы повести, написанные от 3-го лица и в претерите. Являясь как бы отражением взгляда «извне» и будучи ориентированы на читательское время, воспринимающее все как свершившееся, они подводят черту под бессмысленным существованием молодого человека, не имеющего места и цели в жизни без войны:

Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im Westen sei nichts Neues zu melden.

Er war vornübergesunken und lag wie schlafend an der Erde. Als man ihn umdrehte, sah man, daß er sich nicht lange gequält haben konnte; — sein Gesicht hatte einen so gefaßten Ausdruck, als wäre er beinahe zufrieden damit, daß es so gekommen war.

(R. Im W. n. N., S. 228)

На синтаксическом уровне к ядерным языковым элементам СП относятся, так называемые «я»-предложения, выделяемые нами вслед за Ю. С. Степановым в таксономии предложений со стороны их субъектов⁸³. Как отмечает Ю. С. Степанов, «я»-предложения характеризуются целым рядом черт, свойственных только им. Субъект «я» предполагает «высшую степень индивидуализации, которая может быть достигнута средствами языка»⁸⁴. Но помимо индивидуализации «я» не устанавливает референции к внешнему миру и не требует никакой предварительно установленной референции, никакой пресуппозиции референции или существования: субъект речи предполагается существующим уже самим фактором речи»⁸⁵. Рассматривая «я»-предложения в широком контексте субъективированного художественного повествования, можно установить, что их субъекты способны осуществить функцию референции, но ее следует считать при этом контекстуально обусловленной. Соотнося семантику «я»-предложения с приведенными выше наблюдениями над абсолютным или относительным употреблением местоимения 1-го лица, можно сказать, что

⁸³ См. Степанов Ю. С. Имена Предикаты. Предложения Семiologicalная грамматика, с 164—169.

⁸⁴ Там же, с 165.

⁸⁵ Там же, с 165—166.

его абсолютное употребление накладывает ограничения на функцию референции «я»-предложения как ядерного синтаксического элемента СП, в то время как синтагматическое чередование «я» повествователя с его именным обозначением рождает контекстуально обусловленную функцию референции «я» предложений.

Стилистическое значение «я»-предложений как текстообразующей единицы СП усиливается и за счет конструкций так называемого «экспрессивного синтаксиса» — лингвостилистического явления, имеющего в качестве структурной основы признак расчлененности синтагматической цепи. Как уже указывалось, синтактико-семантический облик художественного текста находится в тесной связи с избранной писателем позицией повествователя, со структурой «точек зрения» точно так же, как и со структурой речевой эвокации, то есть с возможной установкой на определенную речевую, чаще всего внехудожественную модель⁸⁶. В связи с этим использование синтаксических конструкций в целях экспрессии как специального приема принципиально зависит, во-первых, от формы речи (устная, письменная) и, во-вторых, от ее функциональной заданности⁸⁷. При общей стилистической значимости конструкций экспрессивного синтаксиса для СП, обусловленной обязательным наличием в нем персонифицированного, субъективно ограниченного речевого плана рассказчика, их текстообразующая роль возрастает в повествовании от 1-го лица, имитирующем устный рассказ и внутренний монолог. Следует отметить, что тенденция к синтагматической расчлененности фразы, о которой говорилось выше, идет, с одной стороны, от уподобления речи рассказчика устным формам изложения (функционально-стилистическая маркированность), а с другой, от субъективно-оценочной модальности, внутренне присущей каждому тексту субъективированной прозы (индивидуально стилистическая маркированность).

⁸⁶ Кожевникова Кв. Формирование содержания и синтаксис художественного текста — В сб. Синтаксис и стилистика М.: Наука, 1976, с. 301

⁸⁷ Ср. Акимова Г. Н. Развитие конструкций экспрессивного синтаксиса в русском языке — В Я., 1981, № 6, с. 109–120. Она же. Наблюдения над сегментированными конструкциями в современном русском языке — В сб. Синтаксис* и стилистика М.: Наука, 1976, с. 237–247

Среди синтаксических единиц, обладающих в СП экспрессивным потенциалом, выделим прежде всего следующие: элементарные предложения со стилистически маркированным порядком слов; вопросительные и восклицательные структурно-коммуникативные типы предложения, односоставные предложения с оценочной семантикой, обособление, в широком смысле слова, включая парцелляцию как абсолютное обособление, а также иные средства «разрыхления» монолитной синтаксической структуры: парентеза, эллипсис и др. Следует особо подчеркнуть и экспрессивную роль повторов в СП, как лексических, так и структурно-синтаксических (явление синтаксического параллелизма). Следующий отрывок из романа М. Фриша «Штиллер» иллюстрирует синтез большинства из названных средств экспрессивного синтаксиса в одном речевом отрезке СП:

Erzählen soll ich! Und zwar die Wahrheit meines Lebens, nichts als die schlichte und pure Wahrheit! Ein Block weißen Papiers, eine Füllfeder mit Tinte, die ich auf Staatskosten jederzeit nachfüllen lassen kann, und dazu ein bißchen guten Willen. — was soll der Wahrheit schon übrigbleiben, wenn ich ihr mit meiner Feder komme! Und wenn ich mich bloß anständig an die Tatsachen halte, meint mein Verteidiger, haben wir ja die Wahrheit schon im Gehege, sozusagen mit Händen zu greifen. Wo sollte die Wahrheit, wenn ich sie niederschreibe, denn hin?
(Fr. St., S. 16).

В то же время даже в такой наиболее яркой жанровой разновидности повествования от первого лица, как сказ, характеризующийся «установкой на устную речь рассказчика»⁸⁸, мы имеем дело не целиком с эмоционально-экспрессивными формулами и синтаксическими схемами устной речи, а «сигналами» устной разговорной речи, посредством которых у читателя возбуждается представление о речи как создаваемой в условиях не письма, а произношения»⁸⁹. Особое стилистическое значение приобретает не только построение отдельной фразы по правилам устного общения, а воспроизведение ситуации устного общения: отход от основной линии рас-

⁸⁸ Эйхбаум Б. М. Лесков и современная проза. Л. Литература, 1927, с. 214.

⁸⁹ Виноградов В. В. Проблема сказа в стилистике. (Поэтика), Л., 1926, с. 36.

сказчика и возвращение к ней (логика устного рассказа), связанная с этим особая ритмика рассказа, иллюзия припоминания (реализуемая повторяющимися модальными словами, междометиями и т. д.), синтаксическое «несовершенство», шероховатость фразы, фатические конструкции, обращенные к читателю, интонация и т. д. Проза XX века имеет образцы сказа, созданные в форме воображаемого диалога, где рассказ ведется от лица одного из собеседников, его устная речь эксплицитно выражена в тексте. Второй участник диалога реализован в повествовании имплицитно, читатель может судить о его реакции на рассказ (как движущей силе повествования) по репликам основного повествователя. Так рассказ современного прозаика ГДР Германа Канта «*Kleine Schachgeschichte*» написан как устное воспоминание любителя шахмат, которым он делится со своим партнером в ходе шахматной партии. Начальное предложение рассказа имитирует начало устного диалога. «*Sie sagen es so...*», в дальнейшем рассказчик эксплицитно выражает реакцию собеседника в репликах: «*Ja, Sie haben gut grinsen...*». «*Was soll ich Ihnen viel erzählen? Ich sehe, Sie nicken mit dem Kopf..*». (Н. К. Кл. Ш., S. 114—123) и т. д., которые являются для автора логико-эмоциональной основой для перехода к новой детали или теме рассказа. Художественный диалог как форма повествования сохраняет, как мы видим, основные характеристики звучащей речи: эмоциональность, спонтанность, ситуативность, контактность и проч. и является одновременно средством и выражения и изображения⁹⁰.

Особенности развития композиционно-сюжетного строя художественного произведения в речевых системах автора и персонажей

Лингвостилистический анализ литературного текста может быть продуктивен лишь при условии, что все элементы стиля будут рассматриваться как естественное выражение содержания художественного произведения, ор-

⁹⁰ Ср. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. Л.: Просвещение, 1979, с. 68.

ганического единства смысла и формы. Ссылки на то, что каждый отдельный языковой элемент или сочетание элементов в структуре художественного текста является средством для достижения определенной художественно-смысловой цели, поставленной общим замыслом, и что в связи с этим все элементы художественного произведения суть элементы сложно построенного смысла, можно найти во всех исследованиях структуры литературных текстов⁹¹.

С другой стороны, основой смысла художественного произведения во всех его текстовых разновидностях является, как уже неоднократно подчеркивалось, изображение человека, его деятельности, чувств, отношения к окружающему миру. Создатель художественного произведения стремится показать человека в его социально-индивидуальной целостности, в развитии его отношений с окружающей средой, самим собой, из этого вытекает динамический характер художественного текста. Изображая тот или иной отрезок жизни, писатель в то же время в первую очередь выражает себя, свое собственное мироощущение, стилистику своих мыслей и чувств. Иными словами, художественная структура литературного текста представляет собой художественно-стилистическое единство автора как организующего центра художественного произведения, персонажей как основного объекта художественного изображения и сюжета, т. е. системной последовательности событий, связанных с изображаемыми характерами.

Единство вышеназванных смысловых и стилистических центров художественного текста обеспечивается закономерностями развития его композиционно-архитектонического строя. Композиция и архитектура художественного текста выделяются нами вслед за Э. Г. Ризель, А. Квятковским как диалектическое единство внешней (формальной) и внутренней (идейно-тематической) сторон художественной структуры текста⁹². Некоторые

⁹¹ Ср. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М. Искусство, 1970, с. 19; Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М. Высшая школа, 1971, с. 56-57; Сильман Т. II Stilanalysen. Л.: Просвещение ЛО, 1969, с. 3-4.

⁹² Riesel E. Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation. M. Hochschule, 1974, S. 36-37; Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 50.

филологи не выделяют специально архитектонику как внешний аспект структуры художественного текста, а имплицитно включают ее в понятие композиции, которая понимается либо как соединение и связь компонентов текста, в пределах которых сохраняется один способ или ракурс литературного изображения⁹³, либо как последовательность разнородных элементов, последовательность структурных доминант разных уровней⁹⁴. Подобное понимание композиции обогащает традиционное литературоведческое толкование композиции как идейно-тематического развития художественного произведения и сближает ее с композиционно-речевым уровнем литературного текста. Создание дихотомии композиция—архитектоника эксплицирует и собственно языковой уровень текста⁹⁵.

Композиция литературного произведения зависит прежде всего от закономерностей развития сюжета. В истории литературы сюжет противопоставляется фабуле. Под фабулой обычно понимается совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Сюжет — это те же события, но в их изложении, в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них⁹⁶. Сюжет, таким образом, как компонент художественной структуры литературного произведения есть следствие проникновения писателя в объективную последовательность жизненных событий. Как пишет Е. С. Добин: «Совершенно верное положение — сюжет выражает объективное течение жизни — перестает быть орудием познания и анализа сюжета, когда на нем ставят точку. Когда забывается художник, волнующие его чувства, притягательные точки интересов, взгляд на мир. Когда игнорируют активность твор-

⁹³ Ср. Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция. Теория литературы. Роды и жанры литературы, с. 433; Тураева З. Я. Указ. работа, с. 11.

⁹⁴ Ср. Лотман Ю. М. Структура художественного текста, с. 336.

⁹⁵ Об уровнях художественной структуры текста см.: Брандес М. П. Стилистический анализ; Кухаренко В. А. Интерпретация текста; Хованская З. И. Принципы анализа художественной речи и литературного произведения и др.

⁹⁶ Томашевский Б. В. Теория литературы. (Поэтика). Л., 1925, с. 137.

ческого процесса»⁹⁷. Анализ элементов сюжета, характера их выделения и связи между собой оказывается существенным моментом в изучении «образа автора», так как с ним связана не только содержательно-фактуальная информация, но и содержательно-концентральная и содержательно-подтекстовая информация художественного текста⁹⁸.

Движущей силой композиции и сюжета художественного текста является конфликт, оказывающий «мощное влияние на кристаллизацию свойств действующих лиц произведения, их связи и противоречия, так же как и на общее строение творческого создания, характер его изобразительных и выразительных средств»⁹⁹. Конфликт имеет в художественном произведении как бы две линии отображения: в авторском повествовании и в речевой системе действующих лиц художественного произведения.

Если согласиться с Г. Н. Поспеловым, выделяющим два ряда сюжетных событий: объективный (внешнесобытийный) и внутриличностный (связанный с развитием сознания)¹⁰⁰, то авторской речи принадлежит главенствующая роль во внешнесобытийном сюжетодвижении, речевая система персонажей развивает сюжет в сторону внутриличностных мотивов. Это касается, в первую очередь, объективированного повествования, где положение автора-повествователя по отношению к развивающемуся художественному действию можно определить как «внесюжетное», «эпически дистанцированное». В повествовании от 1-го лица внешнесобытийный и внутриличностный ход сюжета тесно взаимосвязаны, так как художественное действие ограничивается сознанием персонифицированного «я» повествователя. Изучение сюжетодвижения через анализ типов «речеведения» очень важно при исследовании литературного текста, так как оно запечатлевает движение поэтической мысли и представляет «не

⁹⁷ Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали. Л. Сов. писатель ЛО, 1981, с. 173.

⁹⁸ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования, с. 26—50.

⁹⁹ Храпченко М. Б. Внутренние свойства и функции литературного произведения. — В кн.: Контекст — 1974. М.: Наука, 1975, с. 17.

¹⁰⁰ Поспелов Г. Н. Проблемы истории развития литературы. М.: Наука, 1972, с. 108.

только жизнь в образах, но и саму эту «жизнь образов» в их развитии»¹⁰¹.

Совокупность элементов сюжета в речевых системах автора-повествователя и персонажей создает «сюжетное напряжение» художественного произведения¹⁰². Вершиной «сюжетного напряжения» можно считать конфликт, его непосредственной реализации предшествуют определенные точки сюжета, подготавливающие читателя к характеру самого конфликта и возможным формам его разрешения. Здесь можно выделить следующие, реализующиеся на текстовом лингвистическом уровне приметы, создающие «сюжетное напряжение»: начальные строки художественного произведения имеют в тексте лингвистические элементы, сигнализирующие о зарождении конфликта, полная реализация конфликта наступает в заключительной части произведения. Роман Г. де Бройна «Buridans Fsel» начинается следующим образом:

Angefangen hat es so. Karl Erp lächelte beim Erwachen und wußte nicht warum. An einen Traum entsann er sich nicht. Erst später, nicht viel später, aber doch erst danach, fiel ihm Fräulein Broder ein. (В. В. Е., S. 5).

Как мы видим, инверсия смысловой части глагольного предиката и наличие местоимения «es», обладающего, как известно, широкой семантикой, коррелирующей с любым объемом текста, подготавливают читателя к назреванию сюжетного конфликта. «Сюжетное напряжение» в подобном случае возникает с первых строк литературного текста. В тексте отсутствуют элементы «структуры сюжета»¹⁰³, создающие экспозицию художественного действия. Художественное действие включается в композицию в первых же предложениях, которые можно считать в связи с этим доминантами сюжетной структуры текстового целого. Подобная сюжетная структура характерна для «образа автора» всех трех известных романов Франца Кафки: «Der Prozeß»,

¹⁰¹ Кожина М. Н. О специфике художественной и научной речи в аспекте функциональной стилистики. Пермь, 1966, с. 55

¹⁰² «Сюжетное напряжение» наряду с эмоциональным и глубинным напряжением художественного текста выделяет В. Г. Адмони. См. его книгу. Поэтика и действительность. Л.: Сов. писатель, 1975, с. 8—14.

¹⁰³ Термин Е. С. Добиная. — В кн. Сюжет и действительность. Искусство детали, с. 177.

«Das Schloß», «Amerika». Приведем начальные предложения этих романов:

1. Jemand mußte Josef K. verleumdet haben, denn ohne daß er etwas Böses getan hätte, wurde er eines Morgens verhaftet. (Fr. K. Pr., S. 7).

2. Es war spätabends, als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehen, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke, die von der Landstraße zum Dorf führte, und blickte in die scheinbare Leere empor. (Fr. K. Schl., S. 7).

3. Als der sechzehnjährige Karl Roßmann, der von seinen armen Eltern nach Amerika geschickt worden war, weil ihn ein Dienstmädchen verführt und ein Kind von ihm bekommen hatte, in dem schon langsam gewordenen Schiff in den Hafen von New York einfuhr... (Fr. K. Am—, S. 5).

Первые предложения всех трех отрывков содержат в своем составе синтаксические члены, проецируемые на конфликт произведения и семантически соотнесенные с заголовком текста (Ср.: wurde... verhaftet — der Prozeß (1-й пример); von Schloßberg, das große Schloß (2-й пример); Amerika, in den Hafen von New York (3-й пример). А заголовок, как известно, «выталкивается на поверхность текста» одним из его существенных признаков — завершенностью и представляет собой имплицитную, максимально сжатую содержательно-концептуальную информацию литературного текста¹⁰⁴.

Значительные для раскрытия сюжетного конфликта эпизоды или семантические части текстовой структуры (в форме отдельного словосочетания, предложения или группы тематически связанных предложений) могут также диффузно рассредоточиваться по всему произведению, обеспечивая ступенчатое развитие сюжета. При этом предложения, рассматриваемые нами как значимые для ступенчатого, поступательного развития сюжета, содержат члены предложения, указывающие на временное, пространственное или субъектно обусловленное развитие действия. Приведем начальные строки авторской речи

¹⁰⁴ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. Наука, 1981, с. 5, 134.

некоторых глав из романа Ю. Бречана «Der Gymnasiast»:

Prolog Mitte Mai wurde das aufgefüllte Regiment in die Schlacht um Verdun geworfen. Anfang Juni zog die Division den Regementsstab aus der Front und setzte die überlebenden Soldaten als Munitionsfahrer ein. Einer dieser Verurteilten war der Soldat Jakob Hanusch, Steinpfeiler und Feierabendbauer aus der Lausitz. (S. 7).

Erster Teil. 1. Der Junge Felix Hanusch wuchs Stück für Stück ins Leben hinein (S. 9).

2 Felix ging das zweite Jahr zur Schule... (S. 15).

4. Die Revolution war tot. (S. 26). 5. Nach den Ferien saß Felix sehr viel zu Hause und malte.. (S. 34). 7. Jeden Mittwochnachmittag von drei bis sechs Uhr gab Peter Krauschwitz sorbischen Sprachunterricht für die Mittelschule. (J. Br. D. G., S. 45).

Рассматриваемый роман Ю. Бречана имеет одного главного героя, и ступенчатость в развитии сюжета связана, таким образом, с одной субъектной линией. При наличии в художественном произведении нескольких персонажей, действующих как главные, содержательная ступенчатость текста возникает при переходе рассказчика от описания обстоятельств развития и действия одного персонажа к другим. Подобную сюжетно-композиционную структуру имеют, например, романы «Die Väter», «Die Söhne», «Die Enkel» в трилогии В. Бределя «Verwandte und Bekannte»¹⁰⁵. Как уже говорилось, сюжетная динамика текстового целого обусловлена здесь в большей степени объективным, внешнесобытийным рядом сюжетных событий, внутриличностный ряд подчинен ему.

Семантическая вершина сюжетного напряжения может найти лингвостилистическое выражение в начале художественного произведения, остальные элементы «сюжетной структуры» связываются в подобном случае с началом текста отношениями ретроспекции. В качестве примера приведем начало романа А. Зегерс «Transit»:

¹⁰⁵ См также раздел: Пространственно-временная структура художественного текста и ее значение при изучении категорий «автор», «персонаж».

Die «Montreal» soll untergegangen sein zwischen Dakar und Martinique. Auf eine Mine gelaufen. Die Schifffahrtsgesellschaft gibt keine Auskunft. (A. S. Tr., S. 9).

Начальное предложение романа содержит сообщение о предполагаемой гибели судна, на котором герой-повествователь должен был покинуть Европу и начать жизнь в изгнании:

— Ich hatte nämlich durchaus die Möglichkeit mitzufahren. Ich hatte bezahlte Karte, ich hatte ein Visum, ich hatte ein Transit. Doch zog ich es plötzlich vor, zu bleiben. (A. S. Tr., S. 9).

Приведенный семантико-синтаксический комплекс из трех предложений своим лексическим наполнением, возрастающей экспрессией выражения (ich zog es plötzlich vor, zu bleiben) инициирует в читателе вопрос «почему?», который становится имплицитной основой композиционно-сюжетного развития романа.

Немецкий исследователь К. Фридемманн так пишет о художественном значении композиции, когда действие дается «с конца»: «В подобном случае возникает особое напряжение, которое направлено не только на конечную точку действия, а на весь ход его развития; оно позволяет читателю охватить произведение искусства в его целостности»¹⁰⁶.

Следует отметить, что сюжеторазвитие «с конца» более характерно для субъективированного повествования, что связано с большей психологизацией в нем повествовательной структуры художественного текста, выдвиганием на передний план перцептуального времени и пространства «Внутриличностный», связанный с развитием сознания ряд сюжетных событий, если и не становится ведущим, то в значительной мере влияет на внешнесобытийный, объективный сюжетный ряд. Так, в уже упоминавшихся романах З. Ленца «Deutschstunde» и М. Фриша «Stiller» художественное действие также имеет ретроспективную направленность. При этом начало романа З. Ленца связано дискурсивными отношениями с заголовком, который выступает как контекстуальный гипероним к прямому дополнению (одновременно семантическому ядру) первого предложения: Sie haben mir eine Strafarbeit gegeben. В романе М. Фриша аффирмативная

¹⁰⁶ Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik, S. 109.

восклицательная структура первого предложения: *Ich bin nicht Stiller!* делает его «вершиной» не только сюжетного, но и эмоционального и глубинного напряжения текста¹⁰⁷ и задает сложные субъектно-модальные отношения, которые влияют на своеобразное композиционно-сюжетное развитие текстового целого, свойственное всем произведениям М. Фриша.

Особое значение в композиционно-сюжетном строе художественного произведения имеет и речевой план действующих лиц. Нужно отметить, что характер конфликта обуславливает общие черты системы действующих лиц художественного произведения: распределение «ролей» между ними, выделение главных и второстепенных персонажей, способы их показа либо в авторской речи, либо в речи самих действующих лиц и т. д. На композиционно-речевом уровне художественного текста каждого из персонажей можно считать композиционно-сюжетным центром, стягивающим определенный комплекс архитектурных элементов и отношений. Особое композиционно-сюжетное значение имеют при этом главные действующие лица. Если же в литературном произведении есть центральный художественный образ персонажа, то его структурно-семантический сегмент можно считать исходным пунктом интеграции текста, так как с ним соотнесены все линии художественного действия, все персонажи. Синтагматическая организованность структурно-семантических сегментов каждого отдельного персонажа рождает в совокупности композиционно-сюжетную структуру художественного прозаического текста.

Известные в стилистике способы передачи речи действующих лиц, прямая, косвенная и несобственно-прямая речь также могут стать композиционно-сюжетными центрами художественного произведения, обеспечивая полифонизм в его идейно-тематическом содержании. Так, известный немецкий прозаик второй половины XIX в. Теодор Фонтане широко использует прямую речь главных действующих лиц для эксплицирования существенных элементов композиционно-сюжетного строя. Его романы называют часто «романами в диалоге», так как

¹⁰⁷ Адмони В. Г. Структура предложения и строение художественного литературного произведения — В сб. Лингвистика текста: Материалы научной конференции. Ч. 1. М., 1974, с. 11—16.

автор не описывает, а показывает события в их становлении и развитии через субъективный мир персонажей. Писатель как бы отодвигается на второй план, предоставляя своим героям возможность рассказывать о происходящем, вскрывать его сущность. В романе Т. Фонтане «Effi Briest» такие моменты сюжета, как завязка действия (свадьба Эффи, рассказ о ее женихе-бароне Инштеттене), развитие действия и его кульминация (роман Эффи с Крампасом, дуэль между Инштеттеном и Крампасом, развод Эффи), развязка (смерть Эффи) находят свое отражение в прямой речи персонажей. Большинство глав романа построено аналогично с композиционной точки зрения: авторское повествование, затем диалог, заканчивающийся, как правило, словами главной героини романа, имеющими контекстуальную проекцию на предыдущие или последующие главы.

В качестве конструктивного композиционно-сюжетного элемента выступает диалог в прозаических произведениях Г. Фаллады. В романе «Kleiner Mann — was pup?» повествовательная речь автора на протяжении почти всего текста играет роль стилистически нейтральных ремарок, сопровождающих значительные по объему диалоги персонажей. Лексико-морфологическим ядром авторской речи служат глаголы речи (постоянно повторяются: sagen, rufen, schreien, flüstern, antworten; глагол sagen можно считать при этом наиболее часто повторяемой лексической единицей авторского повествования) и глаголы с семантикой движения, жестики и мимики: eine Bewegung machen, mit dem Finger zeigen, an-, auf-, sehen, warten, betrachten, hochschauen, die Unterlippe vorschieben, stehen, gehen usw. Семантическая однородность лексического наполнения авторской речи, а также количественный перевес речевой структуры персонажей позволяют судить о функциональных сдвигах авторской речи (она несет в себе черты драматизации) и речи персонажей (приобретающей функцию элизации). За счет этого возникает «внутреннее расслоение» авторской позиции: с одной стороны, она расширяется и обогащается позициями героев, а с другой — активно «заражает» эти последние¹⁰⁸. В тех случаях, когда речь персонажей

¹⁰⁸ Ср. Винокур Т. Г. Первое лицо в драме и прозе Булгакова. — В кн.: Очерки по стилистике художественной речи. М.: Наука, 1979, с. 54.

(в любой из ее разновидностей: прямой, косвенной или несобственно-прямой речи) приобретает в литературном произведении функцию нарративности или сюжетодвижения, меняется прагматико-коммуникативная направленность повествования: автор активизирует перспективу читателя, пытаясь установить «прямой контакт» читателя и персонажа. Читатель втягивается в те события и ассоциации, которые в данный момент важны для персонажа¹⁰⁹.

Особое композиционное значение в развитии сюжетной структуры прозаического текста имеют контаминированные формы авторской и персонажной субъективных перспектив. Так, в объективированном повествовании, развиваемом незримым повествователем от 3-го лица, определенные элементы сюжета могут изображаться не в повествовательной перспективе рассказчика, а с точки зрения одного из персонажей, что рождает несовпадение субъективной и лингвостилистической структур повествования. Будучи объективным по форме выражения, повествование становится субъективным по существу содержания, так как включает в сюжетные элементы образ персонажа¹¹⁰. Сюжетная структура текстового целого обогащается за счет этого новыми субъективно-оценочными мотивами, возрастает число языковых элементов, эксплицирующих эмоциональное напряжение литературного произведения. Подобные «субъективные колебания» становятся одной из существенных черт композиционно-архитектонического строя художественно-прозаических произведений Л. Франка. Одной из центральных сюжетных линий его романа «Links wo das Herz ist» является линия главного героя Михаэля и его трагической любви к Лизе. При изображении первой встречи Михаэля с Лизой и описании ее смерти (с. 39—40; 80—81) автор включает в авторское повествование субъективную перспективу самого героя, что углубляет экспрессивность этих эпизодов и ставит их в ряд сюжетных доминант общей литературной композиции.

¹⁰⁹ Богатырева Н. А. К вопросу о несобственно-прямой речи в повествовании от 1-го лица — В сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тареза, вып. 71 М., 1973, с. 67.

¹¹⁰ Ср. Корман Б. О Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, изд-во Воронежского ун-та, 1964, с. 289—299; Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе — В кн. Вопросы языка современной русской литературы М., 1971, с. 105—125.

Die große Stunde war gekommen, und er sah, daß sie es wußte.

Die Pausen zwischen den Atemzügen wurden von Mal zu Mal länger. Der Doktor machte in höchster Eile hintereinander drei Injektionen in den Schenkel, er stach rücksichtslos hinein und rief dabei: «Atmen! Atmen!».

Michael rief flehend: «Atmen!»

Sie atmete nicht.

«Das Atemzentrum ist getroffen», sagte der Doktor.

Noch einmal und noch einmal atmete sie ein, im allerletzten Moment und schwer röchelnd. Dann kam eine lange Pause. Sie atmete nicht ein und nicht aus, sie starrte. Das Leben war Atem. Sie konnte nicht. In diesem letzten Kampf ließ sie Michaels Hand los. Ganz zuletzt ist der Mensch allein.

Nach einer furchtbaren langen halben Minute gelang es ihr noch einmal, Luft zu holen, schon von drüben her das Leben noch einmal einzuatmen. Es reichte für noch ein paar letzte Sekunden. Ihr Kopf fiel scitwärts. (Fr. L. w. H., S. 81).

Тематически обусловленная экспрессивность описания последних минут Лизы усиливается языковыми элементами, отражающими эмоциональное состояние Михаэля (Die große Stunde war gekommen, und er sah, daß sie es wußte; er stach rücksichtslos hinein; noch einmal und noch einmal atmete sie ein; sie konnte nicht; nach einer furchtbaren langen halben Minute u. a.) Колебание «субъективных планов» создается и употреблением комментирующего презенса на общем претеритальном фоне. Ganz zuletzt ist der Mensch allein.

Изображение мира объективной реальности в виде ряда взаимопересекающихся субъективных переживаний персонажей характерно и для композиции ранних романов Б. Келлермана «Jester und Li», «Ingeborg», «Das Meer». Благодаря многократно повторяющимся импрессионистическим описаниям, окрашенным субъективной оценочностью персонажей, природа становится доминантным компонентом художественного смысла этих романов, а в последнем — его главным художественным образом, соединенным ассоциативными связями с внешнесобытийным сюжетным рядом. В романах «Der 9. November» и «Totentanz» субъективные перспективы персонажей включаются более широко в содер-

жательно-концептуальную информацию текстового целого, в процесс многостороннего, синтезированного изображения объективного мира. Прямая и несобственно-прямая речь персонажей, их внутренние монологи выступают рядом с авторской речью как сюжеторазвивающие композиционные компоненты текстового целого.

Пространственно-временная структура художественного текста и ее значение при изучении категорий а в т о р - п е р с о н а ж

Литературно-художественный текст, будучи продуктом вторичного моделирования объективного мира, включает в свою структуру его основные категории — время и пространство. Становясь частью художественного текста как произведения словесного искусства, время и пространство приобретают трехчастную структуру, совмещая в себе свойства реального (физического), концептуального и перцептуального времени¹¹¹. Особое значение при изучении антропоцентрической структуры художественного произведения имеет перцептуальное время и пространство, т. е. «прежде всего пространство—время представления и воображения и—уже во вторую очередь—визуальное пространство—время»¹¹². Концептуальное пространство и время как оображение реального историко-хронологического фона повествовательной ситуации играет подчиненную роль по отношению к перцептуальному времени—пространству, хотя и не может быть исключено при изучении художественной структуры литературного произведения и индивидуальных особенностей творчества отдельных писателей. Так, реальный исторический пространственно-временной фон существует в творчестве Л. Фейхтвангера. Писатель и завоевал известность главным образом как автор исторических романов. Описание времени и пространства действия в его реальных приметах: Германия 20—30-х годов XX века

¹¹¹ Ср. Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974, с. 11—25.

¹¹² Там же, с. 17.

(романы «Erfolg», «Die Geschwister Oppermann», «Die Bruder Lautensack») Испания конца XVIII в. («Goya oder der arge Weg der Erkenntnis»), средневековья («Die Jüdin von Toledo»), Франция времен Великой французской революции («Füchse im Weinberg», «Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jacques Rousseau») занимает значительное место в тексте его романов. Среди действующих лиц большинства произведений Л. Фейхтвангера наряду с вымышленными именами читатель находит реальные исторические личности: великого испанского художника Франциско Гойю, французских философов и писателей Вольтера, Бомарше, Жан-Жака Руссо, иудейского историка Флавиуса Иозефа, кастильского короля Дона Альфонсо, фашистского фюрера Гитлера. На лингвистическом уровне это выражается большим количеством реалий как в области имени собственного (географические имена, антропонимы), так и нарицательного (историзмы и архаизмы), точных дат и специфической терминологии. В качестве отдельных композиционных частей автор широко использует материалы из газет, судебных и государственных документов, исторических хроник. И в то же время писателю принадлежат слова: «Я никогда не собирался изображать историю ради нее самой»¹¹³. Обращение художника к далеким временам Великой иудейской войны, Французской революции и т. д. объясняется его стремлением постичь природу социальных конфликтов современного ему общества. Именно с этих позиций написаны все его исторические романы, и поэтому в отношении их можно говорить о созданном автором «художественном образе того или иного пространства /времени», в котором совмещены черты и концептуального и перцептуального пространства и времени.

Точно так же у Т. Манна «время вынашивает перемены» (как говорится в «Волшебной горе»), а глубокое погружение в «колодезь прошлого» в тетралогии «Иосиф и его братья» в конечном итоге рождает мысли о трудных путях исторического прогресса, помогает познанию

¹¹³ Цит. по предисловию Б. Сучкова к полному собранию сочинений Л. Фейхтвангера — Л. Фейхтвангер. Собр. соч. в 12-ти т., т. 1. М. Художественная литература, 1963, с. 5.

законов истории и познанию человеческой души»¹¹⁴. Итогом многолетних размышлений о творчестве И. В. Гете, его «вневременном» значении для немецкой и мировой культуры стал роман Т. Манна «Lottc in Weip'ag». Столь значительная и объемная тема решается автором в оригинальной композиции с предельно концентрированной пространственно-временной структурой романа: сам Гете появляется лишь в двух эпизодах книги, автор дает читателю возможность познакомиться с ним через восприятие разных людей, навещающих Лотту Кестнёр в гостинице. Образ Германии описываемого времени и великого Гете, воплотившего в себе его основные черты, представлен в свойственной Т. Манну аналитической манере и требует от читателя высокой культуры мышления.

В исследованиях последних лет по лингвистике и стилистике текста все большее внимание уделяется специфике лингвистического выражения времени и пространства в художественном тексте. Нельзя не согласиться с З. Я. Тураевой, подчеркивающей, что проблема пространственно-временных отношений в произведении искусства — это «сложная и противоречивая проблема, которая имеет различные аспекты: онтологический, гносеологический и психологический — способ бытия произведения искусства, способ отражения действительности в произведении искусства и характер восприятия произведения искусства»¹¹⁵. О. И. Москальская отмечает, что «локально-временные параметры событий носят в художественном произведении особый характер — они существуют в рамках созданного писателем художественного мира»¹¹⁶. И. Р. Гальперин выделяет в качестве одной из основных категорий текста его пространственно-временной континуум, то есть определенную последовательность фактов, событий, развертывающихся во времени и пространстве, который представляет собой особое художественное осмысление категорий времени и пространства

¹¹⁴ Мотылева Т. Л. О времени и пространстве в современном зарубежном романе — В кн. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, с. 195

¹¹⁵ Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное, с. 20

¹¹⁶ Москальская О. И. Грамматика текста. М.: Высшая школа, 1981, с. 111.

объективной действительности»¹¹⁷. Стилистический анализ художественных текстов (особенно современной художественной литературы с весьма усложнившимися пространственно-временными параметрами) показывает, что в художественном мире литературного произведения пространственно-временные отношения строятся, как правило, по принципу оппозиции: пространственно-временной континуум — дисконтинуум (прерывистость, непостоянство пространственно-временных параметров текста)¹¹⁸, особенно в объемных прозаических жанрах (повесть, роман). Поэтому мы отказываемся от термина «континуум» как одной из основных категорий текста и употребляем в дальнейшем термины «топос» или «топонимическая структура» художественного текста при характеристике его пространственных параметров. Топос художественного текста тесно связан с его временными параметрами, что составляет в целом пространственно-временную структуру литературно-художественного произведения. Топонимическая структура — менее исследованная часть общей художественной формы литературного произведения¹¹⁹. Проблемы отражения категории времени в различных типах речи принадлежат к интенсивно развиваемой области научного исследования в современной филологии¹²⁰. Поэтому основное внима-

¹¹⁷ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования, с. 97.

¹¹⁸ Ср. Шпетный К. И. Лингвостилистические и структурно-композиционные особенности текста короткого рассказа (на материале американской литературы). Автореф. дис. канд филол наук М., 1980.

¹¹⁹ В качестве специальных объемных исследований здесь можно назвать коллективную монографию «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». Л.: Наука, 1974. Вопросам художественного пространства посвятил Ю. М. Лотман статью: Проблемы художественного пространства в прозе Гоголя — Учен. Зап Тартуского гос ун-та, 1968, вып. 209 и специальный раздел в кн: Структура художественного текста. М.: Искусство, 1974. См. также: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд 2-е. Л.: Худ литература, 1971, Выготский Л. С. Психология искусства. Изд 2-е М Искусство, 1968, с. 491—496

¹²⁰ Андреева Г. А. Структура сюжетного времени. Автореф дис. канд филол наук Л., 1976, Бондарко А. В. Система времен-русского глагола в связи с проблемой функционально семантических и грамматических категорий Автореф. дис. докт филол. наук. Л., 1968, Веденькова М. С. Система времен и два плана речевого высказывания в современном немецком языке. — Днепропетровск: Днепропетровский ун-т, 1976; Горностаев М. В. Пер-

ние уделяется нами топосу художественного текста, но, несомненно, в его соотнесенности с центральной проблемой настоящей книги: лингвостилистическим статусом в художественном тексте категорий «автор», «персонаж».

Топонимическая структура текста включает в себя всю систему его неоднородных пространственных отношений и может выступать, как пишет Ю. М. Лотман, «в качестве языка для выражения других, непространственных отношений. С этим связана особая моделирующая роль художественного пространства в тексте»¹²¹. Так, одна из возможностей членения топонимической структуры художественного текста исходит от действующих лиц произведения. Каждый персонаж обладает своим собственным пространством или, исходя из общей структуры текста, подпространством. Это дало основание И. Р. Гальперину рассматривать персонажей в ряду «пространственных параметров текста»¹²². Являясь частью топонимической структуры ХТ, персонаж в то же время сам получает существенную дополнительную характеристику через приписанное ему автором пространство художественного действия. Род сочетаемости художественных пространств персонажей в тексте их пересекаемость, последовательная смена одним другим, их смежность или слитность, стабильность — нестабильность художественного пространства персонажа, — все это можно рассматривать как лингвостилистические компоненты образов персонажей. Так, в романе Л. Фейхтвангера «Братья Лаутензак» одним из доминантных компонентов образа главного героя Оскара Лаутензака становится повторяемость описания его комнаты, собственного «маленького государства» героя: *dies sein kleines*

факт как способ отражения «времени автора» в структуре художественного произведения. — В кн.: Анализ стилей зарубежной художественной и научной литературы. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1978, вып. 1, с. 15—21. Гречнев В. Я. Категория времени в литературном произведении — В кн.: Анализ литературного произведения. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1976, с. 126—144; Драгомирецкая Н. В. Воплощение времени — В кн.: Проблемы художественной формы социалистического реализма. М.: Наука, 1971, т. 1, с. 263—300. Жеребков В. А. О «вневременном» употреблении немецких форм времени — В кн.: Сборник научных докладов лингвистического общества, Калинин КГУ им. М. И. Калинина, 1975, с. 269—279, также Турева З. Я. Указ. работа и др.

¹²¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста, с. 280.

¹²² Гальперин И. Р. Указ. работа, с. 95.

Reich; er ... saß . . . in seinem neu eroberten Zimmer (F. B. L., S. 20—21). Л. Фейхтвангер подробно описывает все четыре стены комнаты Оскара, отражающие его сущность (es war durchtränkt mit seinem Wesen — S. 20, 213), называя их «внутренним и внешним ландшафтом» героя (seine innere und äußere Landschaft — S. 71). Использование в одном ряду антонимических прилагательных inner — äußer, а также чередование слова Zimmer с контекстуальными синонимами обобщенного значения Reich, Landschaft служат для читателя сигналом важности описания комнаты для раскрытия образа героя. Характерно и то обстоятельство, что эта точка художественного пространства Оскара не соприкасается с художественными пространствами других персонажей, что становится отражением одиночества героя, трагической несовместимости с породившим его миром.

Существенное значение для топонимической структуры ХТ имеет далее тип повествовательной перспективы и связанный с ним образ автора-повествователя. Для ОП характерна относительная автономность художественных пространств персонажей как по отношению друг к другу, так и художественному пространству повествователя. Пространство автора-повествователя, как правило, не имеет опоры на определенные лингвостилистические элементы текста. Оно существует в художественной макросруктуре повествования как синтез художественных пространств персонажей и имплицитно представленной в тексте точки зрения автора-повествователя, позволяющей читателю составить предположительный образ его художественного тона. Точка, или угол зрения автора-повествователя, его удаленность или приближенность к художественному пространству персонажа эксплицируется в тексте: композиционно-речевыми формами повествовательного текста¹²³, эмоционально-экспрессивным содержанием авторской речи, а также соотношением и количественным распределением авторской речи и видов речи персонажей.

¹²³ Ср. Бессмертная Н. В. Речевая форма «динамическое описание» и ее лингвистическая характеристика. Автореф дис канд. филол. наук — Киев, 1972; Лосева Л. М. Межфразовая связь в текстах монологической речи. Автореф дис. докт. филол. наук Одесса, 1969; Нечаева О. А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение). Автореф дис. докт. филол. наук М., 1975 и др.

Если представить пространственно-временные отношения художественного текста оппозицией континуум — дисконтинуум, то в повествовании от 3-го лица значение ее маркированного члена приобретает дисконтинуум. Значение дисконтинуума при этом, как уже говорилось, возрастает в смкх эпических жанрах повести и романа. Дискретность пространственно-временного континуума выступает в ряду существующих принципов членения художественного текста в качестве факультативного способа сегментирования текстового целого, накладывающегося на другие лингвистические приемы, хотя значение словоформ с пространственно-временным значением как лингвистических сигналов сегментирования текста несомненно.

Так, анализ литературно-художественных текстов эпического характера показывает, что в начальных предложениях частей, выделяемых автором как самостоятельные композиционно-графические части, как правило, содержатся лингвистические актуализаторы пространственно-временных обстоятельств изображаемого. Семантико-синтаксические взаимоотношения этих предложений с предшествующим контекстом разнообразны.

I. Основой для появления очередного композиционного сегмента текста служит антропоним, появляющийся в тексте как обозначение нового действующего лица; к нему относится обстоятельственная словоформа со значением места и времени. Семантика «нового», исходящая от обстоятельственной словоформы, входит подчиненной частью в антропоним, несущий информацию, которая имеет основную стилистическую значимость для художественного смысла текста.

Изменение топонимической структуры художественного текста в таких случаях обусловлено заменой элементов в его антропонимической структуре. Отражением этого на лингвистическом уровне можно считать порядок слов в начальных предложениях композиционно-сюжетных частей текста: 1-е место принадлежит грамматическому субъекту-антропониму, обстоятельственная темпорально-локальная словоформа отодвигается в конец предложения или становится синтаксическим членом следующих предложений, связанных с первым синонимическими или прономинальными повторами грамматического субъекта первого предложения. Примером подобного

членения художественного текста могут служить романы А. Зерепа: «Die Toten bleiben jung», «Die Entscheidung», «Das Vertrauen», для которых характерен чрезвычайно широкий охват пространственно-временных отношений и большое число действующих лиц. Писательница тяготеет в этих своих наиболее крупных произведениях к традиционным эпическим формам ведения повествования, с логически естественной последовательностью описываемых событий. Сюжетно-композиционное движение повествования осуществляется его перемещением от одного персонажа к другому. Так пятнадцатая глава романа «Die Toten bleiben jung» состоит из четырех выделенных автором частей. Приведем начальные предложения этих частей:

I. Die Liese erkannte den Wilhelm Nadler, den eigenen Mann, nicht wieder, seitdem die Deutschen in Polen eingerückt waren und dieses Land in ein paar Wochen erobert hatten.

II. Elisabeth Lieven saß auf der Stufe unter den Säulen in alexandrinischem Stil vor dem Haupteingang ihres Gutshauses.

III. Marie saß mit ihrem Nähzeug, wo sie am liebsten saß, auf dem kleinen Balkon, der wie ein Vogelnest an der Hausfront hing.

IV. Der Leutnant Fahrenberg, Adjutant von Wenzlow, erwartete seinen Vorgesetzten an der vereinbarten Stelle vor dem Gehöft, das man ihnen ursprünglich zum Quartier bestimmt hatte.

В приведенных отрывках появление новых элементов сложной топонимической структуры романа обусловлено переходом автора в композиционно-сюжетном развитии текстового целого к новому персонажу, его имя играет роль препозитивного грамматического субъекта во всех четырех примерах. Сопровождающие эти антропонимы обстоятельственные словоформы со значением времени и места играют роль исходной пространственно-временной точки повествования. Их семантико-стилистическая значимость для цельного текста складывается из двух моментов: вместе с антропонимами они участвуют в сюжетодвижении текста и в то же время расширяют панораму зрительных образов, вовлекающих читателя в ход повествования. При этом, — по замечанию И. И. Ковтуновой, — «обстоятельство может обладать разной степенью дан-

ности или новизны, но существенно то, что новизна ... обстоятельства в высказывании закономерна и соответствует стилистически нейтральной структуре повествовательного текста»¹²⁴. Схематически отношения элементов в топонимической структуре текстов с подобным взаимодействием антропонимов и словоформ с пространственно-временной семантикой можно, вероятно, изобразить следующим образом:

$$T = t_{N1} + t_{N2} + t_{N3} + t_{N4} \dots,$$

где T — топонимическая структура цельного текста, t — художественное подпространство действующего лица, $N_{1,2,3}$ — обозначение действующих лиц.

Схема иллюстрирует опосредованный характер связи подпространств отдельных персонажей в структуре художественного пространства текста.

II. Относительная самостоятельность отдельных компонентов топонимической структуры текстов, вытекающая из семантико-стилистической опоры на самостоятельные антропонимы, не исключает их связности, эксплицируемой на лингвистическом уровне текста. К языковым единицам, осуществляющим их когерентность, относятся в первую очередь лексические единицы с семантикой: 1) темпоральной линейной соотнесенности: *wenige Tage später ...*, *wieder zwei Tage später...*, *desselben Abendes*, *am Morgen darauf*, *in diesen Wochen der Erwartung* и 2) темпоральной «вертикальной» соотнесенности событий, состоящей в единстве временного и множественности пространственных параметров художественного действия. Например:

1. Als Dr. Gustav Oppermann an diesem 16.-November, seinem fünfzigsten Geburtstag, erwachte, war es lange vor Sonnenaufgang. (S. 7).

2. Martin Oppermann mittlerweile fuhr ins Geschäft. (S. 17).

3. In der Corneliusstraße mittlerweile erwartet man Herrn Jacques Lavendel. (S. 31).

(L. F. D. G. Opp—n).

Современный роман XX в. дает много примеров лингвостилистической реализации в художественной структуре текста «асимметрии пространства и времени» при та-

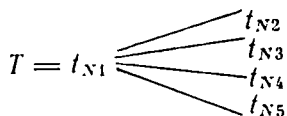
¹²⁴ Ковтунова И. И. Структура художественного текста и новая информация — В кн.: Синтаксис текста. М.: Наука, 1979, с. 266.

ком построенного сюжета, когда рядом стоят действия, происходящие одновременно в отдаленных друг от друга точка пространства¹²⁵. Асимметрия времени и пространства подобного типа: единство временной точки и множественность пространственных точек—способна актуализоваться лишь на отдельных повествовательных отрезках эпических текстов, хотя и может оказаться существенной для общей текстовой структуры. В романе Г. де Бройна «*Preisverleihung*» время действия ограничено одним днем, логика повествования, которую избирает автор: изображение персонажей в одно время дня в разных и общих пространствах. Темпоральные словоформы: 1) слово *Tag* в различных лексико-грамматических сочетаниях, играющее роль темпорального гиперонима (*in der Beschreibung eines Tages, der damit beginnt*; S. 5; *Bei Schusters beginnt der Tag später also irgendwo*; S. 48); 2) обозначение в разных контекстах временных частей дня (*an diesem Morgen*; S. 18, *Irene ... verschönt alten Damen mit Morgengrüßen den Tag*; S. 28; *Die alte Uhr schlägt rasselnd halb drei. Es ist also eins. Um halb zwei kann sie bei ihm sein*. S. 74; *den ganzen Abend*, S. 154, 164; *Kühle der Nacht*; S. 163) — приобретают стилистическое значение элементов сцепления отдельных композиционных частей и связности всего текста.

III. Топос художественного текста может быть целиком ориентирован на одно действующее лицо, играющее роль главного персонажа литературного произведения. Художественные пространства других персонажей лишены «самостоятельности» и входят в топонимическую структуру текста через этот центральный пространственный континуум. Словоформы с пространственно-временной семантикой играют роль семантического центра начальных предложений отдельной композиционно-сюжетной части, так как они осуществляют введение новой художественной информации в повествование. Антропоним не несет в себе «нового», поскольку неоднократно употреблялся на ближайших отрезках предшествующего текста. Схема подобных отношений антропонимических

¹²⁵ Ср. Parret H. *Discussing Language*. The Hague-Paris, 1974, p. 8—9

и топонимических элементов внутри художественного топоса текста:



Наблюдения показывают, что немецкий «роман воспитания», возникший как самостоятельная жанровая эпическая форма изображения нравственно-социального развития личности, в своей классической форме тяготеет к подобной топонимической структуре. Первый в истории немецкой литературы «роман воспитания» Х. М. Виланда «Die Geschichte des Agathon» показывает сложный путь нравственного развития древнегреческого юноши Агатона. Место действия романа меняется в связи с перемещениями главного героя (храм оракула в Дельфах, Афины, дом эпикурейца Гиппия, двор тирана Дионисия и т. д.). Для словоформ с семантикой места и времени существует постоянная (выраженная либо эксплицитно: в рамках одной синтаксической единицы, либо имплицитно: в пределах расширенного контекста) семантическая связь с антропонимом Agathon и его лексико-грамматическими заменителями. Особое стилистическое значение в подобных текстовых отрезках приобретают глаголы движения, обеспечивающие пространственные перемещения действующего лица внутри относящегося к нему топоса. Поскольку в подобном случае топонимические изменения существуют при континууме основного лица действия, можно говорить не о дискретности континуума и его переходе в дисконтинуум, а о концентрическом развитии пространственно-континуума текста.

Роман Гёте «Wilhelm Meisters Lehrjahre» обнаруживает в значительной части повествования подобную топонимическую организацию литературного произведения. Антропоним Wilhelm (главное действующее лицо) в сочетании с меняющимися словоформами локальной семантики является стабильным зачинательным элементом отдельных композиционно-сюжетных частей текста, принадлежа тем самым к элементам сюжето-движения текста. Появление антропонимов, обозначающих других действующих лиц, обусловлено тем или

йным типом их семантико-стилистической связи с именем Wilhelm и общностью топоса.

Нельзя не отметить, что вышеописанные отношения элементов внутри лингвостилистической структуры текста не всегда могут быть выделены в чистом виде. Они, несомненно, принадлежат к доминирующим приемам развития сюжета в эпическом повествовании от 3-го лица, но не исчерпывают полностью топонимическую структуру эпических форм повести и романа, где они представлены обычно на определенных отрезках повествования (хотя и значительных по своему объему). Скажем, художественное пространство романа А. Зелерс «Das siebte Kreuz» складывается в своей первой части из подпространств семи бежавших заключенных из концлагеря Вестгофен и перерастает в заключительной части в художественное пространство Георга Гейслера, имеющее «открытую» нижнюю границу связанного с ним описательного контекста. Описанию последних минут Георга в Германии посвящены 19 предложений двух самостоятельных абзацев. В 15 из них, предшествующих основному моменту, когда Гейслер видит буксир «Вильгельмина» (который увезет его за границу), автор-повествователь регистрирует каждый значительный шаг в пространственном перемещении Георга. ... Georg, der mit gesenktem Kopf den Schienen nachging. .. Endlich traten die Häuser zurück. ... Georg kam auf den Kasteler Brückenkopf. Der Posten rief ihn an. Georg zeigte seinen Paß. Also er schon auf der Brücke war Er ging etwas langsamer... (S. 408—409). Словоформы с локальной семантикой приобретают значение семантических центров отдельных предложений повествования. В последнем же, наиболее развернутом предложении локальная семантика уходит на задний план содержания контекста, значение семантического ядра высказывания приобретает повторяемое 4 раза в разном лексико-грамматическом окружении слово «Gesicht» (антропонимический элемент повествования):

Er war noch nicht zwanzig Schritte entfernt von der Anlegestelle, da tauchte an Bord der Wilhelmine der Kugelkopf eines kleinen, fast halslosen Mannes auf, ein rundes Gesicht, das ihn offensichtlich erwartete, ein etwas fettes Gesicht mit runden Nasenlöchern, mit vergrabenen Auglein, ein Gesicht, hinter dem man gar nichts Gutes

vermutete, eben darum ein gutes Gesicht für einen aufrechten Mann, der allerlei riskierte. (S. 409)

Подобная организация повествования переводит в подтекст тему топоса Георга: то, как Георг приходит на судно и отплывает на нем за границу, не входит в лингвистическую ткань повествования и дает широкий простор ассоциациям читателя. В то же время она служит средством органичного включения столь важной до сих пор темы топоса Георга Гейслера в основную идею книги седьмой крест лагеря Вестгофен, предназначенный для коммуниста Гейслера, остался пустым, потому что есть в Германии неприметные люди (человек на буксире — их конденсированный символический образ), оказывающие сопротивление фашизму.

IV. Когезия отдельных компонентов топонимической структуры художественного текста, связанных с разными антропонимами, может осуществляться также за счет принадлежности персонажей (при всех их пространственных перемещениях) к единому топосу, имеющему образно-обобщенное значение, выходящее на уровень художественного смысла текстового целого. Дом Будденброков в романе Т. Манна — это цитадель старой буржуазной семьи, куда возвращаются все ее члены после жизненных бурь и странствий. Его описание неоднократно появляется на страницах романа с семантическим ядром описания: *das alte weitläufige Haus in der Mengstraße* (S. 6), *das alte Haus in der Mengstraße* (S. 526), *das Elternhaus* (S. 529). Продажа дома семейству Хагенштрёмов (то есть лишение главных героев единого топоса) — символическое дополнение автора к теме распада, гибели старого купеческого рода Будденброков.

Концентрическую структуру имеет художественный топос другого романа Т. Манна «*Der Zauberberg*». Топоним, вынесенный в заглавие романа, напоминает об известной легенде из жизни рыцаря Тангейзера, который подвергается искушению богиней Хольдой в ее гроте на волшебной горе. Высокогорный санаторий, в котором главный герой Ганс Касторп проводит семь лет, становится «волшебной горой», изолирующей его обитателей от реальной действительности. Создавая условия полной изоляции персонажей от внешнего мира, замкнутости художественного топоса основного действующего лица,

автор «Волшебной горы» показывает интеллектуальную эволюцию инженера Ганса Касторна, его пробуждение от духовной спячки, порожденной благополучным существованием в бюргерской среде.

Идеичность исходного и конечного пространственного параметров художественного действия, иными словами, «смятость» художественного пространства литературного произведения характерна для творческого метода Т. Фонтане. Его роман «*Effi Briest*» начинается и заканчивается описанием дома и сада Бристов, где читатель впервые видит героиню романа и где она находит свое последнее пристанище. Последний роман писателя «*Der Stechlin*» также начинается пространственным описанием местности вокруг озера Штехлини, замка с тем же названием, подготавливающим появление главного действующего лица:

Und wie denn alles hier herum den Namen Stechlin führte, so natürlich auch der Schloßherr selbst. Auch er war ein Stechlin. (S. 9).

Закрывает роман письмо Мелузины к пастору Лоренцу следующего содержания:

«Und nun, lieber Pastor, noch einmal das eine. Morgen früh zieht das junge Paar in das alte Herrenhaus ein, meine Schwester und mein Schwager. Erinnern Sie sich bei der Gelegenheit unsres in den Weihnachtstagen geschlossenen Paktes: es ist nicht nötig, daß die *Stechline* weiterleben, aber es lebe der Stechlin». (Курсив автора.— Е. Г.).

Несомненно, что последнее слово романа *der Stechlin* многозначно в художественном контексте литературного произведения и даже всего творчества Фонтане: это не столько озеро и родовое имя Штехлинов, сколько дух честного, скептически относящегося к окружающему его миру и открытого прогрессу и гуманизму старого Дубслава Штехлина, в образ которого, по мнению литературоведов, Т. Фонтане вложил черты собственного литературного автопортрета¹²⁶.

В упомянутых выше романах топоним текста становится особым художественным образом, а точнее «конденсатом образа», который содержится в тексте в укрупненном,

¹²⁶ Vergl. Deutsche Literaturgeschichte in einem Band. Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin, 1966, S 444—445

расширенном и динамично преисставленном виде¹²⁷. Способность тоноса стать «конденсатом образа» реализуется здесь широким описательным контекстом, входящим в топонимическую структуру текста, который открывает простор для ассоциативного мышления читателя: «возникает одно из важных свойств изобразительности вообще — некоторая перспективность, незамкнутость изображаемого, его неограниченность непосредственно выраженным содержанием»¹²⁸.

В СП, или повествовании от 1-го лица, пространственные отношения в ХТ определяет пространственное положение повествователя, поэтому отношения в оппозиции континуум-дисконтинуум зависят от перемещения повествователя. Последнее обстоятельство вызывает в повествовании от 1-го лица большее распространение релятивных компонентов с локальной семантикой, обеспечивающих когезию, а в некоторых случаях (особенно в коротких жанрах) и интеграцию всех частей текста. Так, в структуре романа Т. Манна «Die Bekenntnisse des Hochstaplers F. Krull» в девяти главах 1-й книги в тексте присутствуют в качестве семантических центров топонимической структуры имена, обозначающие место рождения и юности героя, которые можно рассматривать как дистантные лексические и синонимические повторы, обеспечивающие концентрическое развитие художественного пространства романа. Появление новых персонажей обусловлено их локальной соотносительностью с повествователем — здесь это и главный герой. Лексико-грамматический характер лингвистических элементов топонимической структуры ХТ способствует углублению художественного образа повествователя — главного действующего лица романа. Конкретность имен, создающих общий географический фон повествования, сочетается с обобщенностью, условностью основного места происхождения и действия Феликса Круля, обозначаемого существительным *Städtchen*, которое в данном случае служит образом — символом немецкой провинции.

Несомненно, характер включения художественного тоноса автора-повествователя текстов, написанных от

¹²⁷ Ср. Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа художественного текста — В кн.: Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. М.: Наука, 1982, с. 26

¹²⁸ Ковтунова И. И. Указ. работа, с. 267.

1-го лица, в общую структуру «образа автора» зависит, в первую очередь, от взаимодействия субъективных планов реального автора художественного произведения и вымышленного «автора», ведущего повествование и входящего или не входящего в круг действующих лиц. В художественных текстах, где очевидна близость (или даже полная идентичность) 1-го лица повествователя и автора книги, читатель имеет возможность «прямого» проецирования топонимической структуры текста на «образ автора».

Так, например, располагая сведениями о том, что новелла «Der Ausflug der toten Mädchen» написана А. Зегерс в годы эмиграции в Мексике, читатель понимает, что описываемые в ней события имеют прямое отношение к автору, хотя и приобретают характер широкого художественного обобщения. Новелла принадлежит к литературным произведениям, в художественно-образном содержании которых значительное место принадлежит пространственно-временным отношениям¹²⁹. Топос текста построен на противопоставлении двух ландшафтов (подпространств): мексиканского, олицетворяющего для автора настоящее время изгнания, и среднегерманского, рейнского, развиваемого как воспоминания о родине. При описании мексиканского ландшафта доминируют существительные, создающие ситуацию одиночества, недоступности для человека: *das Nichts, Sonnenstaub, Kadaver, Nebelfetzen, Schlucht, Abgang*; эпитеты: *festungsartig öde, bewegungslos, unlösbar, reglos*. При описании близкого автору рейнского ландшафта появляются существительные: *Rosenstöcke, Blumen, Kaffeegeruch, Binnenschwarze, Ufer mit ihren Äckern und Wäldern, Netz von Sonnenkringeln u. s. w.*; оценочные эпитеты *jung, sonnig, frei, weich, hügelig*. Противопоставление двух ландшафтов отражается и в синтаксисе. В первой части новеллы в 19 предложениях на 1-м месте стоит грамматический субъект, в связи с чем преобладает ритмическая монотонность структурирования. Во второй части 8 предложений с прямым порядком слов перемежаются 6 предложениями с обратным порядком. Разомкнутость, дискретность пространства внутри ХТ снимается его рамочной, сомкнутой структурой на нижней границе

¹²⁹ Ср: Brauer R, Hermsdorf K Raum und Zeit als poetische Gestaltungsmittel. Deutschunterricht, H. 10, 1975, S. 542—551.

текста — это мексиканский ландшафт, но «вырастающий из рейнского» внутри одной синтаксической структуры:

Ich stutzte vor dem ersten Treppenabsatz. Ich war plötzlich viel zu müde, rasch hochzusteigen, wie ich noch eben gewollt hatte. Der graublauere Nebel von Müdigkeit hüllte alles ein. ... Das Treppengeländer drehte und wölbte sich zu einem machtigen, pfählerartigen Zaun aus Orgelkakteen. (S. 66).

Заключительные предложения новеллы синтезируют пространственные образы текста и переводят их в сферу ключевого художественного образа новеллы-времени. «Преодоление времени», которому ее учили в детстве, автор видит для себя в правдивом изображении времени фашизма, оставившего трагические следы в судьбе и памяти писательницы, вынужденной жить в эмиграции. Лексема «die Zeit» приобретает в контексте стилистическое значение лейтмотива:

...Ich fragte mich, wie ich die Zeit verbringen sollte, heute und morgen, hier und dort, denn ich spürte jetzt einen unermäßlichen Strom von Zeit, unbezwingbar wie die Luft. Man hat uns von klein auf angewöhnt, statt uns der Zeit demütig zu ergeben, sie auf irgendeine Weise zu bewältigen. Plötzlich fiel mir der Auftrag meiner Lehrerin wieder ein, den Schulausflug sorgfältig zu beschreiben. Ich wollte gleich morgen oder, noch heute abend, wenn meine Müdigkeit vergangen war, die befohlene Aufgabe machen. (S. 69—70).

Характер художественного образа приобретают локальные обозначения в новелле Фр Фюмана «Böhmen am Meer», где уже заглавие представляет собой один из видов тропов-оксюморон, художественный смысл которого построен на сочетании несоотносимых географических имен Море в новелле — это не только место действия, но и одно из действующих лиц новеллы, где преобладает оценочное описание от 1-го лица, идентичного образу автора. Действенность лексемы «das Meer» для художественного смысла новеллы подчеркивается принадлежностью к нему глаголов действия *gollen, sich bewegen, brüllen, dem Land entgegenschießen, mit Wellen schlagen*, многократными синонимическими повторами в форме существительного с причастием I к существительному *das Meer: ein donnerndes Wasser, getürmtes,*

vorwärts stürmendes Wasser, die rollende See, die Meerwogen, kühles, wehendes, rollendes Grau, das schwarze gurgelnde Nichts; олицетворениями: ein Lächeln, das leicht über die Meerwange glitt; das Gras, eine Augenbraue des Meergesichts. Художественный топос имеет здесь рамочную структуру. В первом абзаце, состоящем из 16 предложений, существительное Meer и его синонимы появляются 20 раз. В первом предложении текста оно играет роль стилистически нейтральной обстоятельственной словоформы: Zehn Jahre nach dem Krieg konnte ich zum ersten Mal wieder ans Meer fahren. (S. 355). Прямое дополнение, расширенное придаточным определительным в постпозиции последнего предложения новеллы (... und wir hörten die brausende See, die ewig an Böhmens Küste schlug. S. 390), — становится для читателя, который владеет пресуппозиционным знанием, лейтмотивом художественного содержания новеллы.

В СП с опорой на 1-е лицо повествователя или рассказчика, субъективный план которого не идентичен авторскому «я», художественное время и пространство «образа автора» создается синтезом топоса повествующего 1-го лица и остальных персонажей литературного произведения. Логика выделения элементов топонимической структуры, существенных для художественного содержания цельного текста, здесь та же, что и в повествовании от 3-го лица. В плане сравнения ОП и СП следует только добавить, что в трехчастной структуре художественного пространства-времени (реальное, концептуальное, перцептуальное) для повествования от 1-го лица в значительной степени возрастает удельный вес перцептуального времени — при его общей значимости для всех форм художественного повествования. В повествовании от 1-го лица с повествовательной ситуацией «устного рассказа» и «внутреннего монолога» перцептуальное время рассказчика становится абсолютным принципом организации пространственно-временных отношений текста. Вследствие этого в оппозиции континуум — дисконтинуум второй член становится ее маркированным членом, обуславливающим общую лингвистическую структуру литературного произведения.

Структурно-семантическая характеристика «авторских отступлений»

Особое значение для выявления категории «автор» в структуре художественного текста имеют так называемые «авторские отступления», именуемые также «лирическими отступлениями». Под ними понимаются части в композиционном единстве текста, представляющие собой непосредственное выражение его автором собственных мыслей и чувств, так или иначе связанных с общим замыслом художественного произведения¹³⁰. Если принять за аксиому суждение Гегеля: «К эпической поэзии приводит потребность в слышании тех вещей, которые сами по себе разворачиваются перед субъектом (т. е. автором.— Е. Г.) как объективно замкнутая внутри себя целостность. В лирике же удовлетворяется противоположная потребность — высказать себя и воспринять душу в этом ее самовыражении»¹³¹, то авторские отступления в эпической прозе можно считать переходной художественной формой между двумя жанрами: эпикой и лирикой, синтезирующей их основные особенности и в плане содержания, и в плане выражения.

Для выяснения лингвостилистических особенностей и места авторских отступлений в структуре художественного прозаического текста существенно также следующее обстоятельство: речевой сегмент, или план автора-повествователя, в эпическом произведении представляет собой повествовательный монолог, осложненный потенциальной диалогичностью¹³². Семантико-функциональной особенностью авторских отступлений можно считать усиление в них диалогической ориентации повествовательного монолога за счет компрессии определенного содержания и выражающих его языковых средств. Диалогическая ориентация предполагается при этом экспликацию как позиции автора-создателя художественного произведения, так и позиции читателя. Как справедливо отмечает В. Д. Левин, языковой аспект об-

¹³⁰ Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение М. Просвещение, 1979, с. 127.

¹³¹ Гегель. Эстетика в 4-х томах. М., 1968—1973, т. 3, с. 494

¹³² Ср. Буковская М. В. Текстовое строение плана рассказчика в произведениях..., с. 7.

паза повествователя включает два существенных момента: повествователь как некий культурно-социальный тип и как личность, индивидуальность¹³³. Авторские отступления принадлежат к тем композиционным компонентам, в которых выявляется личностный, индивидуальный момент языкового аспекта повествователя, в то время как в композиционных компонентах текста, существенных, скажем, для его сюжетной динамики, повествовательный монолог больше тяготеет к «некоему культурно-социальному типу». Сочетание в авторском отступлении индивидуального авторского момента и лингвистически выраженной ориентации на читателя обуславливает принадлежность этого композиционного компонента текстового целого к стилистическим приемам интимизации¹³⁴ эпического повествования (наряду с формами, контаминирующими авторскую и персонажную точки зрения и др.). По этой же причине авторские отступления можно отнести к композиционным компонентам текста с абсолютной экспрессивностью: либо логической, углубляющей содержательно-рациональную сторону описываемого сюжетного события и апеллирующей преимущественно к интеллекту читателя, либо эмоциональной, направленной на активизацию чувств получателя художественной речи¹³⁵. Например:

1. «Ich werde dich freikämpfen, Lea ...» Dieser Vorsatz des Rudi Hagedorn hatte sich in der verflossenen fünfjährigen Kriegswirklichkeit nun doch als so schafseinfältig erwiesen, daß ihn die eigene Beschämung darüber am liebsten aus dem Gedächtnis getilgt hätte. Aber was der Mensch vergißt und behält, das bestimmt nicht sein Wunsch und Wille. Seit Hagedorn von Leas Verhaftung wußte, ging sein Wunsch und Wille vollends lendenlahm den Weg passiver Hoffnung.

(Sch. W. s. n. St. im W., S. 40).

2. Der Flüchtige hatte das Gefühl, .. als sei seine Flucht der Sturz, ein Irrtum, ein Ausrutschen, eine Unwirk-

¹³³ Левин В. Д. Литературный язык и художественное повествование, с. 12.

¹³⁴ Термин «интимизация» заимствован из книги Винокур Т. Г. Закономерность стилистического использования языковых единиц. М. Наука, 1980, с. 59—60.

¹³⁵ Ср. Чайковский Р. Р. Общая лингвистическая категория экспрессивности и экспрессивность синтаксиса. — В сб.: Учен. зап. МГПИИЯ им. М. Тореза, т. 64. М., 1974.

lichkeit, blanker Irrsinn. Denn was ist das, wenn ein Soldat, der vereidigt und vergattert unter Helm und Gewehr seine Wache vor dem Feind schiebt, dem befohlen ist, zu stehen oder zu fallen, mit nichts dir nichts das Gewehr wegwirft und anfängt, jenen schillernden, buntgetupften Schmetterling zu haschen, der das eigene bißchen Leben vorstellt, die Sehnsucht nach einem harmlosen bißchen Menschenglück? Ist das nicht schon Irrsinn?

(Sch. W. S. n. St. im W., S. 147—148).

В обоих приведенных отрывках из романа М. В. Шульца «Wir sind nicht Staub im Wind» авторские отступления представляют собой размышление автора на общую тему: бессилие человека перед лицом войны. В первом отрывке гематическое ядро отступления образует окказиональная словесная пара «Wunsch und Wille», подхватываемая буквальным лексическим повтором в предложении, «восстанавливающим» нарративную функцию повествовательного монолога. Экспрессивность авторского отступления остается здесь в рамках логического, рационального углубления важного сюжетного мотива, что подчеркивают языковые средства: нейтральная коммуникативная структура предложения, нейтральная лексика, характер ретро- и проспективной связи предложения с контекстуальным окружением. Во втором отрывке экспрессивность авторского отступления подготавливается усиленной эмоциональностью текста, идущей из субъективной персонажной перспективы (ср.: нагнетание контекстуальных синонимов: Flucht, Sturz, Irrtum, Ausrutschen, Unwirklichkeit, blanker Irrsinn). Она обогащается дополнительными семантическими нюансами авторского обобщения и получает иную прагматико-коммуникативную направленность (апелляцию к читателю) благодаря вопросительной форме двух предложений авторского отступления. Как средства эмоциональной экспрессивности здесь помимо коммуникативного синтаксического типа фразы выступают: синтаксический параллелизм, экспрессивно окрашенная лексика (haschen, das eigene bißchen Leben, nach einem harmlosen bißchen Menschenglück и. а.), образность (метафора: schillernder, buntgetupfter Schmetterling — Leben). Лингвистическим сигналом «нарушения» нарративной функции повествовательного монолога в обоих случаях служит также глагольная форма презенса, имеющая здесь «вневременное»

значение. Конвергенция вышесотмеченных стилистических приемов рождает субъективно-оценочную модальность повествовательного отрезка, идущую от субъекта эстетического отражения.

Употребление в терминологическом словосочетании «авторское отступление» второго лексического элемента предполагает, как известно, отход, отклонение автора-повествователя от последовательного фабульного изображения объективной реальности. Исходя из этого, авторские отступления в любой из форм лингвостилистического выражения могут рассматриваться как композиционные компоненты текстового целого, актуализирующие его дистриксию, то есть нарушение последовательной линейности речевой цепи¹³⁶. Они отрывают друг от друга лингвостилистические элементы, составляющие повествовательную функцию личного текста. Причина подобной ретардации художественного текста кроется в стремлении автора к самовыражению. Если художественное произведение вслед за Я. Мукаржовским считать синтезом преднамеренного и непреднамеренного, то авторские отступления являются гени его компонентами, которые несут в себе семантическую энергию преднамеренного. В научной литературе представлен также взгляд на авторские отступления как на «вторичную дифференциацию плана повествователя» по аналогии с оппозицией или вторичной дифференциацией отдельных диалогических реплик и монологов персонажей в пределах плана действующих лиц¹³⁷.

Характер содержания авторских отступлений весьма неоднороден. Обычно по семантической ценности авторские отступления распределяют в следующие три группы: 1) философско-публицистические (сентенциозные размышления по вопросам индивидуального и социального бытия человека); 2) лирические (передающие чувства автора, его личное отношение к изображаемому); 3) «режиссерские» (комментарий по поводу композиционно-сю-

¹³⁶ Ср. Балли Ш. Французская стилистика. М.: Изд-во иностр. лит., 1961; Барт Р. Лингвистика текста. — В кн. Новое в зарубежной лингвистике. Вып. VIII. М.: Прогресс, 1978, с. 412—419.

¹³⁷ Dolezel L. O stylu moderne ceske prosy. Praha, 1960; Плеханова Т. Ф. Лингвостилистическая характеристика авторских отступлений в английской художественной прозе. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1973.

жетного развития художественного произведения). В то же время авторы подобной семантической классификации признают ее условность и отмечают наличие большого числа смешанных семантических типов авторских отступлений¹³⁸.

Если же говорить о месте и структурной роли авторских отступлений в текстовом строении, то следует признать парентетический характер авторских отступлений, их включение в текст по принципу синтактико-стилистической вводимости, уводящей читателя из последовательного эпического повествования в сторону субъективно окрашенных рассуждений автора, опосредованно связанных с основной линией повествования¹³⁹. В плане синтактико-семантического объема авторских отступлений можно выделить следующие их разновидности: 1) авторские отступления, состоящие из определенного сверхфразового единства, размер которого может колебаться от одного до нескольких моно- или политематичных абзацев; 2) авторские отступления размером в одно законченное предложение; 3) авторские отступления в виде слова или группы слов, включенных на условиях парантетической связи в цельное предложение общей повествовательной речевой цепи. Лексико-синтаксический объем связан с развиваемой темой и семантическим типом авторского отступления.

Если попытаться сгруппировать лингвистические признаки авторских отступлений по степени их архитектурной значимости для этого вида композиционных компонентов художественного прозаического текста, то в числе ведущих следует назвать прежде всего: изменение эпического претеритального временного плана на презентный. Исследователи определяют подобный вид презенса, связанный с отступлением от основного сюжета, дополнением, развертыванием, обобщением опре-

¹³⁸ Плеханова Т. Ф. Указ работа, с. 20—21.

¹³⁹ Ср. Ризель Э. Г. Смысловые и стилистические функции парантетической связи. ФН, 1962, № 4; Скребнев Ю. М. Стилистические функции вводных элементов в английском языке. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Благовещенск, 1955; Дружинина В. В. О некоторых особенностях категории синтаксической вводимости в немецком языке — В кн.: Вопросы синтаксиса и стилистики немецкого языка. Л., 1966 и др.

деленных сюжетных мотивов как комментирующий презент¹⁴⁰.

Презентные глагольные формы можно считать константным лингвистическим признаком авторского отступления. Такое же значение имеет парентетический тип логико-грамматической связи авторских отступлений с повествовательным контекстом. Он определяет принадлежность авторских отступлений к дистантным компонентам композиционно-сюжетного строя художественного текста, придающим ему особую напряженность в силу их соединенности с сюжетом более глубокими смысловыми связями, чем его отдельные эпизоды или мотивы. Следующий существенный лингвостилистический признак авторских отступлений — это характер присущей им модальности. Они принадлежат к компонентам текста, актуализирующим текстовую субъективно-оценочную модальность на композиционно-речевом уровне. Так, к центральным проблемам художественного творчества Т. Манна относятся вопросы о взаимоотношении искусства и жизни, художника и буржуазной действительности. Свое мнение о различных сторонах этой проблемы писатель эксплицирует в рассуждениях, включенных в сюжетное повествование как элементы, замедляющие действие, но связанные с ним глубокими семантическими связями. Например:

Lebendige, geistig unverbindliche Greifbarkeit der Gestaltung bildet das Ergötzen der bürgerlichen Massen, aber leidenschaftlich unbedingte Jugend wird nur durch das Problematische gefesselt: und Aschenbach war problematisch, war unbedingt gewesen wie nur irgendein Jüngling.

(Th. M. Erz, S 235).

В приведенном отрывке из новеллы Т. Манна «Der Tod in Venedig» авторская сентенция представляет собой парентезу, связанную с основной частью повествовательного предложения отношениями проспекции. С одной стороны, обобщенный смысл этой сентенции позволяет изъять ее из текста без потери эстетико-познавательной ценности сказанного, а с другой, он подвергает

¹⁴⁰ Жеребков В. А. Опыт описания грамматической категории времени в системе немецкого глагола — В сб. Учен. зап. КГПИ им. М. И. Калинина, 1968, т. 63, с. 3—45, Ньюбина Л. М., Россиянина Г. Н. Указ. работы.

ется некоторой степени конкретизации, так как проецируется на описание Ашенбаха¹⁴¹. Авторские отступления Т. Манна могут иметь и более тесную соотношенность с повествовательным контекстом, являясь логическим или эмоциональным продолжением мыслей либо рассуждений действующего лица, с которым солидаризуется писатель. В нижеследующем отрывке из повеллы «Tonio Kröger» авторское обобщение рассуждений главного героя приобретает грамматическую форму синтаксического подчинения, обогащающего содержание основного повествовательного предложения субъективно-оценочными мотивами, сближающими субъектные планы автора и персонажа

Er (Tonio Kröger) arbeitete stumm, abgeschlossen, unsichtbar und voller Verachtung für jene Kleinen, denen das Talent ein geselliger Schmuck war, die, ob sie nun arm oder reich waren, wild und abgerissen einhergingen oder mit persönlichen Krawatten Luxus trieben, in erster Linie glücklich, lebenswürdig und künstlerisch zu leben bedacht waren, unwissend darüber, daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein.

(Th. M. Erz., S. 163).

К лингвостилистическим признакам авторских отступлений можно отнести и переориентацию повествоющего лица. В объективированном повествовании это осуществляется изменением местоименных форм, обозначающих субъект речи в авторском сегменте: появление 1-го лица единственного и множественного числа на фоне повествования от 3-го лица. В субъективированном повествовании переориентация носит имплицитный характер, так как 1-е лицо автора входит дополнительнойемой в 1-е лицо персонифицированного повествователя. Но поскольку лицо субъекта речи может не получить эксплицитного языкового выражения в авторском отступлении (в силу его обобщенного содержания), этот признак будем считать факультативным. Аппелятивный характер и сентенциозность содержания авторских отступлений могут получить свое косвенное выражение в употреблении местоимения «man» как грамматического

¹⁴¹ Ср. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования, с. 99.

субъекта первого предложения авторских отступлений. Например:

Man weiß, daß die Menschen diese Instrumente benutzen, um die Herzen zu rühren, was ja nicht ganz leicht ist. Je besser situiert jemand ist, desto schwerer wird es ihm für gewöhnlich, Rührung zu empfinden

(В. Вр. Др-р, S 31).

К факультативным экспликаторам обобщенного содержания авторских отступлений относятся местоимения: jeder, alle, а также имена существительные с обобщающей семантикой: der Mensch, die Leute, das Leben и др. На лексическом уровне специфическую прагматико-коммуникативную направленность авторских отступлений формирует оценочная лексика. Так, новелла Т. Манна «Gladius Dei» состоит из четырех композиционных частей. Первая часть представляет собой окрашенную субъективно-оценочной модальностью автора экспозицию — описание города Мюнхена — к основной сюжетной линии.

Экспозиция заключена в композиционно-архитектоническую рамку из претеритальных предложений: München leuchtete. Претеритальная форма повествования сохраняется только в этих двух предложениях и втором предложении новеллы, связанном с первым темо-рема-тическими отношениями. В остальной, значительной части авторской экспозиции автор как бы приглашает читателя пройти вместе с ним по улицам баварской столицы. Обращают на себя внимание фактические конструкции: прямое обращение к читателю, повелительное наклонение (Blick um dich, sieh in die Fenster der Buchläden! Deine Augen begegnen...— und du muß wissen. Hast du Glück so begegnet dir ... und sieh, dort ..). Часты безличные и неопределенно-личные предложения (Im «Odeon» aber wird, wie man vernimmt, an mehreren Flügeln ernstlich studiert. ... Man ist von Erwerbssgier nicht gerade gehetzt ... Es ist stets aufs neue ergötzlich, .. Man zeigt sich das Gefährt, man bleibt stehen und blickt den beiden nach. ...). Последний абзац экспозиции синтезирует фрагментарное, эмоционально окрашенное описание Мюнхена как города «парадного, карнавального» искусства. Здесь преобладает оценочная, образная лексика, экспрессивный синтаксис:

Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Zepter über die Stadt

hin und lächelt. Eine allseitige respektvolle Anteilnahme an ihrem Gedeihen, eine allseitige, fleißige und hingebungsvolle Übung und Propaganda in ihrem Dienste, ein treuherziger Kultus der Linie, des Schmuckes, der Form, der Sinne, der Schönheit obwaltet...

München leuchtete.

- (Th. M. Erz., S. 45).

Если учесть, что Т. Манн писал в 1918 году в книге «Betrachtungen eines Unpolitischen»: «München ist die Stadt der angewandten, und zwar der festlich angewandten Kunst, und der typische Münchener Künstler ist immer ein geborener Festordner und Karnevalist. Daß ich, solange ich hier lebe, in einem gewissen Protest gegen diese Sinnen- und Festkultur gelebt habe, hat vielleicht der geistesfanatischen Mönchskritik ... einen persönlichen Einschlag gegeben»¹⁴², то можно понять, воспринимаемая вначале как экспозиция к непосредственному сюжету новеллы первая композиционная часть новеллы представляет собой глубокое персональное обобщение автора на волнующую его тему. Характер же общения с читателем выдержан в стиле «облегченного» маскарадного бюргерского искусства Мюнхена. Лишь проникновение в глубинный смысл текста позволяет читателю уловить иронические ноты в описании.

Диахронический аспект изучения авторских отступлений приводит к выводу о том, что в немецкой художественной прозе XVIII—XIX вв авторские отступления могут рассматриваться как проявление «нейтральной повествовательной нормы», принадлежа к доминантным структурным компонентам композиционного членения художественного произведения. Так, событийный сюжетный ряд романа Х. М. Виланда «Agathon» часто прерывается объемными авторскими рассуждениями о философии, любви, искусстве, близкими по стилю научному реферату. Характер отдельных глав приобретают авторские отступления в романах Ж. П. Рихтера «Hesperus oder 45 Hundsposttage», «Titan». В качестве самостоятельных компонентов композиционной структуры выступает широкий авторский комментарий по поводу времени, места действия в романах В. Раабе «Hungerpastor», «Abu Telfan».

¹⁴² Zit. nach: Das erzählerische Werk Thomas Manns. Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1976, S. 469.

И. В. Гёте охотно использует объемные авторские замечания, соединенные широкими перспективными связями с последующим контекстом. Для индивидуального стиля великого немецкого писателя характерно применение авторских отступлений в качестве композиционных компонентов, начинающих новую главу. (Ср. роман «Wahlverwandtschaften» — Teil II, Kapitel 1, 3, 15; роман «Wilhelm Meisters Lehrjahre» — 1. Buch, Kapitel 3, 15. 2. Buch, Kapitel 1) ¹⁴³.

К типичным средствам интимизации эпической прозы XVIII—XIX веков относятся личное местоимение «wir» в повествовательном монологе и притяжательное местоимение «unser», соединенное с обозначением персонажа: unser Held, unsere neuen Bekannten, unser junger Freund, unsere beiden Helden и т. д., которые сближают точки зрения автора и читателя. Дидактический характер первых немецких романов воспитания обусловил включение в качестве предикатного ядра предложений авторского отступления глагольных форм в повелительном наклонении, как бы побуждающих читателя наравне с автором принять участие в создании художественного произведения. Подобные формы «вовлечения» читателя в творческий процесс находим, например, в романе И. В. Гёте «Wahlverwandtschaften».

I. Eduard — so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter — Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht, um frisch erhaltene Pfropfenreiser auf junge Stämme zu bringen.

(G. W., S. 129).

В эпической прозе конца XIX — начале XX вв. происходит сближение авторского и персонажного речевых планов, усиливается полифонизм художественного изображения, все большее значение приобретают различные формы импликации и подтекста. В связи с этим лексико-синтаксический объем «явных» авторских отступлений уменьшается до отдельной синтаксической структуры и вводного словосочетания в рамках сюжеторазвивающего авторского (или персонажного) предло-

¹⁴³ Ср. с наблюдениями К. Фридемана — В. Кн. Friedemann K. Die Rolle des Erzählers in der Epik. H. Haessel Verlag in Leipzig, 1910.

жения. Несомненно, здесь можно говорить лишь о тенденции подобного структурного развития авторских отступлений, так как и в современной художественной прозе представлены самые разнообразные модификации попутных авторских рассуждений, уводящих «в сторону» композиционно-сюжетные линии литературного произведения.

ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Литературно-художественный образ персонажа, его определение и место в системе компонентов художественного смысла литературного произведения

Центральным объектом изображения в литературном произведении является человек, а все описываемые в тексте события и ситуации суть средство его всестороннего показа; с этим связана одна из основных особенностей художественного текста как единицы эстетической коммуникации — его абсолютный антропоцентрический характер¹. Свой взгляд на сущность человеческих характеров и закономерности их взаимоотношений автор художественного произведения развивает в системе создаваемых им образов действующих лиц. Каждому художественному образу внутренне присущ синтез художественного обобщения и конкретной, неповторимой индивидуализации в свете эстетического идеала художника². М. Б. Храпченко, устанавливая типологические черты «синтетического художественного образа», приходит к выводу, что «сущность синтетического художественного образа заключается не просто в фиксации внешних черт явлений действительности, а в раскрытии их глубинных качеств, тенденций развития человека и общества»³. Сказанное справедливо и для образов персонажей, которые принадлежат к наиболее значительным компонентам общего художественного смысла литературного текста. На процесс формирования художественного образа ока-

¹ Ср. Степанов Ю. С. Методы и принципы современной лингвистики. М., 1975, с. 49—51; Чернухина И. Я. Очерк стилистики художественного прозаического текста, с. 13.

² Ср. Теория литературных стилей. Типология стилового развития XIX века. Раздел II. Стилиевые формы многостороннего изображения человека и действительности. М.: Наука, 1977, с. 108—360.

³ Храпченко М. Б. Природа эстетического знака. — В кн.: Семиотика и художественное творчество. М.: Наука, 1977, с. 13.

зывает влияние создающий субъект, его опыт и знание. И в то же время рожденный образ способен в свою очередь оказывать влияние на процесс дальнейшего познания и преобразования мира человеком⁴. Следовательно, анализ закономерностей построения художественных образов героев в литературном произведении способствует не только пониманию его основной идеи, но и выявлению особенностей образа автора в литературном тексте.

И Р. Гальперин предлагает рассматривать развитие художественного образа персонажа как сцепление, или когезию образного плана (наряду с традиционно-грамматическими, логическими, ассоциативными, композиционно-структурными, стилистическими и ритмикообразующими средствами когезии), «поскольку здесь развертывание образа постоянно связывается с сопоставлением абстрактного типа, лежащего в основе создания данного образа»⁵. Представляется, что совокупность лингвостилистических средств, создающих художественный образ персонажа, может рассматриваться и в аспекте такой категории текста как интеграция, так как целостность художественного произведения зависит не в последнюю очередь от объединения отдельных деталей описания персонажа в законченный художественный образ, связанный с общей авторской идеей и опирающийся на ассоциативные связи и индивидуальный опыт читателя. Неслучайно авторы многих художественных произведений используют в качестве их названия имена собственные главных действующих лиц: «Die Brüder Lautensack» (Л. Фейхтвангер), «Buddenbrooks» (Т. Манн), «Effi Briest» (Т. Фонтане), «Stiller» (М. Фриш) и др. или их перифразовые субституты, содержащие наиболее яркую качественную оценку основного персонажа: «Der Untertan» (Г. Манн), «Die häßliche Herzogin», «Die Jüdin von Toledo» (Л. Фейхтвангер). Полная семантизация подобных имен возможна лишь в рамках текстового целого. Как пишет Л. Я. Гинзбург, «литературный персонаж — это серия последовательных появлений или упоминаний одного лица. Изображение его слов, действий, внешних черт,

⁴ Ср. Кондаков Н. И. Логический словарь. М., 1975, с. 396.

⁵ Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования, с. 82.

внутренних состояний, повествование о связанных с ним событиях, авторский анализ — все это постепенно наращивается, образуя определенное единство, функционирующее в многообразных сюжетных ситуациях. Формальным признаком этого единства является уже само имя действующего лица. Структурное единство, принцип связи отдельных, последовательных проявлений персонажа закладывается его экспозицией, той типологической моделью, которая нужна для первоначальной ориентации читателя»⁶. Из приведенной цитаты следует, что художественный образ персонажа в своем развитии играет существенную роль для сюжетодвижения литературного произведения, испытывая в свою очередь изменения, связанные с сюжетными ситуациями. Описания персонажей в художественном тексте определяются, как правило, потребностью сюжета и связаны композиционно с описанием художественного действия. Эволюция художественного образа персонажа есть следствие сюжетной динамики текста. В связи с этим художественные образы персонажей в совокупности всех их лингвостилистических элементов могут быть отнесены к элементам композиционно-сюжетного членения текста⁷.

Художественные образы персонажей могут также рассматриваться как существенные пространственно-временные параметры текста⁸. Каждый персонаж обладает в структуре художественного текста собственным художественным пространством или «подпространством», из их сочетания рождается художественный топос текстового целого. Формы изображения героя тесно связаны и со спецификой художественного слова как искусства временного. Преимущество художественно-литературного портрета человека перед живописным состоит именно в возможности его развития во времени. Система художественных образов персонажей литературного произведения есть и отражение авторской концепции времени.

⁶ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе, с. 273

⁷ Ср. Кричевская Л. И. Портрет в прозе Пушкина. — ФИ, 1979, № 3, с. 3—9, а также О некоторых особенностях портрета в романе Л. Н. Толстого «Война и мир» — ФИ, 1976, № 5, с. 11—18

⁸ См. об этом подробнее раздел «Пространственно-временная структура художественного текста и ее значение при изучении категорий «автор», «персонаж».

Итак, литературно-художественный образ персонажа как часть общей художественной структуры текста есть серия портретных зарисовок, эпизодов, описаний действий и внутренних состояний, соотнесенных друг с другом через общий семантический центр антропоним. Объемность художественного образа персонажа зависит, во-первых, от того, представлены ли все указанные компоненты в его структуре, а, во-вторых, от протяженности каждого из компонентов образа (портрет, действие, внутреннее состояние и т. д.) в лингвостилистической структуре текста. Понятие объемности художественного образа существенно при разделении персонажей на главные и второстепенные.

При выявлении и описании лингвистических примет развития художественного образа персонажа необходимо также учитывать разложение текстовой структуры на два относительно самостоятельных речевых сегмента: авторский и персонажный, в каждом из которых существуют собственные лингвистические средства для изображения действующих лиц. В авторском речевом сегменте, или авторской речи, возникает как прямое изображение персонажей — через описание их внешности, действия, поступков, так и косвенное — через описание связанных с ними событий, ассоциативное соотношение явлений природы, мира вещей с образом персонажа. Для персонажного речевого сегмента, реализуемого различными способами передачи речи персонажей, характерен путь косвенного изображения действующих лиц: 1) через их собственную речь, лингвостилистический анализ которой эксплицирует важную составную часть литературно-художественного образа, так называемую речевую характеристику, или речевой портрет персонажа и 2) через высказывания персонажей друг о друге. Как в авторском, так и персонажном речевом сегменте возможен и ретроспективный способ изображения персонажа: через описание его внутреннего состояния в авторской речи и в художественных формах передачи внутренней речи персонажа.

Лингвостилистические особенности развития художественного образа персонажа в авторской речи

Говоря о лингвостилистических особенностях развития художественного образа персонажа в авторской ре-

чи, можно отметить следующую закономерность: в зависимости от типа «художественного мышления»⁹, а также общего замысла художественного произведения, автор при первичном представлении персонажа читателю выделяет либо его качественные черты, создающие внешний образ человека в отвлечении от его деятельности, либо сразу же делает акцент на его действиях. Первый вид литературного портрета можно обозначить как к в а л и т а т и в н ы й. Он строится при стилистическом доминировании субстантивной группы, распространяемой именами прилагательными, причастиями II со значением свойства, признака; преобладающая форма сказуемого — прилагательное-предикатив при глагольной связке sein. Отрезки текста, посвященные персонажу, носят характер статического описания. Литературный портрет, опирающийся на описание действий персонажа, можно определить как функциональный. Доминантными компонентами описания здесь служат знаменательные глаголы с семантикой действия или состояния, в группе существительного особую стилистическую значимость приобретает причастие I с выражением процессуального признака. За счет концентрации перечисленных языковых средств текст приобретает черты динамического описания¹⁰.

Пример квалитативного портрета — описание герцогини де Альба в романе Л. Фейхтвангера «Гойя». Читатель видит впервые Кайетану глазами художника Гойи (хотя структурно описание принадлежит к авторской речи), и поэтому в тексте эксплицируются детали ее внешнего облика (в формах существительного и прилагательного); употреблением прилагательных, обозначающих цвет, передается цветовая гамма одежды героини. Так постепенно рождается импрессионистический образ прекрасной испанки, как бы запечатленный на живописном полотне.

Über dem silbernen Kleid trug sie schwarze Spitzen; bräunlichweiß leuchtete die warme Blässe des ungeschminkten ovalen Gesichts, krauses schwarzes Haar,

⁹ Мейлах Б. С. Психология художественного творчества: предмет и пути исследования, с. 16.

¹⁰ Ср. Вольф А. С. Стилистические средства создания образа человека в романах Л. Фейхтвангера. Автореф. дис. ... канд. филолог. наук Л., 1977.

gekrönt von einem hohen Kamme, umrahmte es üppig. winzig, zierlich, in ihren spitzen Schuhen, schauten die Füße aus dem weitfallenden Rock. Ein lächerlich kleiner, weißer, wolliger Hund saß auf ihrem Schoß, sie streichelte ihn mit der linken, behandschuliten Hand. Die Rechte aber, nackt, schmal, fleischig kindlich, lag halb auf der Lehne des Sessels, und lässig, mit spitzen, leicht gespreizten Fingern, hielt sie den kostbaren Fächer, beinahe geschlossen, nach unten. (F. G., S. 13).

Другой женский портрет, первое представление читателю главной героини романа Г. де Бройна «Буриданов осел» фрейляйн Бродер, имеет своей целью создать образ современной деловой женщины. При изображении персонажа автор отдаёт предпочтение глаголам, характеризующим деятельную натуру героини. Возникает функциональный динамический портрет:

Sie trug keine Brille, die Strümpfe saßen nicht schief. Mantel und Kleid waren genau das, was für ihre Figur paßte. Keine Stubenblässe, keine schlechte Haltung erinnerten an Schreibtisch. kein Zug ihres Gesichts an Verklemmtheit oder Arroganz. Sie gab sich locker, sicher, selbstbewußt, sprach Hochdeutsch ohne Dialekteinschlag oder Krampf und versuchte nicht zu blenden, nicht zu kokettieren. (B. B. E., S. 9).

Коммуникативно-речевое целое и качественное, и функциональное портрета персонажа представляет собой описание, фиксирующее в определенной лингвистической форме «сосуществование предметов и их признаков в одно и то же время»¹¹. Но если в качественном портрете отношения между предметом и признаком осуществляются непосредственно по схеме: N (имя) → A (признак), то в функциональном портрете становление признака осуществляется через действие, при этом сам признак не всегда эксплицитно представлен в тексте: читатель ставится перед необходимостью смоделировать признак лица по его действию. Подобные семантические отношения можно описать схемой: N (имя) → V (действие) ← -- → A (признак), где пунктирная черта обозначает лингвистическую факультативность признака. Поясним этот тезис анализом двух вышеприве-

¹¹ Брандес М. П. Стилистический анализ, с. 104.

денных примеров В портрете фрейляйн Бродер, который по своей лингвостилистической структуре может рассматриваться как функциональный, первая часть последнего предложения состоит из трех синтаксических членов: подлежащего — имязаменителя *sie*, финитного глагола-сказуемого *gab sich* и относящихся к нему однородных обстоятельств образа действия *locker, sicher, selbstbewußt*, семантически связанных с подлежащим через его действие. Произведем трансформацию, заменив глагольное сказуемое составным именным с предикативами, выраженными теми же прилагательными: *Sie war locker, sicher selbstbewußt*. Возникает качественно новый признак лица, не соответствующий содержанию предложения-оригинала. Вторая часть того же предложения имеет также вербальное семантическое ядро (*..sprach Hochdeutsch ohne Dialekteinschlag oder Kram!*), содержащее в импликации значение признака: *intelligent*. Как мы видим, характер контекстуальной соотнесенности элементов качественного и функционального портретов различен.

Несомненно, о чисто качественном или функциональном портрете можно говорить либо в случае эпизодических персонажей, появляющихся в повествовании однократно, либо при первом описании главных действующих лиц. Дальнейшее становление образов характеризуется, как правило, лингвостилистической многоплановостью с выделением как качественных, так и функциональных деталей образа¹². Многократное возвращение к одной из подобных деталей превращает ее в доминантный компонент¹³, или лейтмотив образа. В качестве доминантного компонента образа могут функционировать слова и словосочетания субстантивного, адъективного и вербального характера. Совокупность доминантных компонентов художественного образа персонажа может придать его определенным чертам характер эстетического знака¹⁴. Именно набор признаков персонажа, обладающих «знаковыми чертами», создает типоло-

¹² О значении детали в художественном произведении см.: Добин Е. С. Сюжет и действительность. Искусство детали, с. 305—389.

¹³ Термин О. Якобсона — См. в кн. Структурализм «за» и «против» М. Прогресс, 1975, с. 454.

¹⁴ Ср. Храпченко М. Б. Природа эстетического знака, с. 21

гическую модель образа персонажа, о которой говорилось выше.

Характер эстетического знака, существенного для структуры художественного образа Тони, одного из главных персонажей романа Т. Манна «Buddenbrooks», приобретают текстовые отрезки, описывающие ее верхнюю губу как символ не меняющейся и остающейся по-детски наивной, несмотря на многочисленные жизненные перипетии героини: *die ein wenig hervorstehende Oberlippe* (S. 52), *der kindliche, naive und kecke Ausdruck ihrer etwas hervorstehenden Oberlippe* (S. 175), *auf ihrer Oberlippe — der hübschen Oberlippe Tony Buddenbrooks* (S. 671). — (Th. M., B.).

Семантическим ядром доминантного компонента образа здесь является существительное, число относящихся к нему прилагательных меняется при движении к концу повествования. Опираясь на пресуппозиционные знания читателя, Т. Манн заменяет все адъективные определения в последнем описании Тони посессивным генитивным определением, придающим этому словосочетанию устойчивость в рамках текстового целого. Анализ этого и других доминантных компонентов образа, реализованных словосочетанием, показывает, что с позиций текстового единства редки буквальные, механические повторы лейтмотивных деталей образа.

Повторяемая лексическая единица становится семантическим ядром доминантного компонента образа, претерпевая в то же время определенные семантические модификации за счет контекстуального окружения. Так, к доминантным компонентам образа Грюнлиха в романе «Будденброки» принадлежит глагол *sich verbeugen* и его синонимы. Но семантическое наполнение вербального лейтмотива меняется в зависимости от описываемой ситуации и связанного с ней лексического наполнения фразы. При первом появлении Грюнлиха в семье Будденброков указанный доминантный компонент описания выявляет фальшивую внешнюю респектабельность и предупредительность будущего мужа Тони: *... Herr Grünlich hatte wiederum auf jeden Namen mit einer Verbeugung geantwortet; ... entgegnete Herr Grünlich mit einer neuen Verbeugung; ...hierauf verbeugte sich Herr Grünlich, Herr Grünlich ... beschrieb einen Halbkreis mit dem Oberkörper;*

. trat einen großen Schritt zurück, verbeugte sich nochmals (Th. M. B., S. 82—86).

В сцене приезда Грюнлиха в дом Шварцкопфов, находящихся на более низком социальном уровне, глагол *sich verbeugen* и его контекстуальные субституты также неоднократно употребляются автором, но в сочетании с лексическим окружением они приобретают значение, антонимичное предыдущему контексту: Грюнлих держится подчеркнуто высокомерно и снисходительно.

Herr Grünlich, von seiner Seite verneigte sich mit Bedacht, indem seine Mundwinkel sich ein wenig abwärts zogen; ...beganng Herr Grünlich, indem er den Kopf mit Entschlossenheit schüttelte und ihn dabei ein wenig zurückwarf; ...versetzte Herr Grünlich tonlos und mit gesenktem Kopfe; ...fuhr er fort, indem er vor Herrn Schwarzkopf mit dem Hute eine Bewegung von oben nach unten beschrieb (Th. M. B., S. 131—135).

Как уже говорилось, в авторском речевом сегменте может осуществляться и косвенное изображение действующих лиц через ассоциативное соотнесение их состояния с явлениями природы, миром вещей и т. д. Подобный стилистический параллелизм нередко рождает символ, как особый вид эстетического знака, способный в наибольшей степени участвовать в выражении главных идей художественного произведения, «обобщая важные стороны действительности, объединяя разные планы целой системой соответствий»¹⁵. Так, описание белой лилии на темной глади неподвижного озера в новелле Т. Шторма «*Imtensee*» становится символом главной героини Элизабет, незаурядной, поэтически одаренной натуры, обреченной на одиночество в благополучном обывательском мире. Образ Тони Будденброк гостоянно сопровождается детализированным изображением дома, интерьера, одежды, ее собственной и окружающих ее людей, что является в совокупности семантическим экспликатором любимого слова Тони «изысканный» (*voqnehm*). Это слово, неоднократно появляющееся в авторской речи и речи Тони, приобретает постепенно символическое значение и становится доминантным компонентом образа Тони.

¹⁵ Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка, с. 78.

При описании сцены допроса коммуниста Валлау в романе «Das siebte Kreuz» А. Зегерс сравнивает героя с неприступной крепостью, недоступной страху и угрозам фашистов, что становится не только «знаковой чертой» персонажа, но и символом антифашистской борьбы немецких коммунистов с фашизмом, то есть эстетическим знаком, существенным в структуре художественного смысла текстового целого.

Overkamp heftet seinen Blick auf dieses Gesicht, den Ort der kommenden Handlung. In diese Festung soll er jetzt eindringen. Wenn sie, wie man behauptete, der Furcht versperrt ist und allen Drohungen, so gibt es auch andere Mittel, um eine Festung zu überrumpeln, die ausgehungert ist, ausgelaugt vor Erschöpfung. Overkamp kennt diese Mittel alle. Er weiß sie zu handhaben. Wallau seinerseits weiß, daß dieser Mann vor ihm alle Mittel kennt. (А. С. Д. с. К., S. 182).

Особую стилистическую релевантность в развитии художественного образа персонажа приобретают некоторые его лингвостилистические компоненты, соотношенные с аналогичными или антонимичными компонентами образа другого персонажа. Так, И. В. Гете часто использует прием противопоставления «знаковых черт» двух персонажей: Вертер — Альберт в романе «Die Leiden des jungen Werthers», Вильгельм — Вернер в «Wilhelm Meisters Lehrjahre». Лингвистической основой подобного сопоставления образов персонажей служит антитеза во всех ее разновидностях: лексической, грамматической и синтаксической.

Неоднократно повторяемая при описании персонажей лексическая и грамматическая антитеза становится когерентным элементом текста, участвующим в композиционно-архитектоническом развитии текстового целого¹⁶. Так, сопоставление образов Вильгельма и Вернера начинается противопоставлением образа жизни их отцов, которые характеризуются как: ein paar Männer von sehr verschiedener Denkungsart (S. 40). Подчеркнутое словосочетание появляется вновь при описании сыновей: ...denn ungeachtet ihrer verschiedenen Denkungsart fand jeder seine Rechnung bei dem anderen (S. 61). Слова

¹⁶ Ср: Riesel E, Schendels E Deutsche Stilistik. М: Verlag Hochschule, 1975, S 252—253, 269.

и словосочетания с семантикой противопоставления стоят в начале текстовых отрезков (часто это самостоятельные абзацы), входящих в структуру образов этих персонажей *dagegen* (S. 40), *ein ganz entgegengesetztes Leben* (S. 41), *sein Umgang mit Wilhelmen war ein anhaltender Zwist* (S. 61), *die Unmöglichkeit, einander verständlich zu werden* (S. 62). Серия этих и подобных им текстовых антитез сходится в предложения с противительными союзами *aber* и *doch*, содержащими ряд семантических единиц (*nebeneinander, miteinander, nach einem Ziel*), интегрирующих оба литературных портрета в композиционно-архитектоническое единство, существенное для художественного смысла текстового целого:

Im Grunde aber gingen sie doch, weil sie beide gute Menschen waren, nebeneinander, miteinander nach einem Ziel und konnten niemals begreifen, warum denn keiner den anderen auf seine Gesinnung reduzieren könne. (G. W. M. L., S. 62).

Отметим еще одну особенность развития образа персонажа в авторском речевом сегменте. Даже в самых, казалось бы, нейтральных авторских описаниях, внешности, действий, окружения героя можно обнаружить лингвостилистические явления, свидетельствующие об экспрессивной оценке персонажа со стороны автора, действующей в рамках определенной типологической модели персонажа (положительный, отрицательный герой, сатирический образ и т. д.). Подобное, выраженное в тексте отношение автора к персонажу может рассматриваться как часть важной текстовой категории — его субъективно-оценочной модальности.

Субъективно-оценочная модальность реализуется в характеристике героя либо как оценка общего, единого типа (комическая, сатирическая), либо как совокупность оценочных нюансов разного типа (сочетание комического и драматического моментов описания, положительной и отрицательной оценок и т. д.).

Рассмотрим лингвостилистические средства, актуализующие субъективно-оценочную модальность, на примере образа главного действующего лица романа Г. Манна «*Der Untertan*». Ироническая акцентуация характеристики Дидериха Геслинга становится наиболее существенной частью его литературно-художественного порт-

рета. Уже первое описание персонажа в детском возрасте имеет ряд иронических деталей:

Diederich Heßling war ein weiches Kind, das am liebsten träumte, sich vor allem fürchtete und viel an den Ohren litt. Ungern verließ er im Winter die warme Stube, im Sommer den engen Garten, der nach den Lumpen der Papierfabrik roch und über dessen Goldregen — und Fliederbäumen das hölzerne Fachwerk der alten Häuser stand. Wenn Diederich vom Märchenbuch, dem geliebten Märchenbuch, aufsaß, erschrak er manchmal sehr. Neben ihm auf der Bank hatte ganz deutlich eine Kröte gesessen, halb so groß wie er selbst! Oder an der Mauer dort drüben stak bis zum Bauch in der Erde ein Gnom und schielte her!

Fürchterlicher als Gnom und Kröte war der Vater, und obendrein sollte man ihn lieben. Diederich liebte ihn. Wenn er genascht oder gelogen hatte, drückte er sich so lange schmatend und scheu wedelnd am Schreibpult umher, bis Herr Heßling etwas merkte und den Stock von der Wand nahm. Jede nicht herausgekommene Untat mischte in Diederichs Ergebenheit und Vertrauen einen Zweifel. Als der Vater einmal mit seinem invaliden Bein die Treppe herunterfiel, klatschte der Sohn wie toll in die Hände — worauf er weglief.

Kam er nach einer Abstrafung mit gedunsenem Gesicht und unter Geheul an der Werkstatt vorbei, dann lachten die Arbeiter. Sofort aber streckte Diederich nach ihnen die Zunge aus und stampfte. Er war sich bewußt: «Ich habe Prügel bekommen, aber von meinem Papa. Ihr wäret froh, wenn ihr auch Prügel von ihm bekommen könntet. Aber dafür seid ihr viel zuwenig». (Н. М. У., S. 5).

Иронический подтекст возникает с первого предложения, где в один перечислительный ряд объединены однородные глагольные предикаты с разнородной семантикой, что может быть обозначено как «полуотмеченная структура», т. е. структура, отклоняющаяся от существующих правил грамматики и требующая семантической или лингвистической расшифровки¹⁷. Далее выделяется черта Дидериха, наиболее характерная для него и в будущем — его трусливость. На языковом уровне она эксплицируется в синтаксических единицах. sich

¹⁷ Ср. Золина Н. Н. Полуотмеченные структуры и их стилистические функции. Автореф. дис. .. канд. филол. наук Л., 1977

vor allem fürchtete, erschrak er ...sehr, fürchterlicher als Gnom und Kröte war der Vater. Контактное расположение предложений und obendrein sollte man ihn (den Vater) lieben. Diederich liebte ihn, — также рождает иронический подтекст, благодаря наличию в I-м предложении модального глагола sollen Геслинг и раб и тиран одновременно, сосуществование двух особенностей этого характера подчеркивают следующие лексические единицы, становящиеся контекстуальными антонимами: sich umherdrücken, schmatzend und scheu wedelnd, Diederichs Ergebenheit und Vertrauen — во втором абзаце и stampfen, sich bewußt sein — в третьем абзаце. В этом смысле второй и третий абзацы могут рассматриваться как архитектурная антитеза, сопоставляющая поведение молодого Геслинга в отношении с тем, кто сильнее его, здесь отцом, и с теми, выше кого он себя считает, т. е. с рабочими.

На следующих страницах романа, рассказывающих от лица воображаемого повествователя о развитии Дидериха, эта тема подчинения власти и безжалостного подавления слабых получает дальнейшую ироническую акцентуацию. В тексте многократно повторяются слова из понятийного поля — власть, сила: fürchtbare Gewalten, die Macht, die kalte Macht, die Machthaber, noch höhere Gewalten, so hohe Gewalt, den Machthabern nachahmen, mit Gewalt abnehmen.

Ироническая акцентуация художественного образа персонажа лишь одна из возможностей выражения субъективно-оценочной модальности в авторском описании. Так, все прозаические произведения Т. Шторма, созданные под знаком слияния романтизма и реализма, пронизаны субъективно-лирическим отношением автора к центральным персонажам. Особенно это касается женских образов новелл Т. Шторма, которые воплощают размышления автора о несправедливости социального положения женщины в Германии XIX в. Образ центрального персонажа новеллы «Auf der Universität» Лоры, дочери портного, погибающей в мире богатых тунеядцев, строится на сочетании лирического и трагического с первых строк, относящихся к героине. В портретных зарисовках Лоры преобладают эпитеты, выделяющие как «знаковые черты» героини ее незащищенность, хрупкость, эфемерность: die zarte, dunkle Mädchengestalt; ein zier-

liches Mädchen; die großen dunklen Augen; ein besonders feines Aussehen; die Finger waren beunruhigend klein; die kleine Dame; sie sah fremdartig aus; das braune schlanke Handgelenk, die leichte Last ihrer schmalen Hand, die kleinen Füße.

Стилистическую релевантность в тексте приобретают диминутивные элементы словообразования: ihr Gesichtchen, ein Paar schmale Lastingsschüchen, die Fübchen.

Контекстно обусловленное приращение смысла в субстантивной группе weiße Rose выводит ее на уровень образа-символа.

Ср.: Im Haar trug sie eine weiße Rose, eine Seltenheit in dieser Jahreszeit; aber auf ihrem Antlitz war die Rosenzeit vorüber; kein Rot schimmerte mehr durch diese zarten blassen Wangen (Th. St., S. 250).

Отмеченные лингвостилистические элементы концентрируются в последнем эпизоде новеллы, описывающем уже погибшую Лору:

— Und in diesem Sonnenglanz lag auch sie ... Das bleiche Gesichtchen ruhte auf dem Ufersande; die kleinen tanzenden Füße ragten jetzt regungslos unter dem Kleide hervor; Seetang und Muscheln hingen in den schwarzen tiefenden Haaren. Die weiße Rose war fort, sie mochte ins Meer hinausgeschwommen sein. (Th. St., S. 259).

Семантико-стилистической основой описания служит противопоставление, как эксплицированное в определенных речевых единицах: die...tanzenden Füße ragten ... regungslos, так и имплицитно присутствующее в них и перерастающее в широкую подтекстовую информацию. Лексемы Sonnenglanz — das bleiche Gesichtchen выступают здесь как авторская антитеза жизни и смерти. Слово сочетание die weiße Rose, уже заложенное в сознание читателя как символ образа Лоры, также становится в контекстуальном окружении последнего предложения семантическим центром романтической антитезы жизни и смерти.

Приведенные примеры показывают, что субъективно-оценочная модальность принадлежит к категориям текста, актуализация которых возможна в пределах широкого контекста (с учетом его поверхностной и глубокой структур). Субъективно-оценочная модальность, заложенная в описании действующих лиц, является важной составной частью содержательно-концептуальной

информации художественного текста и через нее компонентом категории «автор».

Речевая структура художественного образа персонажа

Большая роль в создании художественного образа литературного героя принадлежит речи самих персонажей, передаваемой в художественном тексте способами прямой, косвенной, несобственно-прямой речи и их смешанными формами. Изображение литературных героев средствами их собственной речи составляет существенную часть структуры художественного текста. Оно участвует как в композиционно-сюжетном движении литературного произведения, так и в развитии его глубинного художественного содержания. Так, тема постепенного социального упадка семьи Будденброков реализуется дополнительно через речевые портреты ее разных поколений. Старый Иоганн Будденброк, поклонник французской буржуазной революции, выходец из низших слоев общества, демократичен и в речи: его прямая речь экспрессивна, имеет отклонения от лексической и грамматической нормы, насыщена переходами от французского языка к нижненемецкому диалекту. Речевой портрет его сына выражен более нейтрально, консул Будденброк говорит медленно, соблюдая правильный грамматический строй фраз, в его речи трудно выделить любимые словечки или лексические единицы, персонифицирующие речь. Третье поколение Будденброков говорит по-разному: ставший главой фирмы Томас очень следит за тем, чтобы его жизнь не имела «внешних» погрешностей, он предельно тщателен в манере одеваться, выражать свои мысли, его фразы отточены и в смысле лексического отбора, и в синтаксисе. Речь Тони — это речь эмоциональной, по-своему глубоко чувствующей женщины, но стремящейся, как и ее брат, к внешнему благополучию. Для ее речи характерно обилие структур экспрессивного синтаксиса, а также многократно повторяемых слов, которые имеют особое значение для раскрытия ее отношения к жизни и играют поэтому стилистическую роль доминантного компонента образа Тони (как слово «огонь», о котором уже шла речь выше). Христиан,

физически и нравственно надломленный человек, живет в мире богемы и своих болезненных ощущений, его лексикон преимущественно и ограничивается словарными единицами этих тематических сфер. Синтаксис речи Христиана также экспрессивен, но несколько иначе, чем у Тони: в его речи часты предложения, недоговоренные до конца или неоднократно прерываемые в середине. Последний представитель рода Будденброков, маленький Ханно целиком поглощен своими утонченными чувствами и болезненными реакциями на жизнь, поэтому лингвостилистической основой раскрытия этого образа служат, в первую очередь, несобственно-прямая речь и внутренний монолог, переплетающиеся с авторскими предложениями. Прямая речь Ханно менее индивидуализирована, она близка строю авторской речи.

Яркие речевые портреты персонажей, особенно главного действующего лица, дает Генрих Манн в остро-сатирическом романе «Professor Unrat». На страницах этого произведения создана целая галерея гротескных, но в то же время реалистических образов немецкой обывательской провинции конца 90-х годов XIX в. Прямая речь учителя-тирана, прозванного учениками Гнусом, пестрит нелепыми фразами, засоренными устаревшими словами и грамматическими формами. Его речь — это как бы пародия на неудачный перевод с греческого и латыни, она далека от разговорной речи по своему усложненному и лексически перенасыщенному синтаксису. С другой стороны, Гнус не может не употреблять в своей речи слова из лексикона ненавистных ему учеников. Это сочетание косного канцелярского стиля, с одной стороны, и школьного жаргона — с другой, доминирует в речевой характеристике учителя-схоласта, деспота, воплотившего основные черты провинциальной школы кайзеровской Германии.

В стилистике «особый подбор слов, выражений, синтаксиса, отображающий как речь социальной среды, к которой принадлежит персонаж, так и его индивидуальный характер»¹⁸, традиционно обозначается терминами «речевая характеристика», «речевой портрет» персонажа. В работах последних лет появились понятия

¹⁸ Арнольд И. В. Указ работа, с 202

«лексическая, речевая структура образа» — как некая модель, абстракция, имеющая «в конкретных текстах при создании определенных образов .. бесконечное множество реализаций, оставаясь при этом неизменной в своих конструктивных признаках»¹⁹. Несомненно, понятие «речевая структура образа» шире понятия «речевая характеристика», так как последнее отражает, по существу, функциональную специфику стилистически маркированных элементов речевого строя персонажа, в то время как «речевая структура образа» включает как стилистически нейтральный, так и функционально обусловленный, «колоритный» языковой материал. Стилистическое колорирование речи персонажа может осуществляться на всех языковых уровнях, где наиболее релевантны лексический и синтаксический уровни, так как лексический состав фразы дает представление об образно-понятийной сфере персонажа, а ее синтаксическая организация отражает особенности логико-экспрессивного сцепления образов и понятий в процессе их познания.

Речевая структура художественного образа персонажа формируется, как уже говорилось, в первую очередь в системе лингвистических способов передачи их речи. В то же время и в авторской речи могут содержаться указания на особенности речевой манеры персонажа. Подобные авторские указания, наслаиваясь на портретное описание героя, которое создает зрительный образ персонажа, активизируют и слуховое восприятие читателя, расширяя границы создаваемого художественного образа. Так, представление читателя о характере и интеллекте маленькой решительной хозяйки пансиона для девочек Терезы Вейхбротт (роман Т. Манна «Buddenbrooks») рождается благодаря и подробному описанию речевых манер героини в авторской речи и приводимым автором «в качестве примеров» пассажиам ее прямой речи:

...Überhaupt lag in ihrer geringen Figur und allen ihren Bewegungen ein Nachdruck, der zwar possierlich, aber durchaus respektgebend wirkte. Dazu trug in hohem Grade auch ihre Sprache bei. Sie sprach mit lebhafter und stoßweiser Bewegung des Unterkiefers und einem schnellen, eindringlichen Kopfschütteln, exakt und

¹⁹ Чернухина И. Я. Указ. работа, с. 88—89.

dialektfrei, klar, bestimmt und mit sorgfältiger Betonung jedes Konsonanten. Den Klang der Vokale aber übertrieb sie sogar in einer Weise, daß sie zum Beispiel nicht «Butterkruke», sondern «Botter» -- oder gar «Batterkruke» sprach und ihr eigensinnig kläffendes Hündchen nicht «Bobby», sondern «Babby» rief. Wenn sie zu einer Schülerin sagte: «Kind, sei nicht -- t sa domm!» und zweimal dabei ganz kurz mit dem gekrümmten Zeigefinger auf den Tisch pochte, so machte dies Eindruck, das ist sicher; und wenn Mademoiselle Popinet, die Französin, sich beim Kaffee mit allzuviel Zucker bediente, so hatte Fräulein Weichbrodt eine Art, die Zimmerdecke zu betrachten, mit einer Hand auf dem Tischtuch Klavier zu spielen und zu sagen: «Ich würde die ganze Zockerböchse nehmen!», daß Mademoiselle Popinet heftig errötete ... (Th. M. B., S. 73).

Сочетание авторской и прямой речи, обилие в авторской речи адъективных и причастных определений, обособлений с неоднородной грамматической структурой динамизируют описание фрейляйн Вейхбротт, превращают образ персонажа, не принадлежащий к главным действующим лицам романа, в многогранный, синтетический художественный образ.

Как и в авторской речи, раскрытие характера персонажа в его речевой структуре происходит либо путем лингвостилистической интенсификации определенного языкового материала, то есть неоднократного употребления семантически близких языковых единиц, концентрирующихся вокруг объемных текстовых смыслов, либо за счет экстенсификации, то есть количественного накопления семантически и стилистически неоднородных языковых единиц, рождающих в совокупности определенное характерологическое значение. При методе интенсивного лингвостилистического развития образа персонажа особое значение имеют явления многозначности и повтора. Представление об особенностях речевой структуры персонажа дают не только повторы лексического уровня (любимые «словечки» персонажа, социально и территориально окрашенная лексика и т. д.), но и его тяготение к однотипным синтаксическим конструкциям. Несомненно, стилистическую маркированность имеют при этом прежде всего конструкции экспрессивного синтаксиса, то есть предложения с неполным грам-

матическим составом, особой коммуникативной установкой, усиленной эмоциональностью высказывания, способные именно в силу неординарности их синтаксического рисунка и повышенной экспрессивности фокусировать внимание читателя. В то же время явление синтаксического параллелизма в рамках речевой структуры персонажа может осуществляться практически на всех структурно-семантических типах предложения, дополняя характеристику персонажа, уже представленную в авторской речи другими языковыми средствами.

Большое значение для раскрытия литературного характера имеет и синтаксический объем его фразы. Одним из средств создания образа партийного бюрократа Фриды Симсон в романе Э. Штриттматтера «Ole Bienkopp» служит осложненный синтаксический строй ее речи, возникающий из-за частых цитаций партийной прессы и литературы, не соотносенных друг с другом и с ситуацией общения²⁰. Для того, чтобы показать процесс духовного созревания и гибели главной героини романа «Effi Briest», растущее в ней в последние месяцы жизни стремление к анализу своей судьбы, автор произведения Теодор Фонтане использует наряду с другими языковыми средствами синтаксис речи Эффи. В начале романа юная, не видевшая жизни героиня участвует в обыденных жизненных диалогах. Синтаксический строй фразы прост, преобладают простые распространённые, эмоционально окрашенные предложения, велико число элиминированных структур. В заключительных главах книги Эффи, сломленная жизнью и обстоятельствами, постоянно ищет в разговорах с собою и окружающими ответа на вопрос о жестокости происшедшего. Синтаксис принадлежащих ей фраз усложняется, возрастает число придаточных предложений, снижается общий эмоциональный тон фразы, экспрессивное усиление достигается емким лексическим наполнением предложений. В этом смысле интересный материал для исследования дает сравнение диалогов Эффи с матерью о браке с Инштеттеном в начале (с. 31—37) и в конце романа (с. 316—318)²¹.

²⁰ Strittmatter E. Ole Bienkopp. Berlin, 1963, S. 185, 290—292, 373, 397—398 и а.

²¹ Fontane Th. Effi Briest. Bibliothek deutscher Klassiker. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1977.

Таковы основные, наиболее общие тенденции включения речевой структуры персонажа в его «синтетический художественный образ» и общую структуру художественного текста. Их дальнейшие особенности будут показаны более подробно в нижеследующих разделах.

Прямая речь. Специфика стилистического функционирования прямой речи возникает и развивается на основе присущей этому способу передачи речи персонажей близости к живой разговорной речи и выраженной персональности высказывания. Последнее влечет за собой богатство эмоциональных оттенков выражения. Стилистическая картина художественного произведения, а также стилистический потенциал прямой речи во многом зависят от того, в каком количественном и структурном соотношении находятся авторская речь и прямая речь персонажей. Здесь возможны следующие закономерности, связанные во многом с диахроническим аспектом структуры художественного прозаического произведения и его принадлежностью к определенному литературному направлению.

1. Прямая речь действующих лиц структурно перерабатывается писателем и подчиняется интеллектуальной, стилистически нейтральной авторской речи, диалог как изображение живой речи условен и относительно далек от реального, устного диалога. Так в романе И. В. Гёте «*Wilhelm Meisters Lehrjahre*», являющемся образцом классической прозы, отсутствует индивидуализация речи героев, что снимает различия в лингвостилистической структуре авторской речи и речи героев в диалогах романа. В романе Гёте преобладает речь рассказчика, не воспринимающая посторонних речевых элементов, как того и требуют нормы классицистической поэтики. Представители различных слоев населения, в том числе и простой люд, говорят в романе облагороженным языком автора романа²². Основной синтаксической единицей прямой речи в этом романе служит сложное или пространственно-подчиненное предложение²³, со средним

²² Говердовская Л. П. Способы передачи диалогической речи в немецкой художественной прозе XVIII—XIX вв. Автореф. дис. канд. филол. наук Л., 1974.

²³ Сильман Т. И. Вопросы синтаксического стиля прозы Гёте — Учен. зап. ЛПИ им. А. И. Герцена, 1959, т. 190, ч. 1, с. 39—47.

объемом до 45 единиц и широкой системой временного, локального и причинно-следственного подчинения.

Роман Гёте был воспринят его современниками и последующими поколениями немецких писателей как образец «романа воспитания», и вызвал к жизни целый ряд романов, следующих классической форме «*Wilhelm'a Meister'a*» и в плане содержания, и в плане лингвистического изображения. Это романы Филиппа Моритца «*Anton Reiser*» о развитии актера, который на подмостках сцены может наконец осуществить свой нравственный идеал — говорить с людьми об их достоинстве и социальном назначении, Эдуарда Мёрике «*Maler Nolten*» — о трагической судьбе молодого одаренного художника в обывательском мире немецкого филистерства первой половины XIX века. Оба романа, как и роман Гёте, имеют широкий социальный фон: в них действуют и представители третьего сословия, и мир богемы, и высшее общество. Но и в них преобладает литературно обработанный повествовательный монолог, в который органически вплетаются диалоги персонажей значительной протяженности, обусловленной не только их содержательной объемом, но и синтаксической емкостью отдельных высказываний. Органическое соединение авторской и прямой речи достигается также постоянно присутствующими в авторской речи конститутивными элементами, вводящими прямую речь персонажей.

II. Романтики Гёльдерлин, Тик, Шлегель и — особенно — Новалис писали свои романы как бы в противовес классицистическим «романам воспитания». Как уже говорилось, их герои ищут нравственный идеал не в социальном обновлении, а в ничем не стесняемом творчестве, развитии в герое романтических черт. В них усиливается субъективность и экспрессивность авторского монолога. Романы Гельдерлина «*Huregion*» и Шлегеля «*Lucinde*» написаны в эпистолярной форме от «я» главного героя или героев, романы Тика «*William Lovell*» и Новалиса «*Heinrich von Ofterdingen*» написаны от лица рассказчика, являющегося отражением поэтического «я» писателя²⁴. В них, как и в романах классической прозы, об-

²⁴ Ср. Литературная теория немецкого романтизма. Документы с предисловием и под редакцией Н. Я. Берковского. Л., 1934; также Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

наруживается структурная близость речевых структур автора и персонажей, но эта близость диктуется экспрессивностью речи и фрагментарным проникновением в оба члена «первичной дифференциации» повествовательного текста элементов устной разговорной речи (прежде всего конструкций экспрессивного синтаксиса) И в них значительна протяженность диалогов, так как это прежде всего «романы идей, и все персонажи судят, обобщают, нечто проповедают и обобщают»²⁵, но внутри них, как и в авторском монологе, сильна тенденция к расчлененности синтагматической цепи, лексическим и синтаксическим повторам, проецируемым из одной реплики диалога в другую, возрастает значение эмоционально-оценочных односоставных предложений, эллиптических предложений. В то же время диалог несет в себе черты письменной речи, «облагороженной» той поэтической функцией, которую ей вменяли романтики в своих теоретических исследованиях. Средний размер сложносочиненного предложения — 20—25 слов, сложноподчиненного — 30—40 слов.

III. Поиски новых идей и новых форм эпического повествования в первой и особенно второй половине XIX в. приводят к новому лингвостилистическому соотношению эпического и драматического сегментов художественного текста. Авторская речь и прямая речь действующих лиц структурно в значительной степени отличаются друг от друга: авторская речь строится по правилам письменной речи, в ней объективное, обобщенное содержание, эпическая позиция автора подчеркиваются эмоционально нейтральным, грамматически правильным синтаксисом со значительным лексическим объемом отдельных синтаксических единиц; прямая же речь действующих лиц индивидуальна, в ней стилистически дифференцированно выражен не только социальный, но и индивидуальный характер персонажа. Будучи двумя структурно автономными пластами повествования, авторская и прямая речь объединяются в единое повествовательное целое благодаря специальным авторским предложениям, вводящим диалог или монолог героев

Одним из первых немецких писателей, создающих дистанцию авторской речи и прямой речи персонажей, исследователи называют Э. Т. А. Гофмана²⁶.

²⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии, с. 188.

²⁶ Говердовская Л. П. Указ. раб., с. 115—118.

Вильгельм Раабе принадлежит к родоначальникам темы «маленького человека» в истории немецкой литературы²⁷. В своих романах «Die Leute aus dem Walde», «Der Hungerprediger», повести «Die Akten des Vogelsangs» писатель с глубокой симпатией, социальной и характерологической достоверностью изображает жизнь простого народа Германии. Авторская речь прозы В. Раабе строится на синтетизме книжного и разговорного элементов, в речи персонажей усиливается количественный объем и возрастает стилистическое значение социально-типизирующих и индивидуализирующих речевых компонентов.

IV. В новейшей художественной литературе XX в. в связи с развивающейся тенденцией к драматизации повествования и авторская речь, как уже говорилось, попадает под влияние живой разговорной речи. Происходит как бы обратное явление, авторская речь не подчиняет себе прямую речь героев, а впитывает в себя основные особенности ее экспрессивно-синтаксического строя. Сближение авторской речи и прямой речи персонажей обуславливается и расширением типологии повествователя, появлением персонифицированных типов рассказчика, развитием повествовательной перспективы такого рода, когда роль рассказчика берет на себя одно из действующих лиц. Все большее развитие получает прямая речь без вводящих ее слов и предложений авторской речи, благодаря чему возникает особая динамика повествования, так как описание действия персонажа внезапно переносится на иной стилистический уровень, в субъективированный план изложения.

Подобным образом строит свои романы («Der Wundertäter», «Tinko», «Ole Bienkopp») о жизни немецкой деревни до- и послевоенного времени Э. Штриттматтер. В свое время его романы стали предметом дискуссии именно из-за широкого употребления литературно необработанных форм устной разговорной речи крестьян, с сохранением специфической территориальной лексики и спонтанного синтаксиса. К драматическому произведению близки романы Э. М. Ремарка «Drei Kameraden», «Zeit zu leben, Zeit zu sterben» и др., содержащие нередко диалоги персонажей протяженностью до двух-

²⁷ Deutsche Literaturgeschichte in einem Band Volk und Wissen Volkseigener Verlag Berlin, 1966, S. 420—423

грех страниц при минимальном участии автора-рассказчика.

Для структурно-семантического взаимодействия речевых планов автора и персонажа, исполнения ими определенных композиционных функций и включения в художественный смысл текстового целого небезразличен тип контекстуального включения прямой речи.

Традиционно в стилистике выделяются два типа прямой речи. прямая речь без вводящих ее специальных авторских слов и прямая речь, сопровождаемая авторской речью (*die uneingeleitete direkte Rede oder Blankdialog und eingeleitete direkte Rede*)²⁸. И организация, и введение прямой речи персонажей целиком подчинены внутренней динамике повествования, поэтому между авторской речью и прямой речью персонажей постоянно присутствует либо логическая, либо эмоционально-экспрессивная связь, включающаяся в общее композиционно-сюжетное развитие текста²⁹. Введение повествовательного обрамления диалога в прозе адекватно конситуации устного общения в повседневной действительности, так как этим создается изображение моментов, сопутствующих непосредственному процессу обмена репликами. В процесс эстетического восприятия включаются и зрительная, и слуховая, и ассоциативно-психологическая активность читателя. Необрамленный диалог, близкий к сценическому, «самодостаточному» диалогу, содержит максимум типизированно-обобщенной коммуникативной и эстетической информации³⁰. В связи с тем, что смена точек зрения и ком-

²⁸ Riesel E, Schendels E *Deutsche Stilistik* 1975, S 282—283 Их называют также «необрамленный» и «обрамленный» диалог К. Фридемманн считает, что первый тип речевого и эстетического взаимодействия автора и персонажей идет из драмы, его литературно-композиционный смысл — герои сами «появляются» (*sie treten auf*) на «арене действия», при втором они «вводятся» повествователем (*werden eingeführt*), в первом случае повествователь «исчезает» (*der Erzähler «verschwindet»*), во втором перед ним много вариантов взаимодействия с действующими лицами Friedemann K *Opus cit.* S 133

²⁹ Ср. Одинцов В. В. Наблюдения над диалогом «молодежной повести» — В кн. Вопросы языка современной русской литературы. М. Наука, 1971, с. 164—221

³⁰ Ср. Винокур Т. Г. Первое лицо в драме и прозе Булгакова — В кн. Очерки по стилистике художественной речи. М. Наука, 1979, с. 61.

позиционно-речевых типов в этом случае эксплицирована специальными текстовыми элементами: графическими средствами, красной строкой, точкой—как показателем законченности предыдущего высказывания—она становится «ошутимым элементом художественной структуры»³¹, придающим автосемантический характер как авторской, так и прямой речи персонажей. Сферы художественного действия повествователя и действующих лиц как бы автономны, тип синтактико-семантической связи между последним предложением прямой речи персонажа и первым предложением авторской речи—бессоюзное сочинение. В случае авторских сопроводительных синтаксических конструкций, семантически направленных на прямую речь персонажей, характер семантико-синтаксических связей между ними близок к подчинению, авторское предложение или его часть синсемантически, их семантическая достаточность актуализируется лишь в единстве с прямой речью персонажей.

Что касается структурно-позиционного распределения авторских вводящих слов, то здесь традиционно выделяются препозитивные, интерпозитивные и постпозитивные авторские ремарки. Структурно они чрезвычайно вариативны, но в семантическом отношении препозитивные и постпозитивные авторские конструкции одна на прав л е н ы. первые—проспективно, вторые—ретроспективно, а интерпозитивные разнонаправлены, сочетая в себе ретро- и проспективную семантическую контекстуально-семантическую соотносительность с персонажным речевым сегментом. В силу этого, особенно в тех случаях, когда интерпозитивная авторская ремарка разрывает цельную синтаксическую структуру, возникает явление синтагматической расчлененности речевой цепи, или дистаксии (но не повествовательной, как в случае авторских отступлений, а субъектно-речевой). Это качественно меняет структуру повествования, вносит новую акцентуацию в субъектно-объектные отношения.

Несмотря на семантическую емкость и разнообразие структуры авторских ремарок к прямой речи персонажей, в качестве их структурно-семантического ядра можно выделить следующие лексико-семантические

³¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста, с. 320.

группы глаголов: говорения, сообщения, знания, восприимчивости, эмоций, волшебства. Характерен и следующий лингвистический фактор контекстуального переосмысления этих глаголов. с учетом следующей далее реплики диалога (как, впрочем, и монолога) модифицируется и уточняется контекстом прямой речи семантика самого глагола: он вместе с относящимся к нему субъектом—лицом создает определенную модальную перспективу на содержание следующего высказывания прямой речи (либо объективную, либо субъективную), задаваемую автором-повествователем. Так, информация об истинном эмоциональном содержании слов персонажа в прямой речи дается часто не в ее структуре, а в сопровождающих авторских словах: глаголе как предикативном центре и относящихся к нему обстоятельствах. Например: «На», rief die Benzon mit bitterm Lächeln, «der Fürst hat sich bei Euch Rats geholt, Meister Abraham ..».

«Ich verstehe Euch nicht», sprach die Benzon mit verächtlichem Ton, indem sie dem Meister einen stehenden Blick zuwarf und dann schnell das Gesicht abwandte.

(H. L. d. K. M., S. 240—241).

Семантико-стилистический потенциал сопроводительных авторских слов прямой речи очень емок. Они подготавливают читателя к восприятию слов персонажа, давая попутное описание его внешности, поясняя, в каком эмоциональном состоянии находится говорящий, что происходит за рамками разговора и т. д. Особый стилистический эффект возникает при этом, если автором используются не нейтральные *verba dicendi*, а глаголы, уже в своей семантике имеющие усиленную экспрессивную ноту: звукоподражательные глаголы (*zischen, lispeln, brumpfen* и. а.), слова с эмотивной семантикой при нейтральных глаголах речи (*ängstlich sagen, zögernd antworten, sich verwirrt ausdrücken* и. а.). Авторские слова, вводящие прямую речь, усиливают экспрессивность звучащей речи героев также за счет содержащейся в них характеристики речевой манеры персонажа³².

³² Как пишут авторы М. В. Давыдов и В. В. Кулешов, «литературные портреты нередко коррелируют с определенными голосовыми типами» — См. их статью: Звуковая характеристика и речевой портрет литературного персонажа — Вестник МГУ, 1976, № 3, с. 17.

Тенденция к сближению эпического и драматического способов изображения, возникшая во второй половине XIX в. и интенсивно развивающаяся в художественной прозе XX в., привела, во-первых, к увеличению количественного объема прямой речи персонажей, а, во-вторых, к уменьшению линейной протяженности авторской речи, сопровождающей речевое действие персонажа. В то же время нельзя не обратить внимание на структурно-семантические модификации внутри каждого из речевых планов. В сфере прямой речи персонажей — при общем увеличении ее объема в рамках текстового целого — снижается количественная характеристика монологических высказываний героя; то же самое можно сказать и о лексическом составе отдельных частей в диалогических единствах: субъектная «дву- и многосоставность» диалога и полилога актуализируется через интервалы в одно—два высказывания незначительного лексико-грамматического состава. Но при этом значительную структурообразующую роль играет когнитивный аспект³³ высказывания персонажа, а именно, понятийная сфера, в которой осуществляется рече-мыслительная деятельность персонажа. Чем значительнее объект познания и обмена мнениями между персонажами, тем больше лексико-семантический объем отдельных высказываний персонажа.

В романах Т. Манна «Buddenbrooks», «Der Zauberberg», «Doktor Faustus» диалоги о вопросах бытия и небытия, искусства и места художника в обществе разрастаются до нескольких страниц — при этом монологическое высказывание героя в рамках диалога может состоять из 20 и более предложений. Это связано с тем, что указанные понятийные сферы наиболее адекватны антропоцентрической структуре и нравственно-воспитательному назначению литературы, и писатель, с одной стороны, более тщателен в лингвистической экспликации тематического содержания прямой речи, а, с другой стороны, он использует речь персонажей для мультиплицирования собственной идеологической точки зрения.

При передаче диалогов на бытовые, личные темы большее значение приобретает социолингвистическая и индивидуально-психологическая обусловленность речи

³³ Ср. Кош и С. Открытие «Я». М.: Политиздат, 1978, с. 67

персонажа, в пределах которой — при общем уменьшении структурно-семантического объема отдельных высказываний — речь персонажа приобретает или не приобретает контекстуально-стилистическую маркированность фонетического, лексического, морфологического и синтаксического уровней речи. О социальной типизации (в широком смысле этого слова, включая и исторический, и классовый, и идеологический моменты) и индивидуально-психологической стилизации прямой речи персонажей и в славистике³⁴, и в германистике³⁵ написано довольно много работ, в которых достаточно полно описаны лингвистические средства всякого рода речевого колорирования речи персонажей. На наш взгляд, здесь более существенно выявление основы возникновения социально-обобщенной или индивидуализированной речевой структуры персонажа. Стилистическая немаркированность — маркированность элементов речевой структуры персонажа связана с моно- или диглоссией его речевой деятельности, которая предполагает способность литературного персонажа пользоваться либо одной, либо двумя разновидностями одного и того же языка³⁶. При

³⁴ Ср. Зондель М. А. Речевая характеристика героя в драме (на материале пьес А. Арбузова) Автореф. дис. канд. филол. наук Л., 1966; Коженикова Н. А. Речевые разновидности повествования в русской советской прозе. Дис. канд. филол. наук М., 1973 и др.

³⁵ Розен Е. В. Языковые средства создания речевой характеристики персонажей. Дис. канд. филол. наук М., 1960; Вольф А. С. Стилистические средства создания образа человека в романах Л. Фейхтвангера. Дис. канд. филол. наук Л., 1971; Кусько Е. Я. Лексико-стилистические средства языковой характеристики персонажей в романах А. Шаррера. Автореф. дис. канд. филол. наук Львов, 1969; Эйнис М. И. Проблемы методологии и методики изучения речевой характеристики литературного персонажа. Автореф. дис. канд. филол. наук М. Изд. во МГУ, 1978; Никонова А. Ф. Взаимоотношение авторской речи и речи персонажей в английской художественной прозе XVIII—XIX вв. Автореф. дис. канд. филол. наук М., 1975 и др.

³⁶ Ср. Эйнис М. И. Указ. соч., с. 13—15. Работа М. И. Эйнис представляет собой лингвистически строго организованное исследование основ речевой характеристики персонажа с учетом широкого круга работ 50—60-х годов. Но выделяемые автором три категории, позволяющие дать полное описание речевой характеристики: 1) тематическое содержание; 2) социолингвистическая обусловленность; 3) моно-диглоссия не подходят под определение «категория». Это, вероятно, факторы, процессы, сопровождающие превращение языка в речь.

монологии речевая структура персонажа стилистически немаркирована (и не выделяется из организованной по правилам монологии речи повествователя). Диглоссия может возникнуть из сочетаний: «литературный язык — диалект», «литературный язык — слэнг», «литературный язык — профессиональный язык» и т. д.

В редких случаях речевая структура персонажа может строиться и на основе фактора полиглоссии. Речь старого Иоганна Будденброка представляет собой структурно-лексическое взаимодействие элементов литературного языка, нижненемецкого диалекта и французского языка. Речь лесопильщика Рамша из романа «Ole Bienkopp» Э. Штриттматтера — это сложная смесь литературного языка, элементов медицинской терминологии (Рамш — несостоявшийся студент-медик) и англоязычных высказываний, и лексических единиц. И в том и в другом случаях подобная речевая структура персонажей создается авторами в целях характерологизации героев. Но если в первом случае эта характерологизация создается в направлении к определенной социально-типизированной речевой и образно-персональной структуре (старый Иоганн олицетворяет собой целое поколение), то во втором случае полиглоссия является основой индивидуализации героя с иронической акцентуацией его наиболее ярких черт. Но и в том и в другом случаях она относится к числу «знаковых черт» персонажа, определяющих характер его типологической модели.

Все лингвисты и литературоведы, так или иначе занимавшиеся изучением прямой речи в художественном прозаическом произведении, подчеркивали и подчеркивают ее близость устной разговорной речи. И наоборот, лингвисты, исследующие структурные и семантические особенности разговорной речи в качестве основного или значительного массива языкового материала, используют тексты художественной прозы³⁷. Мы также отмечали близость прямой речи персонажей к живой произ-

³⁷ Ср. Девкин В. Д. Немецкая разговорная речь. Синтаксис и лексика. М. Международные отношения, 1979; Бурмистров А. Л. А. Особенности функционирования средств аспектологического контекста в немецкой разговорной речи. Дис. .. канд. филол. наук. Калинин, 1972; Власенко Т. Г. Категории числа, падежа, рода имени существительного в немецкой разговорной речи. Дис. .. канд. филол. наук М., 1977.

песенной речи, указывая на то, что первая является актом первичной индивидуализированности второй.

Так, многие синтаксические явления, характерные для прямой речи в художественном тексте, идут от живой разговорной речи: это и обилие эмоционально-оценочных восклицательных предложений, односоставных номинативных и вербальных предложений, широкое использование экспрессивно обусловленного порядка слов и т. д. В качестве конститутивного структурного типа высказываний в художественном диалоге со стилистическим значением «интимизации»³⁸ называется неполное предложение, манифестирующее ситуативное утрачивание информативно избыточных синтаксических членов высказывания. Недостающие члены предложения либо проецируются из предыдущей реплики партнера, либо ясны из всей ситуации разговора.

В художественном монологе также возможно выделение синтаксических единств нескольких семантически незавершенных предложений, с той только разницей, что здесь восполнение недостающих синтаксических членов происходит от лица одного участника коммуникации, который в целях логического или эмоционального усиления смысла сказанного сознательно дробит крупные синтаксические единицы на более мелкие, но зависящие друг от друга структуры. Здесь следует особо отметить присоединительные конструкции, т. е. отдельные члены предложения, выделившиеся в самостоятельные синтаксические единицы, но зависящие от общих главных членов предыдущего основного высказывания. Широко использует присоединение В. Борхерт как в авторской речи, так и в прямой речи своих героев. В художественной прозе этого писателя присоединение становится одним из основных стилистических средств экспрессивного синтаксиса. В примере из рассказа В. Борхерта «Nachts schlafen die Ratten doch» мальчик, взволнованно рассказывающий о гибели своего младшего брата, говорит короткими обрывистыми фразами, построенными в большинстве по принципу присоединения.

«— und du paßt nun auf die Ratten auf? fragte der Mann.

³⁸ Ср. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. М. Наука, 1980, с. 59—60.

Auf die doch nicht! Und dann sagte er ganz leise. Mein Bruder, der liegt nämlich da unten. Da. Jürgen zeigte mit dem Stock auf die zusammengesackten Mauern. Unser Haus kriegte eine Bombe. Mit einmal war das Licht weg im Keller Und er auch Wir haben noch gerufen. Er war viel kleiner als ich. Erst vier. Er muß hier ja noch sein. Er ist doch viel kleiner als ich».

(B. W., S. 131).

Как показывают вышеприведенные примеры, и в диалогических и в монологических синтаксических единствах широко представлены неполные синтаксические единицы, природа которых обуславливается, с одной стороны, спонтанностью, экспрессивностью разговорной речи, воспроизводимой в художественном произведении, а с другой — «реплицированием», т. е. наличием грамматических проекций из одной реплики в другую.

В соответствии с факторами, вызывающими элиминирование синтаксических структур, исследователи выделяют 3 вида неполных предложений: 1) относительные или контекстуальные неполные предложения (отсутствующий член назван в контексте); 2) ситуативные неполные предложения (отсутствующий член в контексте не назван, но ясен из ситуации); 3) самостоятельные неполные предложения (не нуждающиеся в опоре на контекст или ситуацию вследствие достаточности вещественных и формальных значений членов самого неполного предложения, представление об отсутствующем члене возникает в результате закономерного соотношения такого предложения с исходной языковой моделью)³⁹. Наиболее характерен для неполных предложений диалога 1-й вид неполных предложений, в монологе возрастает и число ситуативных неполных предложений, 3-й вид неполных предложений не имеет прямой зависимости от формы прямой речи.

Тем не менее мы поддерживаем мнение лингвистов, считающих, что между художественным диалогом (а шире, прямой речью литературных героев в любой из разновидностей: монолог, диалог, полилог) и устной разговорной речью существует ряд принципиальных раз-

³⁹ Дмитриева В. Т. Аспекты изучения немецкой разговорной речи — В сб Структура простого предложения в современном немецком языке Л, 1972, с 176—177.

вичий⁴⁰. Первое принципиальное различие заключается в первичности категории «автор» как текстообразующего фактора и вторичности категории «персонаж». Образ персонажа в системной совокупности всех элементов его структуры является одной из форм актуализации эстетической деятельности писателя средствами языка. Поэтому и его речевую структуру можно считать авторской репродукцией реальной рече-мыслительной деятельности человека. Иными словами, если устная разговорная речь имеет одного носителя речи (агента), то в художественной прямой речи происходит совмещение двух речевых агентов.

Следующий параметр несозпадения разговорной речи и художественной прямой речи персонажа — коммуникативно-функциональный. Системность сочетания определенных языковых элементов в реальной разговорной речи зависит исключительно от ситуации общения, в то время как художественная прямая речь иерархически подчинена остальным композиционно-сюжетным компонентам и общему художественному замыслу автора, представляя собой лишь часть общей текстовой структуры⁴¹. Это определенным образом влияет и на прагматико-коммуникативную направленность художественного диалога, который в отличие от обычного двунаправленного диалога (от одного участника разговора к другому и наоборот) имеет еще и общую однонаправленность на читателя, устанавливаемую автором произведения. Если же представить себе разговорный монолог, произносимый человеком в реальной жизни для самого себя, то есть коммуникативно однонаправленный монолог, его худо-

⁴⁰ Ср. Винокур Т. Г. Закономерности стилистического использования языковых единиц. М. Наука, 1980, Кожевникова К. Спонтанная устная речь в эпической прозе. Прага, 1970, Полищук Г. Г., Сиротнина О. Б. Разговорная речь и художественный диалог. — В кн. Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1979, с. 188—199.

⁴¹ Ср. Полищук Г. Г., Сиротнина О. Б. Указ. соч., с. 190. Нужно отметить, что авторы говорят о резком (выделено мною — Г. Г.) отличии художественного диалога от разговорной речи, с чем мы не согласны, так как это означало бы, что и все остальные элементы плана содержания и выражения литературного текста «резко» отличаются от объективной реальности, художественной моделью которой он является. Точно так же нельзя, на наш взгляд, утверждать обобщенно, что «художественный диалог каждого писателя резко отличается от его авторской речи» Указ. соч., с. 191—192.

жественная актуализация придаст ему характер «потенциальной диалогичности», то есть двунаправленности: на образ «я» и на читателя.

Таким образом, прямая речь является способом передачи речи, осуществляющим «автономию» действующего лица. Структурно она либо подчиняется строю авторской речи, либо контрастирует с ней, будучи самостоятельным, наиболее субъективным пластом повествования. Не исключена и возможность схождения авторской речи и прямой речи персонажей на основе их близости к разговорной речи; это наиболее характерно для художественных прозаических произведений с субъективированной перспективой повествования. Основная стилистическая функция прямой речи в художественном произведении — индивидуализированный и одновременно с этим типизированный показ действующих лиц средствами их собственной речи, т. е. создание речевой структуры, или речевого портрета персонажа. Будучи одним из основных направлений в развитии литературно-художественных портретов, прямая речь участвует в композиционно-сюжетном развитии художественного произведения.

Косвенная речь. Косвенная речь как особый способ изображения чужой речи используется в тех случаях, когда важна не языковая форма чужого высказывания, а его содержание, заключенная в нем информация. По лексико-синтаксической организации косвенная речь представляет собой единое целое с авторским контекстом и связана с ним по правилам построения сложноподчиненного предложения. Для нее характерно относительное употребление глагольных временных форм и транспозиция личных местоимений. «В ней происходит перестройка лица глагола, причем автор устанавливает свой единый личный план повествования, отвергая многосторонние личные планы»⁴².

Если прямая речь — это способ передачи речи, обеспечивающий речевую автономию действующих лиц, то косвенная речь — это форма сосуществования авторской речи и речи персонажей в рамках определенных грамматализованных структур. Автор-повествователь использует части высказывания или целое высказывание

⁴² Строева Т. В. Модальность косвенной речи в немецком языке. Автореф. дис. ... докт. филолог. наук. Л., 1950, с. 14.

персонажа для обогащения контекста дополнительным модальным содержанием; с появлением косвенной речи происходит сдвиг авторского повествования в сторону двухпланового изображения со стилистически немаркированным или слабо маркированным субъектным планом персонажей. В связи с этим стилистические задачи косвенной речи лишь опосредованно связаны с характеристикой персонажа средствами его речи; это скорее новая по сравнению с авторской речью форма фабульного развития художественного произведения.

Так, в следующем тексте из романа И. В. Гёте «Die Leiden des jungen Werthers» отрывки разговора Лотты со старым пастором, передаваемые косвенной речью, служат больше обобщенной формой визуального показа героини, что и подтверждается главным предложением, принадлежащим Вертеру: «Du hättest sie sehen sollen» и перечислением тем разговора, а не их раскрытием:

— Du hättest sie sehen sollen, wie sie den Alten beschäftigte, wie sie ihre Stimme erhob, um seinem halb tauben Ohren vernähmlich zu werden, wie sie ihm von jungen robusten Leuten erzählte, die unvermutet gestorben wären, von der Vortrefflichkeit des Karlsbades, und wie sie seinen Entschluß lobte, künftigen Sommer hinzugehen, wie sie fand, daß er besser aussähe, viel munterer sei als das letztmal, da sie ihn gesehen (G. D. L. d. j. W., S 54).

В еще более скицированной форме передается дальнейшее содержание разговора Лотты со стариком:

— Lotte fragte nach seiner Tochter: es hieß, sie sei mit Herrn Schmidt auf die Wiese hinaus zu den Arbeitern, und der Alte fuhr in seiner Erzählung fort wie sein Vorfahr ihn liebgewonnen und die Tochter dazu, und wie er erst sein Vikar und dann sein Nachfolger geworden.

(G. D. L. d. j. W., S. 54)

Характерно, что в возникающем затем важном для раскрытия характера Вертера разговоре о взаимоотношениях между людьми, о милосердии друг к другу фразы самого Вертера, Лотты, Фридерикки и господина Шмидта передаются дословно, средствами прямой речи, с сохранением эмоционального рисунка фразы. Это позволяет считать авторскую речь с вставками косвенной речи экспозицией к основному эпизоду письма Вертера от 1-го июля.

В связи с той особенностью косвенной речи, что в своей классической форме она содержит элементы логического анализа при отсутствии эмоциональной акцентуации речи⁴³, этот способ передачи речи менее присущ акту эстетической коммуникации и художественному тексту как его единице. Более употребительны в современной художественной прозе смешанные структуры косвенной речи, которые некоторые исследователи называют «свободной косвенной речью»⁴⁴. В этих формах высказывания косвенная речь рождается в рамках авторского предложения как его синтаксически подчиненная часть, но затем перерастает рамки отдельного предложения и выражается серией самостоятельных предложений, тематически связанных и представляющих собой сцицированную передачу высказывания персонажа. Организующим грамматическим центром в данном случае является относительно употребленная глагольная временная форма (в немецком языке это конъюнктив). Мастерски и в большом объеме свободную косвенную речь использует в своей повести «Michael Kohlhaas» Генрих Клейст, включающий в одну синтаксическую структуру разговор двух и более персонажей. Так описана сцена встречи Кольхааса с Лютером:

Luther, der unter Schriften und Büchern an seinem Pulte saß und den fremden besondern Mann die Tür öffnen und hinter sich verriegeln sah, fragte ihn, wer er sei und was er wolle, und der Mann, der seinen Hut ehierbietig in der Hand hielt, hatte nicht sobald mit dem schüchternen Vorgefühl des Schreckens, den er verursachen würde, erwidert, daß er Michael Kohlhaas, der Roßhändler, sei, als Luther schon. «Weiche fern hinweg!» ausrief und, indem er vom Pult erstehend nach einer Klingel eilte, hinzusetzte: «Dein Odem ist Pest und deine Nähe Verderben!» (Кл М. К., С. 52).

В этом отрывке предложения косвенной речи служат рядом с прямой речью стилистическим средством передачи разговора двух действующих лиц. Но как и в предыдущих примерах из «Страданий молодого Вертера», косвенная речь передает стилистически нейтральные слова персонажей, выступающие в роли завязки беседы,

⁴³ Строева Т В Указ работа, с 14

⁴⁴ Ср Гвоздев А Н Очерки по стилистике русского языка М, 1963, с 376.

подготавливающей тематическое ядро разговора, которое выражено двумя экспрессивными структурами прямой речи.

Свободная косвенная речь может включаться в авторское повествование с целью иронической акцентуации описываемого. В этом случае она представляет собой более тщательное цитирование слов персонажа, с сохранением лексических особенностей его речевой манеры. Так, в следующем предложении косвенной речи из романа Г. Манна «Der Untertan» сохранено фразеологическое выражение, употребленное Дидерихом в разговоре с кондуктором:

Er gab dem Beamten sogar zu verstehen, er möge sich nicht die Zunge verbrennen, man könne nie wissen, mit wem man es zu tun habe

(H. M. D. U., S. 91).

Иронический подтекст косвенной речи несомненен, так как читатель знает, что Геслинг только что стал обладателем наследства отца. Нужно отметить, что Г. Манн широко использует структуру свободной косвенной речи для дополнительной иронической характеристики главного героя романа Геслинга. В этом случае косвенная речь сохраняет не только лексическое наполнение фразы персонажем, но и присущий ему фальшивый патетический тон:

...Buck entschuldigte sich wegen der ungewöhnlichen Stunde; der Dienst lasse ihm keine Wahl. «Das kennen wir», sagte Diederich; und um Fragen zuvorkommen, berichtete er sofort, daß ein Jahr schon hinter ihm liege. Er sei begeistert vom Militär, es sei das Wahre. Wer ganz dabei bleiben könnte! Leider riefen ihn Familienpflichten. Buck lächelte, ein weiches, skeptisches Lächeln, das Diederich mißfiel. (H. M. D. U., S. 71).

Структуры свободной косвенной речи используются также для передачи точки зрения группы персонажей, обобщенного изображения разговора нескольких человек, слухов, сплетен, играющих роль в развитии фабулы художественного произведения. При этом косвенная речь также может иметь ироническое или юмористическое звучание:

Sie dachte an schlimmes Weibergeschwätz: Einem zu spät getauften Kinde sei auf dem Schenkel ein Mausfell gewachsen. Es hatte schon begonnen, ein Tier zu werden.

Einen anderen Spättaüfling habe der Teufel mit einem Pferdefuß bebürdet. Ein dritter Taufsäumling sei gar lebenslang ein Bettnässer geblieben. Das heilige Wasser, das ihn zu spät erreicht habe, sei fort und fort als unreines Hexenwasser von ihm gewichen. (F. S. D. W., S. 18).

Косвенная речь может использоваться в художественном произведении и для передачи содержания важных для фабулы писем, документов, т. е. в этом случае она передает не устную, а письменную речь. Например:

Unterwegs sah er erst, daß der Brief von seiner Mutter adressiert war. Das war ungewöhnlich ... Seit ihrer letzten Karte, sagte sie, sei es mit seinem Vater noch viel schlimmer geworden. Warum Diederich nicht gekommen sei. (H. M. D. U., S. 86).

Таким образом, косвенная речь является наиболее грамматикализированным средством передачи действующих лиц, служащим внутри авторской речи средством развития сюжета с внесением дополнительного модального содержания, обусловленного включением стилистически немаркированного или слабо маркированного речевого плана действующих лиц. Формы косвенной речи могут служить наряду с прямой речью для передачи диалога или монологического высказывания. В случае свободной косвенной речи, т. е. развития синтаксического и экспрессивного рисунка фразы в сторону персональной речи, косвенная речь дает дополнительный лингвистический материал для исследования речевого портрета персонажей и общей экспрессивной интонации художественного произведения. Но в целом, как уже говорилось, косвенная речь как способ передачи речи с «утраченной индивидуальностью» переходит через формы «свободной косвенной речи» в следующий богатый стилистическими оттенками способ передачи речи — несобственно-прямую речь.

Несобственно-прямая речь. Художественная литература второй половины XIX в. внесла новые художественные формы изложения, соединив «звучащий» эпос с закономерностями сценических, драматических законов развития действия. В XIX в. как самостоятельный прозаический жанр развивается психологический роман, углубивший субъективную перспективу художественного повествования, усиливший полифонизм художественной речи, ее многоаспектность. Особое развитие в художест-

венной прозе получает принцип речевой совмещенности, контаминации автора и героя, возникший и постоянно модифицирующийся далее в формах несобственно-прямой речи.

Как пишет В. В. Кожин: «Соединение голосов автора и персонажа — это не просто «один из приемов». Это одна из основ, одна из существеннейших сторон искусства прозы и литературы в целом»⁴⁵. Как объект теоретического исследования несобственно-прямая речь интересовала и интересует до сих пор многих советских и зарубежных стилистов. Разнообразие взглядов на сущность этого лингвистического явления отражено уже в многообразии терминов, существующих для ее номинации. Исследователь из ГДР А. Нейберт в своем всестороннем исследовании, посвященном несобственно-прямой речи, приводит около 20 обозначений интересующего нас явления⁴⁶. В стилистике ГДР закрепился термин «пережитая речь» (*die erlebte Rede*), большинство советских исследователей прибегают к термину, предложенному в свое время Г. Лерх⁴⁷, несобственно-прямая речь (перевод с немецкого *uneigentliche direkte Rede*. — Е. Г.).

В советской и зарубежной стилистике довольно широко описан стилистический потенциал несобственно-прямой речи, ее семантические разновидности, меньшее освещение получили вопросы языковой реализации несобственно-прямой речи в художественном тексте, поэтому в поле зрения нашего исследования мы включили, в первую очередь, вопросы, связанные с релевантными лингвостилистическими «сигналами» появления несобственно-прямой речи в художественной прозе, с вариативностью лингвистического объема ее структур и зависимостью ее языковой организации от степени выраженности авторской или персональной линий повествования.

Представляя собой лингвостилистическое совмещение авторского и персонального планов повествования, несобственно-прямая речь оказывается в художественном тексте связанной, с одной стороны, с авторской речью, а с другой, с остальными способами передачи чужих

⁴⁵ Кожин В. В. Происхождение романа М., 1963, с. 385

⁴⁶ Neubert A. Die Stilformen der «Erlebten Rede» im neueren englischen Roman Halle (Saale), M., Niemeyer, 1957

⁴⁷ Lerch G. Uneigentliche direkte Rede München, 1919

речи и мыслей. прямой, косвенной речью, внутренним монологом. Подобная двусторонняя стилистическая связь реализуется неоднородным включением несобственно-прямой речи в ткань художественного произведения. Введение несобственно-прямой речи в контекст осуществляется по принципам либо авто-, либо синсемантии. Под автосемантией мы вслед за Т. И. Сильман понимаем относительную разрозненность, изолированность предложений внутри контекста, тенденцию их к внутренней самоценности. Синсемантия отдельных синтаксических единиц предполагает в таком случае «...неразрывное единство повествовательной ткани в целом.. Чем прочнее и плотнее контекст, «взаимопереплетенность» предложений, тем относительно, условнее семантическая самостоятельность каждого отдельного предложения, тем оно синсемантичнее»⁴⁸.

Функциональная автономия несобственно-прямой речи в ряду способов речи обуславливает в целом автосемантические тенденции синтаксических структур на ее границах в контексте. Степень развития автосемантии зависит помимо характера смысловой соотношенности несобственно-прямой речи с контекстом от того, какой слой повествования она продолжает. Так, будучи включенной в авторскую речь, несобственно-прямая речь, как правило, обнаруживает более ярко выраженную логико-синтаксическую автосемантию, чем в случае ее следования за прямой и тем более косвенной речью.

Среди структурно-семантических типов предложения, наиболее рельефно обеспечивающих автосемантию несобственно-прямой речи, следует особо выделить ее вопросительные и восклицательные зачины, играющие роль границы двух разных стилистических слоев. Подобная функция вышеуказанных синтаксических структур связана в первую очередь с усиленным эмоционально-экспрессивным содержанием вопроса и восклицания. Например:

«*Noch immer fühlte er ein leises Zittern in seinen Knien, aber schon begann er seine Lage mit größerer Ruhe und Klarheit zu betrachten. Besaß er nicht einen Anstellungsvertrag mit der Stadt? Mann konnte ihm doch nicht ohne weiteres den Stuhl vor die Tür setzen, oder?*»

(К Tot—z, S 27).

⁴⁸ Сильман Т. И. Проблемы синтаксической стилистики, с 23.

Вопросительные и восклицательные зачины несобственно-прямой речи имеют меньший объем и более концентрированную структуру, чем предыдущее предложение авторской речи. Здесь необходимо подчеркнуть еще одну синтаксическую особенность несобственно-прямой речи: в ней очень часты синтезированные типы зачинательных предложений, представляющие как бы переход от вопроса к восклицанию. В подобных структурах вопросительная семантика затушевывается или совсем устраняется эмоционально-оценочными компонентами содержания, формальные показатели, однако, наследуются у вопросительного предложения. Возникает риторический вопрос, или «формальный вопрос», с нулевой степенью вопросительности.

В восклицательных предложениях различные эмоции говорящего наслаиваются, как известно, на определенную информацию. Для восклицательных зачинов несобственно-прямой речи характерно наряду с эмоциональной констатацией какого-то факта наличие информации оценочного характера, что свидетельствует о стремлении автора прежде всего показать отношение персонажей к изображаемому. Наибольший стилистический эффект обеспечивают в данном случае односоставные структуры, предельно концентрированная синтаксическая форма которых способна вызвать у читателя разнообразные сложные ассоциации. Односоставный зачин несобственно-прямой речи является, как правило, акцентрированным синтезом следующих за ним предложений несобственно-прямой речи. В нем выражена самая значительная мысль персонажа, находящая объяснение или дальнейшее расчленение в последующих членах стилистико-синтаксического комплекса несобственно-прямой речи. Например.

Fabian war von einem neuen Lebenswillen erfüllt. Keine Saumseligkeit, keine Faulheit mehr! Sein neues Leben hatte begonnen, und das Alte war abgetan. Vorwärts!
(К. Тот-з, S. 137).

Наличие автосемантических тенденций на границах несобственно-прямой речи не исключает, однако, ее тесной соотнесенности с окружающим контекстом. Во всех вышеуказанных случаях эта связь несобственно-прямой речи с контекстом имеет характер имплицитного присоединения, без специальных лексико-грамматических сое-

длинных элементов, которые в случае их присутствия обеспечивают эксплицитное введение несобственно-прямой речи в художественное произведение. К эксплицитным средствам связи несобственно-прямой речи с окружающим контекстом относятся лексические, синонимические и местоименные повторы с их дальнейшим варьированием внутри комплекса несобственно-прямой речи, а также союзы, союзные слова, частицы и некоторые местоименные наречия (способные выступать в союзной функции). Большое значение для несобственно-прямой речи имеет первый тип связей, так как несобственно-прямая речь, как правило, играет роль эмоционально-субъективного усилителя авторского описания, и поэтому в ней обычно повторяется слово или группа слов из предыдущего изложения, как тема, объединяющая два стилистических приема, по-разному, но в единстве развивающих тот или иной сложный мотив. Рассмотрим следующий пример:

Er machte zum hundertstenmal den Versuch, sich das gefürchtete Unglück vorzustellen. Unglücke kamen: man mußte sie durchhalten. So war es mit seiner Verwundung im Kriege gewesen, mit der Grippe, an der seine Eltern nacheinander gestorben waren, mit den Unglücksfällen unter Tag. Zeig dich jetzt mal. Eine Stichprobe. Aber bei diesem Unglück gab es nichts zu zeugen. Da war gar nichts. Da ging alles so weiter, wie es diese Woche gegangen war. (S. R., S. 77).

В последнем авторском предложении зарождается слово-тема (das Unglück), которое подхватывается и распространяется затем в несобственно-прямой речи. Грамматическая форма слова-темы (падеж, число) непостоянна, оно может заменяться синонимами, разрастаться за счет указательных местоимений и атрибутов, продолжая оставаться, однако, семантическим ядром отрывка. Следует особо отметить роль инверсии лексической единицы авторского повествования, повторяемой в первом предложении несобственно-прямой речи, как следующего средства связи ее с окружающим контекстом.

До сих пор мы говорили о способах соединения несобственно-прямой речи с контекстом, исходя из структуры и семантики самой несобственно-прямой речи. Какие же единицы внутри авторской или других спосо-

бов речи сигнализируют о переходе на двуплоскостное изображение объектов описания?

Как показывают наблюдения, одной из специфических особенностей несобственно-прямой речи является отсутствие в авторской речи специальных слов и оборотов, вводящих несобственно-прямую речь в ткань художественного произведения. Если же такие соединительные элементы употребляются, то это большей частью те же глаголы речи и глаголы, служащие для передачи мыслительных процессов, которые мы употребим на границах прямой и косвенной речи (*denken, sich vorstellen, überlegen, nachdenken, sich fragen* и. а.)

Содержание авторской речи на границе с несобственно-прямой речью представляет собой, как правило, описание действий, состояния персонажа, подготавливающее читателя к восприятию мыслей героя, которые определяют его поведение в данный момент. Это может быть далее описание явлений, людей, предметов, которые вызвали определенные раздумья, эмоции персонажей.

Как уже говорилось, несобственно-прямая речь в художественном произведении не существует совершенно изолированно от двух других способов передачи чужого высказывания — прямой и косвенной речи. Будучи функционально с ними более тесно связана, чем с авторской речью, несобственно-прямая речь обнаруживает на границах с прямой и особенно косвенной речью преимущественно синсемантические тенденции в синтаксическом оформлении. В случае следования за косвенной речью несобственно-прямая речь зарождается в медитативной форме уже внутри структуры косвенной речи. Происходит как бы перераспределение речевых акцентов: преобладающие в косвенной речи структурно-лексические элементы авторского повествования вбирают в себя постепенно черты персональных способов высказывания.

В языковом отношении это выражается появлением в синтаксически подчиненном предложении косвенной речи модальных слов типа: *wahrscheinlich, sicher, gar, ja*. Дальнейшее наслоение «личных планов» героев на авторский план имеет результатом нарушение подчинительных отношений, типичных для авторской и косвенной речи, и как следствие этого возникает одно или несколько самостоятельных, экспрессивно насыщенных

предложений, относящихся к несобственно-прямой речи, так как здесь отражается уже не только сам факт (как в косвенной речи), но и эмоциональное восприятие этого факта (выделено нами.— Е Г.)⁴⁹. Несобственно-прямая речь, можем мы сказать, заключает в себе, в отличие от косвенной, элементы и логического, и эмоционального познания факта.

Что касается связей несобственно-прямой речи с прямой, то они чаще всего оказываются соединенными функционально по следующим двум типам: либо несобственно-прямая речь выражает внутреннюю реакцию персонажа по поводу сказанного в предыдущем отрывке прямой речью, либо они являются частями одного диалога. Начинается диалог прямой речью (это подчеркивается и графическими средствами), а затем автор вдруг как бы сам включается в диалог, предпочитая формам прямой речи более емкие, двугранные со стороны их субъектно-модального содержания структуры несобственно-прямой речи. Возникает так называемый «обрамленный диалог», в котором элементы прямой, несобственно-прямой речи и авторской речи переплетаются в различных пропорциях и разной последовательности⁵⁰.

Большинство из приведенных нами выше примеров несобственно-прямой речи представляют собой синтаксико-стилистические единства, состоящие из нескольких цельнооформленных предложений. Это наиболее характерная форма несобственно-прямой речи в современном художественном произведении, особенно в тех случаях, когда несобственно-прямая речь передает внутреннюю речь персонажа и оказывается способной передать при этом не только содержание, но и динамику развития мыслей, последовательность их сцепления. Мы называем подобные синтаксические единства, имеющие в художественном контексте особые стилистические функции, многочленными комплексами несобственно-прямой речи, в отличие от ее микроформ, не достигающих размеров самостоятельной синтаксиче-

⁴⁹ Ковтунова И. И. Несобственно-прямая речь в языке русской литературы конца XVIII — начала XIX вв. Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1966, с. 14.

⁵⁰ Ср.: Андриевская А. А. Несобственно-прямая речь в прозе Луи Арагона. Киев, 1967, с. 12, 94—107.

ской единицы и входящих в состав авторского предложения.

В создании многочленных комплексов несобственно-прямой речи могут участвовать практически все структурно-семантические типы предложений. Однако как для оформления несобственно-прямой речи, так и для выполнения ею основной стилистической функции — передачи мыслей и чувств персонажа от лица автора, но с сохранением образа мыслей и речи действующего лица, решающую роль играют: 1) различные виды вопросительных предложений; 2) восклицательные предложения; 3) неполные предложения всех трех коммуникативных типов и присоединительные конструкции; 4) односоставные предложения (преимущественно с оценочной семантикой). Поскольку свои предыдущие наблюдения мы строили в основном на примерах многочленных комплексов несобственно-прямой речи, обратимся к лингвистической характеристике микроформ несобственно-прямой речи.

Здесь основной структурной единицей несобственно-прямой речи будет отдельная лексема или группа слов: 1) синтаксически обособленные в предложении и создающие, таким образом, неоднородность синтаксиса авторского предложения; 2) либо органически вплетающиеся в стиль авторской речи, ни интонационно, ни графически из нее не выделяясь. Наиболее устойчивая и легче всего выделяемая латентная микроформа несобственно-прямой речи — эмоциональные восклицания героев типа: *Gott sei Dank! Beim Himmel! Heile Sie Gott! Strafe sie Gott! In aller Welt!* — являющиеся в предложении, принадлежащем в целом автору, вводно-модальными членами или обособленными словосочетаниями с семантикой оценки, исходящей от персонажа. Как правило, подобные вводно-модальные группы слов выделяются графически: либо запятой, либо тире, известным как более сильное по сравнению с запятой графическое средство всякого обособления и выделения в тексте⁵¹. Выбор того или иного графического средства для оформления «вкраплений» несобственно-прямой речи в авторский контекст определяет в некоторой степени и полноту слияния голосов автора и героев тире обеспечива-

⁵¹ Ср. Денисова И. К. Стилистическое использование обособления в современной немецкой прозе. Автореф. дис. канд. филол. наук Л., 1967.

ет большую расчлененность двух планов в изложении, в то время как запятая создает их относительное единство в рамках одного предложения. И то и другое средство выделения, однако сгущают эмоциональную окрашенность той вводной группы слов или отдельного слова, для обособления которых они служат в предложении. В этом единство их функций.

В некоторых случаях эмоциональные восклицания вышеуказанных типов соединяются с частью авторского предложения на принципах подчинительной связи, играя роль главного предложения. Например:

Gott sei gedankt, daß die Kanzelrede kurz war. Gott sei gedankt, daß dieser Gottesdienst ein Ende nahm.
(S. W., S. 194)

Группа слов—цитата из речи персонажа может включаться в авторское предложение также средствами сочинения:

Was er auf dem Herzen hatte, beschloß er statt in Worte — denn so hohe Worte waren unmännlich und unbequem — lieber in Musik auszuströmen.

(H. M. D. U., S. 19)

Дополнительная семантика субъективной оценки может возникнуть в авторском предложении и за счет открывающих предложение *ja* или *nein*, которые усиливают утвердительный или отрицательный смысл предложения с точки зрения персонажа. Иногда *ja* и *nein* в свою очередь подкрепляются эмоциональными обособлениями несобственно-прямой речи, что делает более ощутимой двуплановость изложения.

Большое значение как латентные формы несобственно-прямой речи приобретают в контексте модальные слова *gewiß*, *sicher*, *natürlich*, *hoffentlich*, *wahrscheinlich* и т. п. Они, как известно, относятся ко всему предложению в целом и выражают в нем оценку действительности действия с точки зрения говорящего⁵². В том случае, когда мы имеем дело с несобственно-прямой речью, эта оценка исходит не от описывающего что-то в данный момент автора, а от персонажа; или же точки зрения автора и героя едины.

Слова-цитаты из речи и мыслей персонажей могут также выступать в авторском предложении, играя роль одного из его синтаксических членов, не выделяясь из

⁵² Зиндер Л. Ф., Строева Т. В. Современный немецкий язык М., 1957, с. 62.

состава предложения своей обобщенной семантикой или интонационно. Как правило, это слова, которые имеют в своей семантике моменты оценки, сравнения, качественного определения явления или действия и т. д. Они, таким образом, не способны определять характер модальности всего предложения, а являются выразителем одного из моментов его содержания. Рассматриваемые лексемы несобственно-прямой речи чаще всего играют роль подлежащего или дополнения с относящимися к ним определениями. Здесь следует особо подчеркнуть также роль указательных местоимений, которые нередко сопровождают группу существительного из несобственно-прямой речи, указывая на ее принадлежность кому-то из персонажей. Например:

Der Portier. . kannte seine Leute. Schon an der Art, wie Exzellenz den Brief zwischen den Fingerspitzen drehte, hatte er erkannt, daß Exzellenz ungehalten waren. Aber dieser ältere Herr hatte auf ihn so lange eingeredet.

(К. Der 9. N., S. 8).

Выделенные существительные с относящимися к ним словами цитируются автором из речи персонажей. Доказательства тому: Б Келлерман не употребляет в авторском описании старую форму Exzellenz со связкой sein в 3-м лице множественного числа, заменяя ее нейтральным словом der General. Существительное с определением и указательным местоимением далее также свидетельствует о том, что в авторском описании всплывают обрывки мыслей старого портье.

В некоторых случаях повышенный эмоциональный тон группы слов несобственно-прямой речи способен изменить экспрессивное звучание всего авторского предложения в целом. Начатое как повествовательное, предложение становится новым коммуникативным типом — восклицательным. Например:

Immer wieder kehrte der Gedanke in seinen Kopf zurück, daß Dinge im heiligen Deutschen Reich vor sich gingen, unbegreifliche, überraschende und verwirrende Dinge!

(К. Tot—z, S. 10).

Несобственно-прямая речь, являющаяся здесь придаточным определительным к главному авторскому предложению, окрашена эмоционально, что усиливается наслоением трех однородных определений к постпозив-

ному повтору «Dinge» В целом все предложение воспринимается как экспрессивно насыщенная синтаксическая структура.

Хотя нахождение подобных наиболее скрытых форм несобственно-прямой речи в некоторой степени субъективно, существует небольшое число признаков, по которым можно определить возникновение в авторском описании точки зрения персонажей: 1) лексика героя и лексика автора могут относиться к разным слоям общего словарного фонда языка, с большей «литературной обработкой» последней; 2) в некоторых случаях лексические группы из сознания героев выделяются в авторском контексте графически — тире или запятыми, 3) семантика лексем несобственно-прямой речи сводится, как правило, к наличию в них ярко выраженного эмоционально-оценочного момента.

В связи с вышесказанным чрезвычайно интересным представляется также вопрос о том, возможно ли в рамках лингвостилистического исследования целого художественного текста установить степень вариативности речевого двуголосия несобственно-прямой речи, преобладания в ней в одних случаях голоса автора, а в других — речи персонажей, выяснить художественные ситуации, обуславливающие преобладание первого или второго речевого компонента, а также возникающий при этом стилистический эффект.

Многие исследователи указывают на возможность выделения двух видов несобственно-прямой речи в зависимости от ее взаимодействия со строем авторской речи или речи персонажей. Существуют и термины для определения этих двух видов: авторская несобственно-прямая речь (authorial), где при маркированном, сильном авторском плане появляются элементы речевого строя персонажей, и персональная или персонажная несобственно-прямая речь (personal) — с индивидуализацией речевого плана персонажей⁵³. Возможно и условное равновесие авторской и персональной речи в рамках несобственно-прямой речи, причем обе линии изложения сохраняют относительную лингвостилистическую самостоятельность. Возникает явление стилистического контраста, столкновения двух субъективных планов, обеспечивающее, как правило, ироническое зву-

⁵³ Neubert A. Указ работа.

чание текста. Подобное стилистическое взаимодействие в рамках художественного произведения зависит в первую очередь от особенностей индивидуального стиля писателя, его эстетической позиции, а также обуславливается сюжетной спецификой художественного текста, его идейной направленностью, композиционным строем.

Что касается языковой стороны рассматриваемого явления, то преобладание авторского или персонального речевого компонента может быть выражено имплицитно и, таким образом, установлено лишь при углубленном анализе широкого контекста или же эксплицитно, с помощью специальных языковых средств: на лексическом уровне — особым словоупотреблением и сочетанием слов, перераспределением коннотативных компонентов в семантической структуре слова, на синтаксическом уровне — специальными структурно-семантическими типами предложения, частотностью, последовательностью их употребления, а также видами связи между ними.

«Авторская» несобственно-прямая речь зарождается обычно как микроформа внутри собственно авторского предложения в виде цитатных вставок из речи героев, где мы имеем дело по существу не с речью персонажей, а точкой зрения, облеченной в формы их словоупотребления. Персонаж, таким образом, становится и объектом художественного изображения, и его соучастником. Здесь особо интересны случаи, когда изображение в целом организовано точкой зрения персонажа, но сама эта точка зрения эксплицитно не выражена, а существует как бы на уровне подтекста. По замечанию Н. А. Кожевниковой, это рождает несовпадение субъектной и стилистической структур повествования. «Будучи объективным по форме, повествование становится субъективным по существу, передавая точку зрения персонажа»⁵⁴.

Авторская несобственно-прямая речь этого типа может использоваться для передачи точки зрения не одного персонажа, а группы людей, целого города, среды. Так описывает Т. Манн в романе «Будденброки» свадьбу Тони и Грюнлиха, смерть Томаса Будденброка, используя в первом случае мнения родственников Будденброков, во втором — городскую молву. Точка зрения

⁵⁴ Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе — В кн. Вопросы языка соврем. русск. лит.-ры. М., 1971, с. 119.

персонажей используется, как правило, при портретных, пейзажных зарисовках, изображении важных для фабульного развития мест действия и т. д. Объективный характер авторской фразы может разрушаться и за счет включающихся в нее на условиях грамматического обособления, присоединения, сочинения и подчинения синтаксических конструкций, передающих точку зрения персонажа. Об авторской несобственно-прямой речи можно говорить и в том случае, если в рамках одного абзаца (или нескольких абзацев, тематически связанных между собой) авторское повествование неоднократно разрывается одиночными предложениями — цитатами из речи персонажей. В целом эпический строй изложения приобретает определенные драматизирующие описание элементы.

Существует еще один принцип в оформлении несобственно-прямой речи, который позволяет отделить «авторскую» несобственно-прямую речь от «персональной». Как уже говорилось, введение несобственно-прямой речи в контекст осуществляется при условии авто- или синсемантии. «Авторская» несобственно-прямая речь обнаруживает, как правило, специальные средства связи с окружающим ее авторским контекстом, куда относятся, в первую очередь, лексические, синонимические и местоименные повторы с их дальнейшим варьированием внутри комплекса несобственно-прямой речи, а также союзы, союзные слова, частицы и некоторые местоименные наречия (способные выступать в союзной функции).

Большее значение для авторской несобственно-прямой речи имеет первый тип связей, так как несобственно-прямая речь играет, как правило, роль эмоционально-субъективного усилителя авторского описания, и поэтому в ней обычно повторяется слово или группа слов из предыдущего изложения, как тема, объединяющая два стилистических приёма, по-разному, но в единстве развивающих тот или иной сложный мотив. Иными словами, для авторского типа несобственно-прямой речи показательным включение в авторский контекст на принципах синсемантии, в то время как внешние границы персональной несобственно-прямой речи обнаруживают автосемантический вид связи с авторской речью, что выражается в лингвостилистической самостоятельности составляющих ее предложений.

Переходя, таким образом, к «персональной» несобственно-прямой речи, следует сказать о ней следующее. «Персональная» несобственно-прямая речь выступает, как правило, в виде многочленного синтаксического комплекса, интонационно, графически и структурно вычленимого из авторской речи. Среди структурно-семантических типов предложения, характерных для «персональной» несобственно-прямой речи, нужно выделить, в первую очередь, вопросительные предложения с разной степенью вопросительности, неоднократно повторяемые восклицательные, односоставные предложения с оценочной семантикой, различные виды присоединения и др., то есть синтаксические структуры разговорной речи. Стилистические функции «персональной» несобственно-прямой речи состоят, в первую очередь, в создании индивидуализирующего колорита художественного произведения, поэтому со стороны лексики ее отличает обилие характерологизмов, архаизмов, профессионализмов, жаргонизмов и т. д.

Способы стилистической организации внутренней речи персонажей в художественном тексте

Существенной стороной художественного текста являются также те стилистические приемы, которые позволяют читателю стать свидетелем внутренней, психологической деятельности персонажей. Подобный контакт между читателем и персонажем может быть установлен автором художественного произведения двумя путями: 1) либо при его иллюзорном отсутствии, полном отказе от «вмешательства» в мысли героя, то есть через внутренний монолог; 2) либо контаминацией, слиянием голосов автора и действующего лица в несобственно-прямой речи. В современной теоретической литературе по вопросам передачи внутренней речи в художественном произведении нет единства.

Признавая в целом эстетическую важность и необходимость существования на страницах художественного произведения внутренней речи героев, многие авторы объединяют внутренний монолог и несобственно-прямую речь в один художественный прием, исходя

именно из их функционального подобия⁵⁵. Мы склонны присоединиться к противоположной точке зрения, выраженной наиболее кратко Т. Л. Могылевой в одной из ее рецензий следующим образом: «Вряд ли уместно смешивать внутренний монолог и несобственно-прямую речь — это приемы совершенно разные»⁵⁶. На наш взгляд, неудачен сам традиционный термин «внутренний монолог», который действительно может привести нас к несобственно-прямой речи, так как одна из ее основных функционально-стилистических особенностей — способность передавать внутреннюю речь героя для самого себя в форме монолога.

Мы считаем, что в сложном, многослойном сочетании объектного и субъектного планов в ткани художественного произведения внутренний монолог может быть определен как наиболее субъективная форма внутренней речи героя, его ассоциативно-эмотивного мира, при сохранении автономности линии героя и линии автора. Формально это передается средствами прямой речи, и поэтому все способы передачи внутренней, то есть произнесенной речи героев (монолог, диалог, полилог) мы предлагаем называть внутренней прямой речью в отличие от произнесенной речи, которую можно было бы назвать внешней, или произнесенной прямой речью. Основой лингвостилистических различий между внутренней и внешней, произнесенной прямой речью можно считать их функционально-психологическое взаимодействие, заключающееся в генетической зависимости внутренней речи от внешней. Большинство советских лингвистов определяют внутреннюю речь как перенесенную во-внутрь (интериоризированную) языковую деятельность в редуцированной форме. Структурно внутреннюю прямую речь отличают компримированный, «сжатый» син-

⁵⁵ Riesel E, Schendels E Deutsche Stilistik; Андреевская А А Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона, Богатырева Н А. К вопросу о несобственно-прямой речи в повествовании от 1 го лица — В сб научных трудов МГПИИЯ им М Тореза, вып 71. М, 1973, Кусько Е Я Проблемы языка современной художественной литературы Львов, 1980 и др.

⁵⁶ См. Иностранная литература, 1975, № 10, с. 199.

таксис, предикативный характер, фрагментарность выражения мыслей⁵⁷.

Внутренняя речь персонажей может быть также передана с частичной трансформацией внутренних реплик и мыслей персонажа в условиях авторского повествования, то есть в формах несобственно-прямой речи, которую можно, таким образом, назвать изображенной внутренней речью⁵⁸, где автор в зависимости от определенных стилистических задач варьирует долю своего участия в субъективной перспективе персонажей: при значительной индивидуализации мыслительно-речевого плана персонажей мы имеем дело с «персональной» несобственно-прямой речью, при определенной структурной нивелировке внутреннего монолога героя в сторону авторского повествования можно говорить об «авторской» несобственно-прямой речи.

Существуют ли какие-то особые лингвостилистические приметы, позволяющие выделить в качестве самостоятельных художественных приемов прямую внутреннюю речь (или в традиционной терминологии «внутренний монолог») и как разновидность несобственно-прямой речи «изображенную» внутреннюю речь? Думается, что да. Это, в первую очередь, графические средства. Как известно, прямая речь имеет на своей границе всегда специальную пунктуацию: двоеточие или тире и кавычки. Эти графические средства сохраняются и в случае прямой внутренней речи. Несобственно-прямая речь не имеет системы специальной пунктуации, выделяющей ее из авторской речи, что также повторяется в формах изображенной внутренней речи.

Такие морфологические показатели, как система личных местоимений и временных глагольных форм, также неоднородны в прямой и изображенной внутренней речи. В прямой внутренней речи местоимения употребляются с точки зрения персонажа (т. е. 1-е лицо субъекта — *ich*), а в изображенной внутренней речи — под углом зрения автора (т. е. 3-е лицо субъекта — *er, sie*). Что касается глагольных форм, то, как уже говорилось, в современной сти-

⁵⁷ Лео́нтьев А. А. Внутренняя речь и процессы грамматического порождения высказывания. М., 1967; Соколов А. А. Внутренняя речь и мышление. М., 1968.

⁵⁸ Ср. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка. М., 1958, с. 203—211.

лигической теории выделяются два понятия: повествовательное, или эпическое, время (Erzählzeit) и фабульное время (erzählte Zeit). Соотнесенность их есть принцип отбора и членения сюжета произведения⁵⁹. В прямой внутренней речи изложение подчиняется фабульному времени, а в изображенной внутренней речи, как правило, повествовательному времени, то есть временные глагольные формы соотнесены с эпическим центром произведения, автор изображает внутренний мир персонажа через призму временного плана повествователя

Существуют определенные различия и в характере введения прямой внутренней речи и изображенной внутренней речи в художественный текст. Для прямой внутренней речи характерно присутствие «вводящих» слов и оборотов (это глаголы и глагольные группы, обозначающие мыслительные процессы: denken, überlegen, einfallen, grübeln и др.). Несобственно-прямую речь характеризует отсутствие подобных лексических единиц и наличие так называемого ситуативного контекста, то есть группы авторских предложений, содержащих либо описание окружения, предметов, явлений, определенных проблемных ситуаций, вызвавших раздумья персонажа (и вместе с ним автора), либо изображение душевного состояния персонажа: его взволнованность, испуг, радость, сомнения и т. д. Нередко несобственно-прямая речь идет непосредственно за внешней прямой речью или перед ней, представляя собой внутреннюю реакцию на произнесенные слова собеседника или своеобразную мыслительную подготовку к своему высказыванию. Два примера, иллюстрирующие наш тезис:

1. Burg ging nachdenklich über die Straße zurück. Diesen Gloss hatte er bisher für einen recht gewöhnlichen Kerl gehalten. Aber hatte er nicht eine saubere Gesinnung? Auch Heiho war offenbar kein Lump, sondern ein wirklicher Künstler. Wie komme ich nur dahinter, woher er seine Bilder hat! dachte Burg (L. Renn. Infl., S. 41).

2. Sie riss die Zeitung an sich. Die Worte wirbelten durcheinander. Die roten Striche unter ihnen sahen aus

⁵⁹ Ср. Зиновьева Л. Ф. Речевое построение романа А. Зелерге «Восстание рыбаков». — Учен. зап. МГПИИЯ им. М. Тореза, т. 61, М., 1971.

wie Blut. Sie deckte die Hand über die Augen. Nein, das konnte nicht wahr sein! Sie hatte falsch gelesen, hatte sich getäuscht. Das war ja unmöglich! (R. S. W. Lissy, S. 105).

Первый пример из романа Л. Ренна «Inflation» начинается описанием внешнего действия героя (1-е предложение), лишь наречие nachdenklich ориентирует читателя на восприятие идущих непосредственно за этим мыслей Бурга в форме несобственно-прямой речи, временной план в которой аналогичен эпическому, претеритальному плану авторского повествования, и, наконец, последнее предложение передает основную мысль героя в форме прямой внутренней речи, вводимой глаголом denken и имеющей знак особого графического оформления — тире, личное местоимение в 1-м лице и временную форму глагола Präsens.

Во втором примере, взятом из романа К. Р. Вейскопфа «Lissy», трехчленный комплекс несобственно-прямой речи предваряется описанием внешнего состояния героини и того, что дало повод к ее взволнованным мыслям. Специальных лексических вводящих показателей в этом случае нет.

Далее, при функциональной общности прямой внутренней речи и несобственно-прямой речи, то есть способности передать мысли и чувства персонажа, у каждого из этих стилистических приёмов есть особые стилистические оттенки. Прямая внутренняя речь дает широкие возможности характерологического описания героев. Стилистические возможности несобственно-прямой речи расширяются в сторону выражения объективного начала художественного произведения. Контаминация голосов автора и персонажа дает, как мы уже говорили, широкий диапазон их взаимодействия: при полном слиянии субъективного и объективного планов развивается лирический мотив произведения, в случае «авторской» несобственно-прямой речи автор как бы подчиняет себе героя (возникает стилистический эффект эпизации, авторского обобщения), возможны и случаи столкновения, контрастирования авторской и персонажной точек зрения (возникает иронический или сатирический эффект).

Современная художественная проза постоянно развивает формы отображения объективной реальности, создавая новые художественные средства и модифицируя уже существующие. В плане интересующих нас стилистиче-

ских явлений следует отметить следующие моменты: внутренняя речь героев в художественном тексте возникает не только для передачи монологических рассуждений героя, но и как форма внутреннего, завуалированного разговора героев между собой (это еще раз говорит в пользу предлагаемого нами термина «внутренняя прямая речь» взамен определения «внутренний монолог») ⁶⁰. Широко использует внутренний диалог персонажей А. Зегерс в своих антифашистских романах, что одновременно придаст ее произведениям необычайную историческую достоверность: в фашистской Германии люди редко высказывали вслух свое отношение к нацистам. В наиболее острых психологических моментах повествования возникает высшая ступень взаимопонимания героев, что и находит выражение в форме внутреннего диалога. Подобным образом А. Зегерс строит в романе «Седьмой крест» сцены посещения Георгом доктора Лёвештайна (с. 91—94), разговора между Паулем Рёдером и архитектором Зауэром (с. 252—256), сцены допроса в гестапо обойщика Меттенхеймера и его дочери Элли (с. 81—88, 165—166) и др.

Внутренняя прямая речь и несобственно-прямая речь зачастую стоят в художественном контексте рядом, как бы помогая автору показать одно и то же явление под разным углом зрения, что обогащает экспрессивно-стилистический рисунок повествования. Пример этого:

...Jetzt wird der Paul gefragt, dachte Georg, und die Liesel sitzt und wartet. Sein Herz zog sich vor Furcht und Zweifel zusammen. Hatte er recht getan, sein Leben an Paul zu knüpfen? War Paul stark genug? Jetzt freilich war es zu spät. Er konnte nicht mehr heraus. (A. Seghers Das siebte Kreuz, S. 322).

Первое предложение в нашем примере передаст мысли Георга Гейслера в форме прямой внутренней речи, вводимой глаголом *denken*. Затем предложение авторской речи характеризует внутреннее состояние героя и продолжается четырехчленным синтаксическим комплексом несобственно-прямой речи, где в два первых вопроса внутренней речи Георга включается автор и как бы адресует их читателю, два следующих повествовательных

⁶⁰ В «Немецкой стилистике» Э. Г. Ризель и Е. И. Шендельс подобный «внутренний диалог» определяется как «фиктивный диалог» (*der fiktive Dialog, Traumdialog—Denkdialog*), S. 287.

предложения также представляют собой синтез авторской и персонажной мыслей, о чем свидетельствует изменение временного глагольного плана по сравнению с первым предложением. (В первом предложении — Präsens, в несобственно-прямой речи — Imperfekt, Plusquamperfekt).

Особое значение стилистический характер взаимодействия автора и героев приобретает в романе, емком эпическом жанре литературы нового времени со следующими наиболее характерными чертами: изображение человека в сложных формах жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие и др. Именно в романе «становится возможным и, более того, необходимым художественное освоение общественной жизни «сквозь призму индивидуальной судьбы «частного» человека»⁶¹. В процессе становления как самостоятельного прозаического жанра роман диалектически изменил самый смысл повествовательности. «По-прежнему о событиях рассказывает писатель. Но рядом с эпическими описаниями обстоятельств и событий появляется в романе драматическое действие в оболочке повествования»⁶². Один из гениальных родоначальников новейшего романа Ч. Диккенс считал, что в романе действующие лица «должны... говорить и действовать сами»⁶³.

История немецкой литературы известна созданием в конце XVIII в. особой разновидности романа — так называемого «романа воспитания», или «романа развития» (немецкие термины: *der Erziehungsroman*, *der Entwicklungsroman*. — *Е. Г.*). Составители известного «Словаря современного немецкого языка» Р. Клаппенбах и В. Штейниц определяют «роман развития» как роман, «в котором прослеживается процесс внутреннего и внешнего развития человека до определенной степени его становления как личности»⁶⁴.

⁶¹ Тимофеев Л. И., Тураев С. В. Словарь литературоведческих терминов М., 1974, с. 328—329

⁶² Днепров В. Проблемы реализма Л., 1960, с. 77

⁶³ Цит. по кн. Ивашева В. В. Творчество Диккенса М., 1954, с. 360

⁶⁴ Klappenbach R., Steinitz W. Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. II. Band Berlin, 1971.

Таким образом, роман как особый прозаический жанр новейшего времени и «роман воспитания» как его характерная разновидность в системе немецкой национальной литературы предполагает усложнение механизма эпического повествования.

В. Г. Белинский писал: «В нем (романе. — Е. Г.) соединяются... и лирика, как изливание чувств автора по поводу описываемого им события, и драматизм, как более яркий и рельефный способ заставлять высказываться данные характеры»⁶⁵. К этому следует добавить, что в XIX и XX вв. эстетическая структура романа обогащается за счет дальнейшей «психологизации» повествования, то есть стремления писателя максимально индивидуализировать персонажные характеристики путем проникновения в их внутренний мир, раскрытия их сложнейших душевных состояний.

Так, анализ романа Т. Фонтане «Эффи Брист» показывает, что на первых страницах, где мы видим главную героиню молодой наивной девушкой, открытой всем радостям жизни, ждущей счастья, процент включения внутренней речи в повествование невелик. Если и возникают структуры внутренней прямой речи, то это, как правило, одиночные внутренние ассоциативно-оценочные восклицания героини, касающиеся окружающего ее мира, людей и вещей. Позднее героиня все больше задумывается о несправедливости своей судьбы, бесчеловечности общества. Автор с большой психологической достоверностью показывает постепенное «углубление» внутренней жизни Эффи. Все чаще возникают объемные отрывки ее сознания, занимающие целые страницы. Последний, предсмертный разговор Эффи с матерью — в форме диалога, то есть средствами внешней прямой речи, как бы подводит внешне ощутимую черту всей ее горькой, одинокой жизни.

Интересен в этом аспекте и анализ первого романа развития Т. Манна «Будденброки». Постепенный разлад представителей семьи Будденброков с собой и окружающим их буржуазным обществом находит выражение в перенесении их основной деятельности в сферу мыслительных процессов. Особое значение внутренняя речь приобретает для характеристики образов Томаса Будден-

⁶⁵ Белинский В. Г. Собрание сочинений в 3-х т., т. 3. М., 1948, с. 802.

брокa и последнего мужского представителя семьи Ханно. При передаче мыслей персонажей художник так же тщателен, как и во всех авторских описаниях: он стремится показать не только их содержание, но и динамику размышлений героев — рождение мыслей, последовательность их сцепления, формирование точки зрения и т. п. Все это обуславливает значительную емкость структур, передающих внутреннюю речь, которые занимают нередко целые страницы романа.

Таким образом, при интерпретации художественного текста в качестве основных стилистических форм передачи внутренней речи можно рассматривать прямую внутреннюю речь (или традиционный внутренний монолог) и изображенную внутреннюю речь как разновидность несобственно-прямой речи. Оба стилистических средства являются самостоятельными способами передачи внутренней речи, так как обладают рядом релевантных лингвистических показателей и специфических стилистических оттенков значения.

В заключение настоящей главы хотелось бы еще раз подчеркнуть мысль о том, что современная художественная проза при существующем богатстве жанрово-стилистических видов текстов использует, как правило, все вышеописанные способы передачи речи в их совокупности и стилистической зависимости от идейно-тематического смысла художественного литературного произведения, его сюжета и, наконец, творческой позиции автора по отношению к изображаемому и читателю как важному звену акта художественной коммуникации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предлагаемый в настоящей работе комплексный лингвостилистический подход к рассмотрению антропоцентрической структуры художественного текста позволил получить новые данные о языковом выражении и эстетических функциях основных категорий литературного текста: автора и персонажа.

Автор литературного произведения выступает как субъект художественного отражения. Его речетворческая и эстетическая активность проявляются в словесной ткани художественного произведения, особых типах связи отдельных языковых элементов в макроструктуре художественного текста. Персонаж литературного произведения является объектом художественного познания, что предполагает конвенциональность его речевой системы. Таким образом, образ автора является первичной, или абсолютной, текстообразующей категорией художественного текста, обуславливающей сюжетно-композиционное развитие, выбор действующих лиц и распределение ролей между ними, пространственно-временную структуру, характер экспрессивного содержания, архитектонику всех частей текстового целого. Иными словами, автор художественного произведения — это основа интеграции текста. Образы персонажей, являясь продуктом фантазии писателя, принадлежат к релятивным, вторичным текстообразующим категориям.

Первостепенную роль в экспликации образа автора играет авторская, или повествовательная перспектива, понимаемая как избранный автором способ подачи художественной информации системой соответствующих содержанию лингвостилистических средств. Обязательным формальным компонентом повествовательной перс-

кую модель образа персонажа. Существенная роль в создании литературно-художественного образа персонажа принадлежит способам передачи его речи: прямой, косвенной, несобственно-прямой речи и их смешанным формам, составляющим в единстве речевую структуру образа персонажа. Особое значение для развития образа действующего лица имеет изображение его интериоризованной деятельности средствами прямой и изображенной внутренней речи. Выделение двух самостоятельных литературно-художественных форм внутренней речи основывается на присущих им дифференциальных лингвистических показателях и стилистических функциях.

В заключение отметим, что изучение закономерностей лингвостилистического выражения категорий автор—персонаж принадлежит к кардинальным проблемам стилистики художественного текста. Эти категории в наибольшей степени отражают общие особенности литературного текста как высшей формы речетворческой деятельности человека.

СПИСОК ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИИ
И АНАЛИЗИРУЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- | | | |
|-----|------------------|---|
| 1. | B. Br. Dr-n | Brecht B. Dreigroschenroman. Philipp Reclam jun. Leipzig, 1967. |
| 2. | J Br. D. G | Brezan J. Der Gymnasiast. Aufbau-Verlag Berlin u Weimar, 1976. |
| 3. | B. B. E. | Bruyn 'de G. Buridans Esel Mitteldeutscher Verlag, Halle, 1969. |
| 4. | G. d. B. P | Bruyn de 'G Preisverleihung. Mitteldeutscher Verlag, Halle, 1973 |
| 5. | | W. Borcherts Werke. Verlag Progreß, M., 1970. |
| 6. | | Fallada H. Kleiner Mann—was nun? Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1974. |
| 7. | F. B. L. | Feuchtwanger L Die Brüder Lautensack. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1956. |
| 8. | L. F D. G. Opp-n | Feuchtwanger L. Die Geschwister Oppermann. Aufbau-Verlag Berlin, 1953. |
| 9. | F. G. | Feuchtwanger L. Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1975. |
| 10 | | Fontane Th. Werke in fünf Bänden. Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1977, Bd. 4, 5. |
| 11. | Fr L. w. H. | Frank L. Links wo das Herz ist. M.—Л. Просвещение, 1965. |
| 12. | M. Fr. St. | Frisch M. Stiller. Fischer Taschenbuch Verlag, Bd. 656. |
| 13. | | Fühmann Fr. König Ödipus. Gesammelte Erzählungen. Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar, 1974. |

- 14 G. D. L. d. j. W. Goethe J. W. Die Leiden des jungen Werthers — In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1974, Bd 5
- 15 G. W. Goethe J. W. Wahlverwandtschaften — In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 5.
- 16 G. W. M. L. Goethe J. W. Wilhelm Meisters Lehrjahre.— In: Goethes Werke in zwölf Bänden. Bd. 6.
- 17 Fr. K. Pr. Kafka Fr. Der Prozeß. Fischer Taschenbuch Verlag. Bd. 676.
- 18 Fr. K. Schl. Kafka Fr. Das Schloß. Fischer Taschenbuch Verlag, Bd. 900.
19. Fr. K. Am a. Kafka Fr. Amerika Fischer Taschenbuch Verlag, Bd 132.
20. H. K. Kl. Sch. Kant H. Kleine Schachgeschichte — In: Deutsche Kurzprosa unserer Zeit. Л.: Просвещение, ЛО, 1970.
21. K. Der 9. N. Kellermann B. Der 9. November. Verlag für fremdsprachige Literatur, M., 1954.
22. K. Tot-z. Kellermann B. Totentanz. Aufbau-Verlag, Berlin, 1954.
23. Kl. M. K. Kleist H. Michael Kohlhaas Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1956.
24. Lenz S. Deutschstunde. Fischer Taschenbuch Verlag, Bd. 944.
25. H. M. U. Mann H. Der Untertan. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1967.
26. Th. M. B. Mann Th. Buddenbrooks. Verlag für fremdsprachige Literatur. M., 1963.
27. Th. M. D. Eis ck. Mann Th. Das Eisenbahnunglück.— In: Mann Th., Novellen. М—Л., Просвещение, 1964.
28. Th. M. F. Kr. Mann Th. Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Aufbau-Verlag Berlin, 1956.
29. Mann Th. Doktor Faustus. Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1971.
30. Th. M. Erz. Mann Th. Erzählungen, Leipzig, 1975.
31. Th. M. T. K. Mann Th. Tonio Kröger.— In: Mann Th. Novellen. М—Л.: Просвещение, 1964.

32. R. Im W. n. N. Remarque E. M. Im Westen nichts Neues. M.: Progreß, 1969.
33. L. R. Infl. Renn L. Inflation.- Aufbau-Verlag Berlin, 1963.
34. Sch. W. s. n. St. im W. Schulz M. W. Wir sind nicht Staub im Wind. Mitteldeutscher Verlag, Halle, 1962.
35. A. S. D. s. Kr. Seghers A. Das siebte Kreuz. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1964.
36. Seghers A. Der Ausflug der toten Mädchen. Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1967.
37. S. R. Seghers A. Die Rettung. Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1973.
38. Seghers A. Die Toten bleiben jung. Aufbau-Verlag Berlin, 1952.
39. A. S. Tr. Seghers A. Transit. Л.: Просвещение, ЛО, 1970.
40. Th. St. Storm Th. Werke in zwei Bänden. Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1979.
41. E. S. D. W. Strittmatter E. Der Wundertäter. Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1966.
42. R. C. W. L. Weiskopf R. C. Lissy. Dietz-Verlag Berlin, 1960.

- 32 R. Im W n N
Remarque E. M. Im Westen nichts Neues M: Progreß, 1969.
33. L R. Infl.
Renn L. Inflation. Aufbau-Verlag Berlin, 1963
34. Sch. W. s. n St.
im W.
Schulz M W. Wir sind nicht Staub im Wind Mitteldeutscher Verlag, Halle, 1962.
35. A. S. D. s. Kr.
Seghers A. Das siebte Kreuz. Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1964
36.
Seghers A. Der Ausflug der toten Mädchen. Aufbau-Verlag Berlin u Weimar, 1967.
37. S. R.
Seghers A Die Rettung Aufbau-Verlag Berlin u. Weimar, 1973.
38.
Seghers A. Die Toten bleiben jung Aufbau-Verlag Berlin, 1952
- 39 A S Tr.
Seghers A Transit. Л.: Просвещение, ЛО, 1970.
40. Th St.
Storm Th. Werke in zwei Bänden Aufbau-Verlag Berlin u Weimar, 1979
41. E S D W
Strittmatter E. Der Wundertäter. Aufbau-Verlag Berlin u Weimar, 1966
42. R C. W L.
Weiskopf R. C Lissy. Dietz-Verlag Berlin, 1960

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I Образ автора как внутренний смысло- и стилеобразующий центр художественного текста	
Развитие взглядов на проблему «автор художественного произведения» в современной филологии	5
Повествовательная перспектива как лингвостилистическое проявление категории «автор». Определение и типология автора-повествователя	15
Особенности лингвостилистической организации объективированного художественного повествования (повествования от 3-го лица)	21
Особенности лингвостилистической организации субъективированного художественного повествования (повествования от 1-го лица)	33
Особенности развития композиционно-сюжетного строя художественного произведения в речевых системах автора и персонажей	43
Пространственно-временная структура художественного текста и ее значение при изучении категорий автор-персонаж	55
Структурно-семантическая характеристика «авторских отступлений»	73
Глава II. Лингвостилистические средства создания образа персонажа в художественном тексте	
Литературно-художественный образ персонажа, его определение и место в системе компонентов художественного смысла литературного произведения	84
Лингвостилистические особенности развития художественного образа персонажа в авторской речи	87
Речевая структура художественного образа персонажа	98
Прямая речь	103
Косвенная речь	116
Несобственно-прямая речь	120
Способы стилистической организации внутренней речи персонажей в художественном тексте	133
Заключение	142
Список принятых сокращений и анализируемых произведений	146

Евгения Александровна ГОНЧАРОВА

**ПУТИ ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ВЫРАЖЕНИЯ
КАТЕГОРИЙ АВТОР-ПЕРСОНАЖ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**

ИБ 1229

Редактор М. И. Сваровская
Технический редактор Г. Н. Гридина
Корректор Г. Г. Иванова

Сдано в набор 11/VI-83 г. Подписано к печати 23/IV 84 г.
К305108 Формат 84×108^{1/32} Бумага типографская № 3
Литературная гарнитура Высокая печать П. л. 4,75; уч.-изд. 1 9
Усл. п. л. 8,38 Тираж 500 экз. Заказ 6073 Цена 1 р. 40 к.

Издательство ТГУ, 634029, Томск, ул. Никитина 4.
Типография изд-ва «Красное знамя», 634029, Томск, ул. Советская, 47

1 р. 40 к.



ИЗДАТЕЛЬСТВО
ТОМСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА