

Раздел 1. Уровни актуализации языковых единиц в художественном тексте.

Лекция 1.

Тема 1. Интерпретация текста как отрасль науки.

План

1. История возникновения. Понимание. Интерпретация. Смысл.
2. Предмет, цель и задачи интерпретации.
3. Взаимосвязь интерпретации текста с другими отраслями языкознания и литературоведения.
4. Основные понятия: «текст», «художественный текст», «художественное произведение», «интерпретация текста».

1. История возникновения. Понимание. Интерпретация. Смысл.

Проблема понимания и интерпретации является одной из актуальных в современном гуманитарном знании. Обусловленная становлением информационного общества, она находится в центре наук о человеке и обществе. Понятие текста является одним из наиболее употребительных в современном научном гуманитарном знании. Его понимание и интерпретация являются центральной проблемой герменевтики как сферы научного знания и как методологического основания ряда научных дисциплин гуманитарного цикла. Поэтому их изучение особенно значимо в процессе подготовки будущего филолога.

Герменевтика («толкование смысла») – искусство и теория истолкования, имеющего целью выявить смысл текста, исходя из его объективных (значения слов) и субъективных (намерение авторов) оснований, понимание текста. Основоположником герменевтики является Фридрих Шлейермахер, который поставил задачу вживания в текст, дабы понять его смысл лучше, чем сам его автор. Ученый употребил термин в значении «понимание чужой индивидуальности» при столкновении с чужой культурой. Это инструмент для анализа исторических и культурных ценностей, помогающий правильно понять исторические документы, произведения искусства и т.д. Вильгельм Дильтей развивал идеи Шлейермахера и ввел понятие «понимающая психология». У него герменевтика – это интерпретация письменно зафиксированных текстов. Ф. Шлейермахер ввел понятие герменевтического круга, что стало первой теорией интерпретации текста, где герменевтика связана с идеями интерпретации и понимания. Герменевтический круг — это принцип понимания текста, основанный на диалектике части и целого. Шлейермахер считал, что процесс понимания принципиально не может быть завершён, и мысль бесконечно движется по расширяющемуся кругу. Повторное возвращение от целого к части и от частей к целому меняет и углубляет понимание смысла части, подчиняя целое постоянному развитию. Вильгельм Дильтей развил понятие герменевтического круга, включив в него философскую позицию автора, его психологию, а также контекст социально-культурных условий создания произведения. По Дильтею, познающий субъект познает себя через других, но других он понимает через себя.

Герменевтический круг — метафора, описывающая взаимообусловленность объяснения и интерпретации с одной стороны, и понимания — с другой.

Понимание – это центральное понятие герменевтики. Понимание, устремленное к согласию, по Гадамеру, осуществляется прежде всего посредством речи. Ученый считал, что понимание не сводится только к рациональной сфере, к деятельности человеческого интеллекта, к логическим операциям и анализу. Оно подобно скорее художественному творчеству, нежели ученым трудам.

Понимание составляет единство двух начал. Это, во-первых, интуитивное постижение предмета, его «схватывание» как целого и, во-вторых, на основе непосредственного понимания, вслед за ним возникает и упрочивается истолкование, нередко аналитическое и обозначаемое термином «интерпретация» (лат. *interpretatio* — объяснение). В истолковании непосредственное (интуитивное) понимание оформляется и рационализируется. Благодаря истолкованию (интерпретации) высказываний

преодолевается неполнота их первоначального понимания. Интерпретация как вторичный (оформляющий и, как правило, рациональный) компонент понимания — это едва ли не важнейшее понятие герменевтики, весьма насущное для искусствоведения и литературоведения.

Смысл высказывания — это не только вложенное в него говорящим (сознательно или непреднамеренно), но также и то, что извлек из него толкователь. Смысл слова, утверждал психолог Л.С. Выготский, составляет совокупность того, что оно вызывает в сознании, и «оказывается всегда динамическим, текучим, сложным образованием, которое имеет несколько зон различной устойчивости».

2. Предмет, цель и задачи интерпретации.

Наиболее широко цель интерпретации можно квалифицировать как установление или поддержание гармонии. Такая цель стояла перед интерпретаторами в средние века по отношению к конкретным текстам. Тем не менее, и для обыденной, и для научной интерпретации цель, состоящая в "гармонизации", но по-разному конкретизированная в различных жизненных ситуациях, наиболее вероятна.

цель интерпретирования – как научного, так и при простом восприятии речи в обыденной жизни, – в восстановлении утраченной и/или в поддержании имеющейся гармонии внутреннего мира интерпретатора, – а в частности, в получении целостного объекта (результата интерпретации) и устранении того, что иногда называют "когнитивным диссонансом".

Целью образовательной дисциплины является ознакомление с теоретическими основами теории и практики интерпретации, анализ содержательно-фактуальной информации, восприятие и понимание позиции автора, исходя из тех сигналов, которые оставил автор в тексте; применение знаний о структуре языка, его функциональности, взаимодействии языковых единиц разных уровней; восприятие авторского посыла с помощью актуализации языковых средств разных уровней.

Интерпретация текста находится на стыке многих дисциплин: истории и теории литературы, стилистики, лингвистики текста и др.

Объект исследования интерпретации текста – художественное произведение.

Задачей интерпретации текста является максимальное извлечение заложенных в него мыслей и чувств художника.

3-4. Взаимосвязь интерпретации текста с другими отраслями языкознания и литературоведения. Основные понятия: «текст», «художественный текст», «художественное произведение», «интерпретация текста».

Текст (от лат. *textus* — ткань; сплетение, сочетание) — зафиксированная на каком-либо материальном носителе человеческая мысль; в общем плане связанная и полная последовательность символов. (википедия)

Существуют две основные трактовки понятия «текст»: имманентная (расширенная, философски нагруженная) и репрезентативная (более частная). Имманентный подход подразумевает отношение к тексту как к автономной реальности, нацеленность на выявление его внутренней структуры. Репрезентативный — рассмотрение текста как особой формы представления знаний о внешней тексту действительности.

В лингвистике термин «текст» используется в широком значении, включая и образцы устной речи. Восприятие текста изучается в рамках лингвистики текста и психолингвистики. Так, например, И. Р. Гальперин определяет текст как «письменное сообщение, объективированное в виде письменного документа, состоящее из ряда высказываний, объединённых разными типами лексической, грамматической и логической связи, имеющее определённый моральный характер, прагматическую установку и соответственно литературно обработанное» [Гальперин]

На основе определений текстовых признаков текст можно охарактеризовать как сообщение в письменной форме, отличающееся смысловой и структурной завершённостью и определённым отношением автора к сообщаемому.

Таким образом, **текст** – это явление речевого характера: он создаётся для реализации целей общения и всегда связан с актом коммуникации.

В настоящее время понятие "**художественный текст**" используется в нестрогом, неопределённо-расширительном значении.

Художественный текст в контексте лингвистических классификаций (Л.Г. Бабенко, И.Е. Васильев, Ю.В. Казарин) можно охарактеризовать как сложный или комплексный текст (параметр структуры), произведение художественного стиля (параметр функционально-стилевой), текст подготовленный (параметр подготовленности), нефиксированный (параметр алгоритмизации), мягкий (параметр экспликации замысла), дескриптивный с элементами деонтического и аксиологического текстов (функционально-прагматический параметр), целостный и связный.

Художественное произведение – это сложное единство компонентов, связанных между собой в гармоническое целое. Его идейное содержание находит своё выражение в образной системе, выступающей как его форма, а формой образов является языковая внешность – поэтическая речь. Исходя из этого, произведением может быть названо содержание, которое производится читателем при восприятии текста.

Таким образом, чтобы раскрыть смысл и, следовательно, понять художественный текст, необходимо соответствующим образом интерпретировать его.

Интерпретацию текста можно определить как освоение идейно-эстетической, смысловой и эмоциональной информации художественного произведения, осуществляемое путем воссоздания авторского видения и познания действительности. (Кухаренко)

Литература: [[2](#); [3 – С. 3 – 20](#); [10](#)]

Контрольные вопросы:

1. Что такое «герменевтика»?
2. Как интерпретация связана с герменевтикой?
3. Что означают понятия «понимание» и «текст» в контексте интерпретации?
4. Как ученые определяют интерпретацию?
5. Как интерпретация текста связана с другими отраслями лингвистической науки?

Лекция 2.

Тема 2. Уровни актуализации языковых единиц в художественном тексте. Фоно-графический уровень. Морфемный уровень.

План

1. Понятие «актуализация». Актуализация языковых единиц художественного текста как способ его организации.
2. Фонетический уровень актуализации языковых единиц: ониматопия, звуковые повторы (аллитерация, ассонанс).
3. Графический уровень актуализации языковых единиц. Стилистическая функция графонов, их виды.
4. Повтор морфем, их стилистическая функция.

1. Понятие «актуализация». Актуализация языковых единиц художественного текста как способ его организации.

Актуализация – «такое использование языковых средств, которое привлекает внимание само по себе и воспринимается как необычное, лишённое автоматизма», противопоставленное автоматизации. Последняя означает утилитарное, привычное, нормативно закреплённое использование единиц языка, не ведущее к созданию дополнительного эффекта, не выполняющее дополнительных функций, не несущее дополнительной информации.

Ведущими средствами создания актуализирующего контекста являются повтор актуализируемой единицы и нарушение предсказуемости развертывания и непосредственного окружения. Именно они наиболее часто сообщают языковой единице дополнительные значения, увеличивают содержательную и функциональную нагруженность.

Если объединить основные положения теории актуализации (выдвижения) и теории доминанты, можно прийти к заключению, что актуализация языковых средств, используемых для обозначения идеи (концепта) произведения, отражающей авторскую точку зрения, займет главенствующее, доминантное положение в ряду обнаруженных нами актуализированных употреблений. Отталкиваясь именно от них, можно не только выявить систему оценок автора и наметить верный путь их расшифровки-интерпретации, но и иерархически упорядочить и функционально определить все прочие сигналы.

Каждый случай актуализации выполняет функцию как локальную, так и общетекстовую. В этом смысле действие языковых средств в художественном тексте можно уподобить пирамиде, вершиной которой является сформулированный концепт, основанием — множество контекстуальных выдвижений. Объединяясь по своим локальным функциям во все более крупные образования, они постепенно формируют концепт. В произведениях крупной формы, по-видимому, имеется несколько таких «пирамид», которые в свою очередь в иерархически организованной совокупности структурируют основной, главный, глобальный концепт текста.

Для проникновения в глубинную сущность произведения его недостаточно просмотреть или прочесть мельком, чтобы не ограничиться снятием линейно (от строки к строке) развертывающейся сюжетной информации — содержательно-фактуальной информации (СФИ), в терминологии И. Р. Гальперина, — но разглядеть, воспринять, расшифровать позицию автора, выстроить свое собственное оценочное суждение о художественной действительности произведения, исходя из тех сигналов, вех, указаний, которые оставил в тексте автор.

2. Фонетический уровень актуализации языковых единиц: ономотопия, звуковые повторы (аллитерация, ассонанс).

Звуки речи рассматривают как односторонние единицы, имеющие материальную физико-акустическую форму, но лишенные собственного семантического содержания. Разрабатывая теорию фонемы, Н. С. Трубецкой подчеркивал ее функциональную значимость в различении, но не в создании смыслов.

Психолингвисты давно заметили, что образность слова, проявляющаяся в его звучании, чрезвычайно важна не только при овладении языком ребенка (в онтогенезе), но и при догадке, в процессе восприятия незнакомого слова.

Звуковая изобразительность и звуковой символизм становятся предметом серьезных филологических исследований.

Выразительные возможности звуковых повторов (аллитерации, ассонанса) давно известны и широко используются поэтами всех времен и народов. **Аллитерация** – повтор согласного звука, чаще всего в начале слова. **Ассонанс** – повтор гласного звука в ударном слоге. **Ономотопия** – использование звуков для имитации звуков природы (животных и т.д.). Часто аллитерация носит ономотопеический характер: изображает происходящее, имитируя природный звук, как это, например, имеет место в следующем описании: «...около мельничных колес раздавались слабые звуки — то капли падали с лопат — сочилась вода сквозь засовы плотины» (И. С. Тургенев). Подобные аллитерации могут натолкнуть на мысль о том, что производимый ими эффект зависит не от повтора звука, а от его сходства с естественным звучанием называемого объекта. Но существование большого числа неонотопеических аллитераций свидетельствует об их собственной выразительной силе — сам факт повтора повышает ассоциативный потенциал повторяемого звука.

Звукописью, однако, отнюдь не ограничиваются возможности фонетического уровня в увеличении информационной насыщенности высказывания и/или его функционального спектра. Важную роль играет и актуализация **словесного ударения**.

3. Графический уровень актуализации языковых единиц. Стилистическая функция графонов, их виды.

Эффект достоверности и аутентичности изложения достигается при употреблении графона — наиболее широко представленного способа актуализации фонетической характеристики, персонажа.

Графон – намеренное переключивание общепринятого графического вида слова для более точной передачи и перераспределения фонемного состава, что отражает его реальное звучание.

Графон— это графическая фиксация индивидуальных особенностей произношения говорящего: «На крылечке темного и гнилого строения, вероятно бани, сидел дюжий паренёк с гитарой и не без удали напевал известный романс:

Э-я фа пасатыню удаляюсь

Ата прекарасаных седешенеха мест» (И. Тургенев).

"Why doesn't he have his shirt on?" the child asks distinctly.

"I don't know," her mother says. "I suppose he thinks he has a nice chest."

"Is that his *boo-zim*?" Joyce asks.

"No darling: only ladies have bosom" (J. Updike).

Графоны можно разделить на две группы. Первая связана с настроением, эмоциональным состоянием в момент говорения, возрастом, т. е. имеет **окказиональный**, преходящий характер. Вторая отражает происхождение, образовательный, социальный статус героя и носит **рекуррентный**, постоянный характер.

Графоны первой группы чрезвычайно разнообразны. При их помощи можно одновременно передавать как всю гамму человеческих настроений и состояний говорящего, так и отношение к нему автора. Наиболее часто передаваемая окказиональным графоном характеристика — незнание употребляемого слова — свидетельствует о низкой культуре говорящего, который только слышал слово, но не видел его графической репрезентации в книге, газете, журнале.

Несовпадение графических и фонетических границ слова, актуализируемого окказиональным графоном, широко используемое в современном диалоге, передает, помимо преходящих состояний (возраст, опьянение, пение, аффектация), и одну из основных характеристик устной разговорной речи: ее неотшлифованность, небрежность.

Стандартизация некоторых графонов: "lemme" = let me, "gimme" = give me, "gotta" = got to, "gonna" = going to, "coupla" = couple of, "didja" = did you, "dont'cha" = don't you и подобные, можно найти в диалогах подавляющего большинства современных англоязычных произведений, независимо от их авторской принадлежности.

Окказиональные графоны (за исключением стандартизованных случаев) не повторяются. Каждый новый персонаж в каждой новой ситуации искажает иные, чем прежде, слова. Они важны не повторяемостью, а самим фактом своего наличия.

Графон, как средство выдвижения, действующего на фонетическом уровне, способствует созданию дополнительной информационной емкости, изобразительной глубины произведения и силы эстетического воздействия на читателя.

Функции **рекуррентного графона** не распространяются на характеризацию собеседника говорящего и ситуации их общения, а сосредоточены только на индивидуализации персонажа через постоянные особенности его речи. Это, как правило, произношение, связанное с диалектной (территориальной) нормой или дефектом речи — шепелявостью, заиканием, картавостью. Рекуррентный графон не только сохраняется на протяжении всей речевой партии действующего лица, но в сходной форме повторяется в самых различных произведениях.

Чисто **графическая сторона текста** также является немаловажным средством актуализации..

Специальное графико-изобразительное оформление текста давно используется в поэзии. Широко известны фигурные стихи Л. Мартынова и С. Кирсанова, «лесенки» В. Маяковского и С. Малларме, «изопы» А. Вознесенского. Все они, помимо звукового образа, создают и зрительный образ произведения.

Графическая изобразительность такого рода для прозы нетипична. Из средств графического выдвигания в прозаическом тексте следует назвать **варьирование шрифтов** и способов графической подачи слова, таких, как, например, **дефисация** или **удвоение** (утроение) отдельных графем. Смена шрифта и «тесноты ряда» графем отражают смену интонации и логического ударения, т. е. выполняют функции передачи эмоционального состояния говорящего в момент речи.

4. Повтор морфем, их стилистическая функция.

Морфема, единица следующего морфологического уровня, располагающая не только формой, но и собственным содержанием, вносит существенный вклад в создание глубины текста. Возможности морфемы и их выдвигание в художественном произведении определяются двумя закономерностями появления дополнительной текстовой информации, обнаруженных на предыдущем уровне: 1) взаимодействие с контактными единицами своего уровня (непосредственное контекстуальное окружение) и 2) повтор.

Морфема — главный компонент в словопроизводстве, а для флективных языков и в словоизменении. Обогащение словаря осуществляется в первую очередь за счет создания новых слов из фонда уже существующих морфем. В истории каждого языка есть периоды особенно бурного роста словаря, вызванные необходимостью обеспечить номинацию новых явлений, объектов, процессов. Новое слово — неологизм — живет недолго. Оно либо приживается и ассимилируется языком, т. е. перестает быть неологизмом, либо отторгается и в словарь не попадает. Помимо этого процесса, характерного для языка в целом, в речи отдельных людей с разной степенью частоты обнаруживаются «разовые» слова — индивидуальные неологизмы. Они не зарегистрированы словарем, образованы в связи с конкретной речевой ситуацией, используются один раз и называются **окказионализмами**.

Их появление обусловлено двумя причинами: 1) неполнотой словообразовательной парадигмы слова, в которой отсутствует единица с требуемыми морфолого-синтаксическими характеристиками и 2) неполнотой словоизменительной парадигмы.

Второй тип в английском языке распространен мало. Он представлен преимущественно в языках с развитыми словоизменительными рядами — флективных, к которым относится, например, русский язык.

Гораздо более широко распространены авторские индивидуальные неологизмы при недостаточности словообразовательной парадигмы.

Повтор морфемы — важный способ выдвигания, при помощи которого она становится средством увеличения информационно-эстетической емкости художественного текста. Его структурная вариативность ограничена тремя позициями: анафорической, медиальной и эпифорической (повтор, соответственно, префикса, корня, суффикса). При этом, в отличие от лексического, морфемный повтор функционально всегда направлен на логическое и/или эмфатическое выделение корневой морфемы.

Таким образом: актуализация (выдвигание) языковой единицы может рассматриваться как художественно значимый факт только в связи с выполнением ею частной информационно-эстетической задачи, включенной в общую художественную перспективу произведения; морфема принимает посильное участие в насыщении текста дополнительным содержанием и модальностью. Таким образом, несмотря на то, что морфема является связанной формой (*bound form*) и лишена самостоятельного функционирования в речи, она способна привнести в текст дополнительное содержание, выполняя функции характеризующей номинации (окказиональное сочетание морфем) и логико-эмоциональной интенсификации (морфемный повтор).

Литература:

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. [Электронный ресурс] : Режим доступа – <http://linguistics-online.narod.ru/index/0-335>
2. [Кухаренко В.А. Интерпретация текста: Учебное пособие. – М.: Просвещение, 1988. – С. 15 – 23](#)
3. Ползунова М. В. Графон как феномен современного языкового пространства / М. В. Ползунова, С. С. Никитин // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2017. – № 9(75). – Ч.1. – С. 149 – 15. [Электронный ресурс] : Режим доступа – www.gramota.net/materials/2/2017/9-1/43.html

Контрольные вопросы:

1. Раскройте понятие «актуализация».
2. Имеют ли фонемы смылосозидательную функцию? Обоснуйте.
3. Каким образом автор создает ассоциации у читателя?
4. Приведите примеры звуковых повторов.
5. Дайте определение понятию «графон».
6. Какие функции выполняет графон в художественном произведении?
7. Для чего авторы используют повтор морфем?
8. Дайте определение окказионализмам. Приведите примеры.

Лекция 3.

Тема 3. Лексический уровень актуализации языковых единиц в художественном тексте.

План

1. Слово как основная единица языка.
2. Стилистическая дифференциация лексики.
3. Частотный словарь.
4. Синсемантическая лексика.
5. Автосемантическая лексика.
6. Семантические тропы, их типология и характеристика.

1. Слово как основная единица языка.

Проблема слова как основной единицы языка изучается в общей теории слова. В разряд лексических единиц включаются не только отдельные слова (цельноформленные единицы), но и устойчивые словосочетания (аналитические, или составные, единицы), однако основной лексической единицей является слово. Поскольку слово — единица, характеризующаяся соотносённостью формы и содержания, проблема слова как единицы языка рассматривается в трёх аспектах: структурном (выделение слова, его строение), семантическом (лексическое значение слова) и функциональном (роль слова в структуре языка и в речи).

Лексический состав языка неоднороден, стратифицирован. В нём выделяются категории лексических единиц по разным основаниям: по сфере употребления — лексика общеупотребительная (межстилевая) и стилистически отмеченная, используемая в определённых условиях и сферах общения (поэтическая, разговорная, научная, профессиональная лексика, просторечие, арготизмы, регионализмы, диалектизмы); в связи с изучением вариантов литературных языков — их специфическая лексика; по эмоциональной окраске — нейтральная и эмоционально окрашенная (экспрессивная) лексика; по исторической перспективе — неологизмы, архаизмы; по происхождению слов или обозначаемых ими реалий — заимствования, ксенизмы (обозначения чужих реалий), варваризмы, интернационализмы; по отношению к языковой системе и функционированию — активная и пассивная лексика, потенциальные слова, окказионализмы. Лексическая система наименее жёсткая из всех подсистем языка, границы между группировками слов

нечётки, одно и то же слово может в разных своих значениях и употреблениях относиться к разным категориям лексических единиц.

При изучении лексики в её функционировании рассматриваются следующие проблемы: частотность лексики в текстах; лексика в речи, в тексте, её номинативная функция, контекстуальные сдвиги значений и особенности употребления; сочетаемость слов, которая рассматривается на уровнях семантическом (совместимость понятий, обозначаемых данными лексическими единицами: «каменный дом», «рыба плавает») и лексическом (совместимость лексем: «читать лекцию», но «делать доклад»). Различаются свободные и связанные сочетания, а внутри последних — идиоматические, что является предметом изучения фразеологии.

2. Стилистическая дифференциация лексики.

Стилистическое употребление лексики зависит от социального контекста, в котором происходит процесс коммуникации. Слово может подходить или не подходить для определенной ситуации. Стилистическая характеристика слова позволяет использовать его в каком-либо из функциональных стилей. Сфера коммуникации включает также обстоятельства, сопровождающие процесс производства речи в каждом отдельном случае. Существует профессиональная коммуникация, неформальный разговор, лекция, официальное письмо, телефонный разговор и т.п. Все эти ситуации можно в целом разделить на формальные и неформальные.

И.Р. Гальперин предлагает следующую стилистическую классификацию лексических единиц английского языка:

1. Нейтральная, общелитературная и разговорная лексика;
2. Специальная литературная лексика: термины, поэтические слова, архаизмы, устаревшие и устаревающие слова, варваризмы, литературные окказионализмы;
3. Специальная разговорная лексика: сленг, жаргонизмы, профессионализмы, диалектные слова, вульгаризмы.

Специальная литературная лексика

Книжные слова – это возвышенные слова, используемые в научном стиле, книгах или таких типах устной коммуникации, как публичная речь, официальные переговоры и т.п. Они обладают конкретным денотативным значением, характеризуются отсутствием каких-либо коннотаций, например, approximate, commence, comprise, experimental, internal, external, indicate, initial, etc.

Термины - слова и выражения, которые используются в определенной отрасли промышленности или науки, слова, обслуживающие определенную профессиональную или научную сферу.

Архаизмы - частично или полностью вышедшие из употребления слова.

И.Р. Гальперин различает устаревающие слова (которые редко используются, напр., thee, thine, thy, pallet, etc.), устаревшие слова (которые полностью вышли из употребления, напр., methinks, nay, etc.) и собственно архаизмы (слова, которые «не признаются» современным английским языком, напр., troth –faith).

Варваризмы – иноязычные слова, которые существуют в языке в иностранной форме, т.е. с сохранением иностранного произношения и орфографии. Такие слова имеют синонимы в слое общеупотребительной лексики. Варваризмы не склонны к развитию новых значений; они являются моносемантическими лексическими единицами.

Примеры варваризмов: comme il faut, tete-a-tete, en route, coup d'etat, carte blanche, a la carte, haute couture, blitzkrieg (or blitz), alter ego etc.

Поэтизмы демонстрируют максимальную эстетическую ценность и используются в основном в поэзии и беллетристике. Семантические структуры данной группы слов наделены возвышенными коннотациями, что сразу помогает отличить их от остальных лексических единиц. Существуют следующие подгруппы поэтизмов: а) собственно поэтизмы, напр., bard, perchance, eve, lone, amidst, o'er, ne'er, mead, gladsome, vale, etc.; б) устаревшие слова и архаизмы, напр., wrought, thee, naught, ere, etc. в) диалектизмы, напр.,

oft, rest (stop), nay, yea, etc.; г) редкие слова французского и латинского происхождения, напр., robe, garment, apparel, 'reverie, etc.

Специальная разговорная лексика

Разговорные слова и выражения используются в неформальном общении, причем выбор лексики зависит от ситуации общения, уровня образования и культуры, возраста, профессии, места проживания говорящих. Разговорные слова – это единицы неформальной лексики, используемые большинством населения всех возрастных групп.

В британской и американской литературе спользуется множество таких разговорных слов, как some sort of, to be good enough at, chap, lad, bloke, stuff, kid, guy, pal, chum, exam, fridge, flu, movie,.

Сленг - слова, значения которых подверглись метафорическому переносу. Критерием отличия сленга от разговорных слов является то, что сленговые единицы являются в основном метафорами с шутливой, грубой, насмешливой или циничной окраской, напр., mug, saucers, lamps, blinkers, trap, nuts. Сленговые лексические единицы и выражения обладают высокой степенью эмоциональности, оценочности и экспрессивности.

В британском и американском вариантах английского языка есть много сленговых слов со значением «хороший» и противоположным значением «плохой», например, golden, toxic, hype, decent etc. / gnarly, beige, wacky, cheesy, etc. Некоторые сленговые единицы заимствуются из телевизионных программ, фильмов и мультфильмов: jeopardy champion (a smart person), fred (a fool – from the Flintstones series).

Жаргонизмы – это неформальные или шутливые заменители нейтральных, общепотребительных лексических единиц или единиц других слоев словарного состава.

Вульгаризмы И.Р. Гальперин включает следующие лексические единицы в слой вульгарной лексики: а) сильные выражения и бранные слова (damn, bloody, to hell, goddamn, etc.); б) неприличные слова. В настоящее время вульгаризмы часто можно встретить в современной прозе, кинофильмах, текстах песен. Функции подобных лексических единиц заключаются в передаче сильных эмоций, например, раздражения, злости, ярости и т.п., что объединяет их в эмоциональном плане с междометиями.

Профессионализмы – моносемантические слова, которые используются в определенной профессиональной сфере людьми, имеющими общие интересы. Различие между профессионализмами и терминами состоит в том, что термины используются в основном для наименования новых объектов и понятий в различных отраслях науки и техники, в то время как профессионализмы дают новые имена уже существующим объектам, понятиям, предметам и инструментам: tin-fish (submarine), piper (a specialist who decorates pasty with the help of a cream-pipe), outer (a knock-out blow).

Диалектные слова и выражения – это слова, которые в процессе становления национального варианта английского языка остались за его литературными пределами и использование которых ограничено определенной местностью» Гальперин И.Р. Диалектизмы, употребляемые в речи, передают информацию о месте жительства человека. Слова lass, lad, daft, fash проникли в слой разговорной лексики из шотландского и северо-английских диалектов.

3. Частотный словарь.

В своей коммуникативной деятельности мы обходимся вполне обозримым количеством слов, многократно повторяя их в разных ситуациях. Для выявления того, как используется в речи имеющийся словарный потенциал, был создан особый тип словаря — **частотный словарь**. Именно он доказательно обнаружил несоответствие того места, которое слово занимает в списочном составе (словнике) всех лексических единиц текста (текстов), тому месту, которое оно занимает, повторяясь, в тексте. В словнике, так же как и в привычных типах алфавитных словарей, все слова равноправны и каждому отведена одна позиция.

Для выявления частоты слова, характерной для речи вообще, берется материал из разных текстов и функциональных стилей. Чем длиннее такая выборка, тем достовернее результаты. Большинство имеющихся крупных частотных словарей исходят из выборки, приблизительно равной одному миллиону словоупотреблений. Расписывание этого огромного количества слов занимает столь долгое время, что лексикографы перешли на машинное составление частотных словарей.

4. Синсемантическая лексика.

Частотные словари всех языков, всех текстов, выборок самой разнообразной протяженности показывают одно и то же принципиальное явление: все они возглавляются **синсемантическими** (неполнозначными, служебными, строевыми) словами. Артикли, предлоги, локально-темпоральные наречия, местоимения заполняют первую сотню позиций частотных словарей разных языков. Синсемантические слова в художественном тексте — не просто необходимый элемент построения грамматически отмеченной фразы, они способны к актуализации, т. е. выступают в качестве носителей дополнительной информации.

Артикли. Помимо своей основной функции — указания на определенную соотнесенность означиваемого объекта, определенный артикль может передавать дополнительную эмфазу, принимая на себя ударение. В определенных дистрибутивных условиях (например, перед количественными числительными, именами собственными, местоимениями) определенный артикль становится эквивалентом выделяющих «именно», «тот самый». Вот, например, мысли Джека Вердена, героя романа Р. П. Уоррена «Вся королевская рать»: "There is only the flow of the motor between the you which you have just left in one place and the you which you will be when you get to the other place". Выделительную функцию артикля в этом и подобных случаях можно считать нормативно закрепленной.

Участие артикля в субстантивации прилагательного тоже хорошо известно и широко используется. Художественная актуализация этого известного феномена заключается в активном расширении диапазона субстантивации. Например, цветообозначения приобретают материальную осязаемость физической субстанции, из зависимого становятся ведущим членом атрибутивного словосочетания: "The blue of the eyes was pale and washed out like the blue of the shirt" (R. P. Warren). "On the left bank of the stream to the west, reared the bluffs, sometimes showing the gray of lime-stone" (R. P. Warren). Определенный артикль превращает цвет из характеристики объекта в его репрезентанта: "He could see only the white of the beach and the curve of the shore" (E. Hemingway).

Неопределенный артикль тоже принимает активное участие в овеществлении цвета. В соответствии со своим основным значением неопределенной соотнесенности, он привносит в обозначение цвета некоторую неуверенность говорящего в точности указания на оттенок: "We regarded the new shower curtain. It had two colours, a red and a yellow. The red the red of red cabbage, the yellow the yellow of yellow beans" (D. Barthelme). Оба артикля принимают активное участие в синтаксическом словообразовании.

Определенный артикль выдвигает на передний план единственность, определенность обозначаемого, отсутствие альтернатив, подчеркивает факт состоявшегося окончательного выбора. Неопределенный артикль, наоборот, предполагает возможность уточнений, изменений, свидетельствует о том, что объект (явление) — не единственный, процесс выбора не завершен, возможны другие варианты. Особенно наглядно дополнительный смысл, привносимый артиклем, проявляется в заголовке.

Местоимения. Личные местоимения 1-го и 2-го лица всегда указывают на распределение ролей в коммуникативной ситуации, они же и «интимизируют повествование», по выражению Л. А. Булаховского. Местоимения 3-го лица замещают наименования любого объекта, они же, выступая постоянным заместителем конкретного имени, становятся его эквивалентом, показывающим отчуждение, презрение, ненависть к обозначаемому лицу.

Неоднократное повторение местоимения в соседстве с эмоционально-оценочными словами приписывает ему соответствующую контекстуальную оценочность, которой оно лишено в словаре.

Преимущество включающего местоимения перед включаемой полнозначной лексемой заключается в его большей неопределенности. Оно разрешает читательское додумывание, предлагает больший ассоциативный простор, так как не называет конкретное качество, а лишь указывает направление поисков его обозначения. В конечном счете это создает у читателя эффект соучастия в квалификации объектов и событий, предположительно снимает жесткую авторскую детерминированность оценок и рекомендаций. Помимо семантизации, актуализируемое местоимение создает дополнительную содержательную и стилистическую информацию произведения за счет растяжения своих связей с антецедентом: уже в самом термине «местоимение» заложено исходное назначение этого класса слов — замещение имени.

Все разряды местоимений с разной степенью регулярности включаются в осуществление авторского замысла. Семантически недостаточные по своей природе, они семантизируются в тексте и, не увеличивая его объем, несут дополнительную информацию разных типов.

Союзы. Актуализация союзов в художественном тексте осуществляется благодаря повтору. Повтор союзного слова известен в стилистике как полисиндетон. Повтор союза не только упорядочивает, ритмизует высказывание, в сравнении с асиндетоном (бессоюзным соединением частей предложения и предложений) полисиндетон создает впечатление увеличения количества событий, уплотнения сюжетного времени. Полисиндетон позволяет оформить изображение разносторонней деятельности разных персонажей в одну картину.

Помимо повтора, актуализация союза осуществляется при его присоединительном использовании в инициальной позиции. Открывая предложение (главу, раздел), союз устанавливает между ним и предшествующей частью изложения отношения аналогичности и неаналогичности. Кроме этого, между двумя частями, объединяемыми присоединением, возникают семантические отношения, не свойственные каждому из них в отдельности: начинающееся союзом предложение, несмотря на свою несамостоятельность, оказывается выделенным благодаря предшествующей ему удлиненной паузе. В нее как будто вбираются какие-то смысловые звенья, служащие соединительным мостиком между двумя предложениями. Замена эксплицитной связки паузой придает всей второй части высказывания значение додумывания в процессе речи. Оно и становится основным структурным значением присоединяющего союза. Содержание первого, законченного, предложения дополняется, уточняется, продолжается во второй, присоединяемой к нему части. Роль единственной смысловой и структурной связки между ними выполняется союзом. Чем меньше видимая логическая связь присоединяемых частей, тем ответственнее роль союза, придающего единство высказыванию. Присоединяющий союз *and* чрезвычайно часто используется в фольклорном повествовании, придавая ему аутентичный характер непосредственно развивающейся речи, додумываемой в самом процессе порождения.

Так, актуализация союза способствует созданию не только новых смыслов, но и общего стилистического тона изложения.

Синсемантические слова, актуализируясь, представляют собой чрезвычайно экономный способ создания дополнительной смысловой, эмоционально-оценочной, экспрессивной информации. Входя в художественную речь, они изменяются качественно, наращивают свой смысловой объем и функциональную нагруженность.

5. Автосемантическая лексика.

Автосемантические слова — полнозначные слова. Поскольку каждое речевое произведение отражает ситуацию внеязыковой действительности, в текст, естественно попадают прежде всего те слова, которые называют описываемые объекты явления, факты. За этот процесс обозначения, называния ответственна та часть содержания слова, которая соотносит его с реально существующим миром, реализует понятие языковыми средствами

т. е. лексическое значение. Лексическое значение неоднородно, ибо отражает разные стороны действительности. Оно подвижно и исторически изменчиво, ибо, как каждый живой организм, оно рождается, эволюционирует и заканчивает свое существование — уходит из употребления. Развитие лексического значения связано с расширением сферы его действия. От исходного значения отпочковываются новые, слово становится полисемичным, а все его значения (или лексико-семантические варианты), вместе взятые, образуют его семантическую структуру.

6. Семантические тропы, их типология и характеристика. Метафора, метонимия, синекдоха.

Эмоционально-оценочное значение нередко отождествляют с экспрессивным. Они действительно часто сосуществуют в одном слове, не являясь при этом идентичными, ибо основная функция первого основывается на желании говорящего выразить себя, второго — повлиять на адресата. Экспрессивным значением обладают все тропы, в которых оно создается за счет контекстуального выдвигания тропеического слова; в первую очередь это хорошо известные стилистические приемы метафоры и метонимии.

Метафора основана на общности в семном составе двух слов, денотаты которых никак не связаны между собой в реальной действительности («солнце — шар»: общая сема — «круглый» — форма; «солнце — небесный вулкан»: общая сема — «горячий, раскаленный» — температура; «солнце — янтарь в небе»: общая сема — «желтый» — цвет и т. п.).

В **метонимии** перенос наименования основан не на сходстве объектов (и, соответственно, не на наличии общей семы у обозначающих их слов), а на их реально существующих связях: «Серые шлемы с красной звездой белой ораве крикнули — стой!», — пишет В. Маяковский, имея в виду красноармейцев, на которых действительно были надеты серые шлемы с красной звездой. «Одинокая гармонь» у М. Исаковского бродит не сама по себе, а в руках гармониста, представителем которого она становится в стихотворении, так как между исполнителем и инструментом (денотатами «гармониста» и «гармони») существуют реальные связи в действительности.

Синекдоха - вид тропа, употребление слова в переносном значении, а именно — замена слова, обозначающего известный предмет или группу предметов, словом, обозначающим часть названного предмета или единичный предмет; отсюда и латинское наименование этого тропа — *pars pro toto* (часть взамен целого). Прим.: «родной кров» или «родной очаг» вместо «родной дом», «парус» вместо «лодка», «волна» или «волны» вместо «море». От метафоры синекдоха отличается тем, что замещает слова на основании постоянного и реального соотношения, а не на основании сходства более или менее произвольно сближаемых явлений. Синекдоха является разновидностью метонимии, которая тоже строится на постоянных отношениях между замещаемыми явлениями, но несколько иного порядка (отношение орудия и действия, автора и произведения и некоторые др.); сходство последних двух тропов настолько велико, что одно и то же выражение в зависимости от интерпретации может быть отнесено и к синекдохе и к метонимиям.

Литература:

1. [Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: уч. пос. для студ. пед институтов по спец. «Иностр. яз.». – 3-е изд. – М., 1990. – С. 105 – 130](#)
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. [Электронный ресурс] : Режим доступа – <http://linguistics-online.narod.ru/index/0-335>
3. [Кухаренко В.А. Интерпретация текста: Учебное пособие. – М.: Просвещение, 1988. – С. 36 - 48](#)
4. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Электронный ресурс] / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 696 с. – Режим доступа - <https://studfiles.net/preview/6006736/>

Контрольные вопросы:

1. Обоснуйте употребление сленга в художественном произведении.
2. Какие стилистические функции выполняют артикли, союзы и местоимения в художественном тексте?
3. Что такое «автосемантическая лексика»?
4. Для чего, на ваш взгляд, нужна стилистическая классификация лексики?
5. Какие классификации лексики вы знаете?
6. Обоснуйте сходства и различия семантических тропов: метафоры, метонимии, синекдохи.

Лекция 4-5

Тема 6. Синтаксический уровень актуализации языковых единиц в художественном тексте.

План

1. Предложение как основная синтаксическая единица. Параметры предложения. Структура предложения.
2. Однословные, односоставные, эллиптические и парцеллированные предложения.
3. Синтаксическая транспозиция.
4. Синтаксические фигуры речи, их стилистическая функция.

1. Предложение как основная синтаксическая единица. Параметры предложения. Структура предложения.

Главной синтаксической единицей является предложение. Предложение – основная синтаксическая единица, содержащая сообщение, вопрос или побуждение. Главный структурный признак предложения – наличие грамматической основы. Именно структура предложения, его завершенность, длина — являются основным различием между речью устной и письменной.

Основными параметрами предложения, принимающими на себя дополнительную нагрузку, актуализирующимися в художественном тексте, являются длина, структура и пунктуационное оформление предложения, отражающее его интонационный рисунок.

По длине все предложения обычно разделяются на короткие (до 10 слов), средние (до 30 слов), длинные (до 60 слов) и сверхдлинные, объем которых практически не ограничен. Нижним пределом длины предложения является единица.

Длина предложения является величиной производной от его структуры. Именно развертывание или усечение структуры ведет к увеличению или уменьшению длины. При этом, однако, однозначного соответствия «простая структура — малая длина», «сложная структура — большая длина» нет. Впечатление легкой или тяжелой прозы создает не длина предложения, а именно его структура. Чем больше сочинительной связи, чем менее распространены второстепенными членами элементарные предложения, входящие в состав сложного, чем меньше в нем усложняющих абсолютных и причастных конструкций, тем легче, прозрачнее проза. И наоборот.

2. Однословные, односоставные, эллиптические и парцеллированные предложения. Однословные предложения — это либо односоставные свертки полных конструкций, либо парцеллированные, отсоединенные от основной части члены предложения. В первом случае несмотря на то, что не все формальные и семантические компоненты предложения находят свое выражение, его содержание воспринимается в полном объеме, ибо оно представлено в свернутом виде, в виде опоры на ведущее слово. Такое предложение очень экономно. Но главное его достоинство в той ассоциативной свободе, которая предоставляется читателю для восполнения и конкретизации содержания.

Однословные эллиптические и парцеллированные предложения передают авторскую интенцию, модальность, оценку, не допуская никакой вариативности, жестко направляя читателя. **Парцеллированное предложение** (от латинского слова "particula"

- частица) это членение предложения автором текста, чтобы содержание реализовывалось в нескольких интонационно-смысловых (следующих одна за другой) речевых единицах, которые отделяет разделительная пауза.

Эллиптические предложения — самостоятельно употребляемые предложения особого типа, специфика структуры которых представляет собой отсутствие глагольного сказуемого, причем сказуемого, не упомянутого в контексте, т.е. в смысловом отношении не являющегося необходимым для передачи данного сообщения. Эти предложения не нуждаются ни в контексте, ни в ситуации, для того чтобы составить представление о действии или состоянии. Оно выражается всей конструкцией в целом, цель которой сообщить о месте, времени или способе, характеризующих действие или состояние, или указать на объект действия.

3. Синтаксическая транспозиция случается когда одна существующая в языке структура заменяется другой, также существующей, но характерной в другом употреблении или значении. Утвердительные по форме предложения могут использоваться как вопросы, если спрашивающий хочет показать, что он уже догадывается о том, каков будет ответ, и ему это не безразлично. Они также могут служить как побуждения к действию. Так называемые риторические вопросы служат эмфатическим утверждением, а повелительные предложения могут иногда передавать не побуждение к действию, а угрозу или насмешку. Все эти сдвиги, т.е. употребление синтаксических структур в несвойственных им денотативных значениях и с дополнительными коннотациями, называются транспозицией.

Транспозиция вопросительных предложений возможна не только по типу риторического вопроса с переходом в эмфатическое утверждение, но и с переходом в побудительные и восклицательные предложения, обязательно более экспрессивные, чем формы без транспозиции.

4. Синтаксические фигуры речи.

Инверсия – нарушение обычного порядка следования членов предложения, в результате которого какой-нибудь элемент оказывается выделенным и получает специальные коннотации эмоциональности или экспрессивности. Экспрессивная и функционально-стилистическая окраска инверсии характерна преимущественно для прозы, поскольку в стихах порядок слов подчиняется ритмико-интонационной структуре стиха, а расположение компонентов синтаксических конструкций относительно свободно.

Повтором, или репризой, называется фигура речи, которая состоит в повторении звуков, слов, морфем, синонимов или синтаксических конструкций в условиях достаточной тесноты ряда, т. е. достаточно близко друг от друга, чтобы их можно было заметить.

Хиазм состоит в том, что в двух соседних словосочетаниях (или предложениях), построенных на параллелизме, второе строится в обратной последовательности, так что получается перекрестное расположение одинаковых членов двух смежных конструкций.

Различают еще **эпифору**, т. е. повторение слова в конце двух или более фраз, и **кольцевой повтор, или рамку**. Повторение союзов называется **полисиндетон**.

Тавтологией принято называть повтор, который ничего к содержанию высказывания не добавляет.

Умолчание и близкий к нему **апозиопезис** состоят в эмоциональном обрыве высказывания, но при умолчании говорящий сознательно предоставляет слушателю догадаться о недосказанном, а при апозиопезисе он действительно или притворно не может продолжать от волнения или нерешительности. Обе фигуры настолько близки, что их часто трудно различить.

Основной функцией подавляющего большинства синтаксических стилистических приемов (фигур) является выдвижение определенной единицы высказывания на первый план за счет ее специфического расположения.

Актуализация бессоюзного соединения ряда элементарных предложений — **асиндетон** — используется для передачи разделенных во времени и / или пространстве, но

взаимосвязанных этапов одного действия. Расчленение действия связано либо с его длительностью и многоаспектностью, либо с включением в него ряда участников. Последнее передает дополнительную информацию о равноправии участников производимого действия. В первом случае подчеркивается важность каждого обозначенного звена. Отсутствие союзов между предикативными структурами (или распространенными однородными членами) сокращает время произнесения каждого отрезка, сообщает высказыванию весьма четкий и несколько жесткий ритм.

Полисиндетон, наоборот, смягчает переход от одной части предложения к другой. В английском языке полисиндетон в подавляющем большинстве случаев представляет собой актуализацию сочинительного союза *and*.

Таким образом, в художественном произведении имеет место целенаправленное использование основных, обязательных параметров предложения — его длины, структуры, порядка следования элементов и средств связи — для передачи дополнительной информации и создания дополнительной эмфазы высказывания.

Литература:

1. [Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка: уч. пос. для студ. пед институтов по спец. «Иностр. яз.». – 3-е изд. – М., 1990. – С. 105 – 130](#)
2. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. [Электронный ресурс] : Режим доступа – <http://linguistics-online.narod.ru/index/0-335>
3. [Кухаренко В.А. Интерпретация текста: Учебное пособие. – М.: Просвещение, 1988. – С. 28 – 47](#)
4. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [Электронный ресурс] / под ред. М. Н. Кожинной. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 696 с. – Режим доступа - <https://studfiles.net/preview/6006736/>

Контрольные вопросы:

1. Охарактеризуйте основную языковую единицу синтаксического уровня актуализации.
2. Каковы параметры предложения?
3. Как соотносятся длина и структура предложения в художественном тексте?
4. В чем различие эллиптических и однословных предложений?
5. Дайте определение парцелированным предложениям.
6. Охарактеризуйте синтаксические фигуры речи и их стилистические функции.

Лекция 6

Тема 7. Текст как основная коммуникативная единица.

План

1. Понятие «текст» и «коммуникация». Художественный текст и художественная речь.
2. Понятия «образ», «художественное произведение».
3. Основные категории художественного текста.
4. Структурно-смысловые и стилевые особенности художественного текста.

1. Понятие «текст» и «коммуникация». Художественный текст и художественная речь. Текст – это явление речевого характера: он создаётся для реализации целей общения и всегда связан с актом коммуникации.

Многие исследователи (И.Р. Гальперин, О.И. Москальская, Е.И. Шендельс и др.) полагают, что текст – это "моделируемая единица языка", функционирующая "в обществе в качестве основной языковой единицы", обладающей смысловой коммуникативной законченностью в общении. Кроме того, текст выступает не только как конкретная единица,

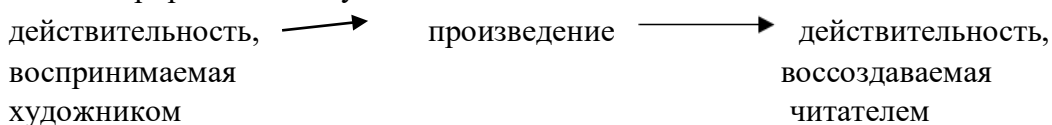
связанная с реальным актом коммуникации, но и как абстрактная единица языка наивысшего уровня, "которая представляет предмет теории языковой способности носителя языка".

Положение о языковом характере текста наиболее полно рассматривается в коммуникативной лингвистике, что позволяет исследователям характеризовать текст как основную единицу не только речи, но и языка, которая объединяет единицы всех низших уровней "общностью замысла, целей и условий коммуникации". Именно в тексте все средства языка становятся коммуникативно-значимыми, коммуникативно обусловленными, объединёнными в определённую систему.

КОММУНИКАЦИЯ в языкознании – целенаправленная передача некоторого содержания с помощью языковых форм от одного участника ситуации общения другому. В широком смысле коммуникация – такое взаимодействие семиотических (знаковых) систем друг с другом, при котором изменения в одной системе приводят к регулярному изменению в другой (семиотическое понимание). Широкое понимание коммуникации позволяет увидеть коммуникативное взаимодействие между литературой и кино, архитектурой и живописью, игрой и языком.

Лингвистическая модель коммуникации, или речевого события (по Р. О. Якобсону), включает следующие основные компоненты: говорящий (адресант); адресат речевого сообщения; само речевое сообщение; код, с помощью которого написано речевое сообщение (например, единицы языка и правила их сочетания или знаки дорожного движения и правила их установки); контекст (определяющий референциальные связи языковых форм – те сущности, к которым относятся слова речевого сообщения); контакт. Последний компонент отражает фатический (т. е. контактоустанавливающий) аспект коммуникации. В рамках модели Якобсона в коммуникации выделяется несколько функций языка: эмотивная (экспрессивная), связанная с сообщением содержания и выражением отношения говорящего к этому содержанию; конативная (ориентация на адресата); фатическая, цель которой – не передача информации, знания, а осуществление самого общения между людьми (например, «ритуализованные» беседы о погоде, здоровье и т.п.); метаязыковая (обращение внимания на инструмент передачи смысла – на язык); поэтическая, направленная на форму выражения смысла; денотативная, отсылающая к объекту, о котором идёт речь.

Художественный текст сложен и многослоен. Задача его интерпретации — извлечь максимум заложенных в него мыслей и чувств художника. Замысел художника воплощен в произведении и только из него может быть реконструирован. Принцип общения художника и читателя называют **принципом воронки**: через широкую ее часть вливается весь мир осознанный творцом, он выливается в конкретное произведение, исходя из которого читатель должен воссоздать все богатство действительности, сконцентрированное в художественном тексте.



Художественная речь существует преимущественно в письменной форме. Устное ее представление (актером, чтецом и т. п.) носит вторичный, опосредованный, характер. Оно неотделимо от личности и восприятия говорящего и меняется в связи с изменением последнего.

Единицей художественной речи следует считать законченное сообщение — целый текст, завершённое произведение.

2. Понятия «образ», «художественное произведение».

Художественное произведение — это продукт выбора художником «участка действительности» и отражение индивидуального процесса его познания.

Образ — это представление общего через единичное, абстрактного через конкретное, отвлеченного через чувственно-наглядное, осязаемое.

Индивидуальный художественный образ реализует конкретное проявление общего. Вывод о единстве частного и общего, о проявлении общего в частном, завершающий и научное, и художественное познание мира, осуществляется в научном и художественном мышлении разными путями, с противоположных сторон. Такие общеэстетические образы в связи с характером их создания и восприятия можно назвать обобщающими (собирательными, синтетическими). Их развитие и взаимодействие составляют структуру художественного произведения. Формируются они на основе словесных (языковых) образов, локализуемых в пределах обозримого контекста.

3. Основные категории художественного текста.

Текст — это упорядоченная система, в которой все взаимосвязано и взаимообусловлено. Однако, текст не является нечленимым монолитом. Системность и структурированность текста предполагает возможность его формального (архитектонического) и содержательного (композиционного) членения. Так, произведения крупных форм (книги) делятся на части, главы, абзацы, разрабатывающие свои локальные темы и поэтому обладающие определенной формальной и содержательной самостоятельностью. Так проявляется категория членимости.

1. Категория членимости выражается в возможности разделить текст на части, абзацы, главы.

2. Категория связности: а) формальная связность — когезия, внешняя спаянность, когда соседние части текста имеют явно выраженное соединение при помощи языковых средств; б) когерентность — содержательная связность, внутренняя спаянность, в рамках которой осуществляется развитие темы, которая и выступает основным средством создания связности текста, как его неотъемлемой категории.

3. Категория проспекции — проявляется в катафорической, движущийся вперед направленности развития событий сюжета, также может проявляться в предположении, предвосхищении будущих событий.

4. Категория ретроспекции — проявляется в анафорической возвращающейся назад направленности развития событий сюжета, во вкраплении в текст прошлых событий.

5. Локально-темпоральной отнесенности — проявление выражения в произведении места, времени и пространства, т.е. координатной сетки.

6. Категория антропоцентричности, «направленности» на человека.

7. Категория концептуальности — проявляется в наличии сформированной идеи художественного произведения — в концепте.

Концепт произведения формируется постепенно. Все, что вводится в текст и функционирует в нем, в том числе и рассмотренные выше средства актуализации, и текстовые категории, — все служит одной цели: формированию концепта.

8. Категория информативности — выражается в расслоении информационного потока художественного произведения на несколько пластов или в типах информации, представленной в тексте:

1) СФИ (содержательно-фактуальная информация), составляющая материальную основу сообщения, развивается линейно и разворачивает содержание произведения; все средства, оформляющие СФИ, доступны открытому наблюдению и восприятию.

2) СКИ (содержательно-концептуальная информация), глубинный пласт.

3) СПИ (содержательно-имплицитная информация), подтекстный пласт. Он существует в тексте, как подводное течение, сообщающее произведению глубину и дополнительную значимость. СПИ редко, но обязательно выходит на поверхность и

включает в СФИ свои сигналы. Нередко они имеют большее значение для формирования концепта, чем эксплицированное линейное изложение.

9. Категория системности. В литературном произведении нет ничего лишнего и случайного, ни один из элементов художественной структуры не существует сам по себе и сам для себя. Каждый включен в общую единую систему, которая создается и действует для выполнения общей единой цели. Особенностью этой системы является ее закрытый характер. В отличие от системы языка, единицы которой находятся в постоянном движении на пути от возникновения к исчезновению, которая постоянно пополняется новыми и утрачивает исчерпавшие себя элементы, система художественного текста жестко ограничена во времени и пространстве. Ни одна из ее составляющих не подлежит дальнейшему развитию, изъятию или замене. Наличие нескольких черновых вариантов одного произведения не означает открытости системы или существования между ними вариантных/инвариантных отношений, но свидетельствует о сложном пути становления того единственного текста, который будет окончательным, каноническим.

10. Категория целостности – проявляется на уровне заверщенного текста. Целостность, как и концептуальность, свойственна только завершенному тексту. Целостность (завершенность, закрытость системы) является конституирующим признаком любого текста, отличающим последний от не-текста.

11. Категория модальности проявляется не только и не столько в наличии специальных модальных и оценочных слов (что тоже важно для выявления направления авторской модальности), сколько в отборе характеристик, репрезентирующих представленные в тексте объекты, и в отборе самих объектов повествования, репрезентирующих окружающий художника мир. Наряду с концептуальностью она обуславливает все этапы создания художественной действительности произведения, все ступени отбора экстралингвистического и лингвистического материала, включаемого в произведение.

12. Категория прагматической направленности предполагает побуждение к ответной реакции читателя. Прагматическая направленность текста проявляется через такую организацию всех элементов текстовой системы, которая оптимально, наилучшим образом обеспечивает привлечение читателя на сторону автора, убеждает его в справедливости авторского концепта.

4. Структурно-смысловые и стилевые особенности художественного текста.

Смысловая структура, или смысл, текста – многоуровневая иерархическая организация содержательной стороны текста (представленная в его поверхностной структуре посредством взаимосвязи текстовых единиц, типовых текстовых структур, архитектоники, композиции и др.), компонентами которой являются смыслы, формируемые комплексом экстралингвистических факторов, детерминирующих стилевую специфику текста.

Структурная организация текста определяется двумя факторами. Во-первых, традиционно сложившимися в ходе общественно-исторического развития нормами композиционного построения текста. Во-вторых – особенностями логико-смысловой организации конкретного речевого высказывания, которая определяется функционально-смысловым типом: рассказ-повествование, рассказ-описание, доклад-сообщение, лекция и др.).

Любой относительно развернутый текст имеет трехчастную композиционную структуру: зачин (вступление) – основная часть – концовка (заключение). Каждая из структурных частей текста выполняет свою семантическую функцию. Отсутствие в тексте какой-либо его части (в первую очередь вступления и концовки), а также их недостаточно полное «семантическое развитие» (незавершенность) приводит к нарушению структурно-смысловой целостности текста и связности речи.

Любой относительно большой по объему текст всегда включает несколько составных частей, фрагментов, которые в лингвистической теории текста получили

название абзацев. По своему содержанию абзац соответствует подтеме (которая, в свою очередь, с той или иной стороны раскрывает общую тему, характеризует предмет речи по тому или иному параметру, свойству, качеству). Абзацу как языковому целому соответствует сверхфразовое единство. В соответствии с подразделением подтемы на ряд микротем (субподтем) абзацы подразделяются на семантико-синтаксические целые (ССЦ). Целостность структурной организации текста определяется наличием в нем: а) «обязательных» структурных элементов (определяемых логико-смысловой организацией речевого сообщения) и б) логической последовательностью их актуализации в развернутом речевом высказывании. Отсутствие в речевом сообщении каких-либо значимых структурных компонентов текста («смысловые скважины», по определению Н.И. Жинкина) или их неполная актуализация также приводят к нарушению связности речи. Из сказанного следует, что смысловая и структурная организации текста теснейшим образом связаны между собой.

Итак, сама структурно-смысловая организация текста создает конкретные предпосылки для его адекватного понимания. Практически весь текст, его параметры и элементы упорядочиваются автором текста таким образом, чтобы создать максимально гибкую и информационно богатую структуру, последовательно реализующуюся в акте коммуникации в соответствии с интенцией автора. Смысловая и формальная стороны организации текста по этой причине не хаотичны, не случайны, а проявляют определенные закономерности.

Литература:

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – М., 1981. [Электронный ресурс] : Режим доступа – <http://linguistics-online.narod.ru/index/0-335>
2. [Кухаренко В.А. Интерпретация текста: Учебное пособие. – М.: Просвещение, 1988. – С. 50-55](#)
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. [Электронный ресурс] : Режим доступа – <http://www.e-reading.club/book.php?book=35262>
4. [Михайлов Н. Н. Теория художественного текста: уч. пос. для студ. филол. фак. высш. уч. заведений. – М.: Академия, 2006. – 224 с.](#)

Контрольные вопросы:

1. Дайте определение понятиям «текст» и «коммуникация», обоснуйте их взаимосвязь.
2. Как связаны понятия «текст» и «художественное произведение»?
3. Как создается образ в художественном произведении?
4. Охарактеризуйте основные категории художественного текста.
5. Какие структурно-смысловые части можно выделить в тексте?

Лекция 7 – 8.

Тема 8. Уровень целого текста. Актуализация на уровне текста.

План

1. Заголовок.
2. Имя собственное и его индивидуально-художественное значение.
3. Художественная деталь, ее виды. Художественный символ.
4. Сильная позиция.

1. Заголовок. Основной функцией актуализации на уровне текста является выдвижение на передний план, усиление текстовой категории. Выдвижению в разной степени при помощи различных средств подвергаются все текстовые категории.

Первым знаком художественного произведения, который стоит над и перед основным текстом и берет на себя основную нагрузку по преодолению границы между внешним миром и пространством художественного произведения, является его заголовок.

Заглавие, по утверждению Л.С. Выготского, «намечает собой ту доминанту, которая определяет собой построение рассказа».

Название, – развивает эту мысль И.Р. Гальперин, – это компрессированное, нераскрытое содержание текста... Название можно метафорически изобразить в виде закрученной пружины, раскрывающей свои возможности в процессе развертывания». Наконец, как отмечают исследователи, заголовок – это не только начало, но и парафраз, переформулировка всего текста. Множество его функций объясняется тем, что он выступает актуализатором практически всех текстовых категорий.

Категория информативности проявляется в номинативной функции заголовка: называет объект (текст) по одному из его признаков – теме.

Категория модальности проявляется в заголовке эксплицитно – через использование эмоционально-оценочных слов в их прямых значениях: «Бедная Лиза» Карамзина или через ретроспективное переосмысление оценки: «The Quiet American» Гр. Грина.

Категория завершенности находит свое выражение в делимитативной функции заголовка, который отделяет один завершенный текст от другого. Особенно хорошо это видно в таких сборниках рассказов, в которых конец одного и начало следующего рассказа совмещаются на одной странице. Разграничивающим их, делимитативным сигналом служит заголовок.

В заголовке может актуализироваться и категория связности. Происходит это, в основном, за счет повтора заглавных слов в тексте. В произведениях Ю. Бондарева, П. Проскурина, Фл. О'Коннор, Т. Капоте наблюдаются подобные многократные сквозные повторы, что естественно ведет к гиперсемантизации заглавных слов. Заданное в заголовке слово «пронизывает» весь текст, связывает его. При этом с самим словом неизбежно происходят семантические изменения, ведущие к образованию индивидуально-художественного значения. Осознание этого значения читателем происходит ретроспективно, при возвращении к заголовку, после завершения текста. Заглавие, с которого чтение началось оказывается **рамочным знаком**, требующим возвращения к себе. Этим оно еще раз связывает конец и начало, т. е. непосредственно участвует в актуализации не только категории связности, но и категории ретроспекции.

Категории проспекции и прагматичности проявляются в воздействии на будущего читателя с целью привлечь его, заинтересовать, убедить в необходимости прочитать книгу. В соответствии с выполнением этих проспективно направленных прагматических задач в заголовке — в предтексте — на первый план выдвигаются рекламная и контактоустанавливающая функции.

Задачи заголовка как первого знака произведения: привлечь внимание читателя, установить контакт с ним, направить его ожидание-прогноз. Заголовок является наиболее активным побуждением к (со)творчеству, необходимому при любом прогнозировании.

2. Имя собственное - текстовый элемент, претерпевающий особые изменения и актуализируемый на уровне целого текста. Имя собственное (ИС) — удивительный языковой знак. Обладая выделительной силой, оно указывает на один конкретный объект, но не классифицирует его, не относит к разряду идентичных объектов. ИС денотативного значения не имеет, собственным референтом, закрепленным в общественном сознании, не располагает, и поэтому характеризующей силы лишено.

Однако в речи ИС наполняется содержанием, которое включает все знания коммуникантов о называемом объекте, различающиеся полнотой качественной и количественной информации, но обязательно включающие субъективное отношение к референту. В этом свойстве ИС можно усмотреть реализацию его категориального признака. Действительно, семантически полное в языке, ИС выступает предельно информационно насыщенной единицей в речи каждого коммуниканта, ибо, означивая объект, включает весь запас знаний говорящего о нем.

Второй инвариантной характеристикой функционирующего ИС следует считать резкие перепады в его информационном объеме и эмоционально-оценочной

направленности при обозначении одного и того же референта. Это связано с неизбежными индивидуальными различиями коммуникантов, их личностных качеств и системы связей и отношений с обозначаемым объектом. Однако возможности диаметрально противоположных речевых наполнений одного и того же ИС в одной и той же коммуникативной ситуации обусловлены не особенностями функционирования ИС, а его сущностной природой — наличием готовой формы и способностью вместить в нее практически любое содержание.

И наконец, третье функциональное проявление категориального признака ИС заключается в жестко детерминированной однозначной связи между содержанием ИС и ситуацией общения: выходя за пределы коммуникативной ситуации и/или определенного социума, ИС оставляет в них свое содержание.

Широкая представленность ИС в языке, специфика их поведения в речи, особенности их возникновения — все это обусловило правомерность выделения исследований ИС в самостоятельную, широко разветвленную область языкознания — **ономастику**. Один из крупнейших ее представителей В. А. Никонов различает три типа значений ИС, отражающих диахроническое движение имени в обществе: доантропонимическое (этимологическое); антропонимическое (указательное); отантропонимическое, выражающее общественную оценку носителя имени, которая переносится на само имя.

В художественной литературе этимологическое значение широко представлено в так называемых **говорящих именах** (speaking names). Это имена, по форме идентичные нарицательному существительному, обозначающему характеристику, наиболее присущую персонажу. Относительная легкость закрепления имени собственного в языке еще раз наглядно демонстрирует связь общеязыковых и образных характеристик художественного слова.

3. Художественная деталь. В филологической науке не много явлений, столь часто и столь неоднозначно упоминаемых, как деталь. Интуитивно деталь воспринимается как «что-то маленькое, незначительное означающее что-то большое, значительное». В литературоведении и стилистике давно и справедливо утвердилось мнение о том, что широкое использование художественной детали может служить важным показателем индивидуального стиля и характеризует таких, например, разных авторов, как А.Чехов, Э.Хемингуэй, К. Мэнсфилд.

Деталь, как правило, выражает незначительный, сугубо внешний признак многостороннего и сложного явления, в большинстве своем выступает материальным репрезентантом фактов и процессов, не ограничивающихся упомянутым поверхностным признаком. Само существование феномена художественной детали связано с невозможностью охватить явление во всей его полноте и вытекающей из этого необходимостью передать воспринятую часть адресату так, чтобы последний получил представление о явлении в целом.

При анализе текста художественная деталь нередко отождествляется с метонимией и, прежде всего, с той ее разновидностью, которая основана на отношениях части и целого,— синекдохой. Основанием для этого служит наличие внешнего сходства между ними: и синекдоха, и деталь представляют большое через малое, целое через часть. Однако по своей лингвистической и функциональной природе это различные явления. В синекдохе имеет место перенос наименования с части на целое. В детали употребляется прямое значение слова.

Деталь функционирует в целом тексте. Художественную деталь всегда квалифицируют как признак лаконичного экономного стиля. Нужно помнить, что речь идет не о количественном параметре, измеряемом суммой словоупотреблений, но о качественном — о воздействии на читателя наиболее эффективным способом. И деталь является как раз таким способом, ибо она экономит изобразительные средства, создает образ целого за счет незначительной его черты.

Функциональная нагрузка детали весьма разнообразна. В зависимости от выполняемых функций можно предложить следующую классификацию типов художественной детали: **изобразительная, уточняющая, характерологическая.**

Изобразительная деталь призвана создать зрительный образ описываемого. Наиболее часто она входит в качестве составного элемента в образ природы и образ внешности. Основная функция *уточняющей детали* — путем фиксации незначительных подробностей факта или явления создать впечатление его достоверности. Уточняющая деталь, как правило, используется в диалогической речи, перепорученном повествовании. *Характерологическая деталь* — основной актуализатор антропоцентричности. Но выполняет она свою функцию не косвенно, как изобразительная и уточняющая, а непосредственно, фиксируя отдельные черты изображаемого характера. *Имплицитная деталь* отмечает внешнюю характеристику явления, по которой угадывается его глубинный смысл. Основное назначение этой детали — создание импликации, подтекста. *Символическая деталь* — это не еще один, пятый, тип детали, имеющий собственную структурную и образную специфику. Это, скорее, более высокая ступень развития детали, связанная с особенностями ее включения в целый текст, это очень сильный и разносторонний текстовый актуализатор. Она эксплицирует и интенсифицирует концепт сквозным повтором пронизывая текст, существенно способствует усилению его связности, целостности и системности, и, наконец, она всегда антропоцентрична.

4. Сильная позиция. Давно замечено, что начало и конец любой деятельности важны для выполняющего ее человека. Начало художественного произведения важно не только для автора, для которого оно обозначает вступление в новую деятельность — творение художественного мира, начало важно и для читателя, ибо именно оно вводит систему координат того мира, который будет разворачиваться перед читателем. Читательские ориентиры закладываются в начале книги. Эта первостепенная важность начала текста и для отправителя сообщения — автора, и для его получателя — читателя и обеспечивает началу статус сильной позиции. «Начало» текста понимается как жестко ограниченный объем первого абзаца.

Начало нарративного типа последовательно развивает представление персонажа (реже в современной литературе). Описательное введение героя, начинающегося с неопределенного артикля нетипично для современной прозы. Преимущественной формой интродукции героя в первом абзаце является местоимение 3-го лица.

Введение персонажа, которым организуется «начало с середины» создает *композиционную ретардацию*, что создает напряженность текста.

Экспозиционное начало — предыстория, в которой обязательно содержатся объяснения облегчающие понимание сюжетных событий и/или мотивов автора. С последующим изложением такие зачины состоят в причинно-следственной связи.

Конец, завершающий произведение, как и начало, относится к сильным позициям. Мотивы его выдвижения отличаются от тех, что дают право началу на статус сильной позиции. Конец важен прежде всего тем, что это единственный компонент текста, актуализирующий категорию завершенности (целостности). Он закрывает художественную систему, «запечатывает» ее. Так же как и начало, конец произведения отмечает смену деятельности и для автора и для читателя.

С читательской позиции концовки разделяются на «открытые» и «закрытые». «Закрытый» конец эксплицитен, закрывает максимум сюжетных линий, доводит героев до конца их жизни или до достижения цели. После такого конца у читателя не возникает вопросов о дальнейшей судьбе героев, о ней все сказано. Закрытые концы, где порок наказан, добродетель торжествует характерны для дидактической, детской, фольклорной, большинства жанров массовой литературы.

Открытый конец оставляет много вопросов. Нередко сам выражен вопросом. Побуждает к поиску ответа. Открытый конец активизирует восприятие, побуждает к анализу, к возвращению к тексту, к вовлечению жизненного опыта читателя в процесс

обдумывания. Конец выделяется в сильную позицию. Действуя на уровне текста, совместно с другими текстовыми элементами, он не только актуализирует целый ряд текстовых категорий, но и выступает в качестве единственного актуализатора категории завершенности, что является главным его признаком.

Литература: [[3 – С. 90 – 132](#); [6 – С. 24 – 32](#); [9 – С. 4 – 13, 18 – 50](#); [10](#)]

Контрольные вопросы:

1. Почему заголовок имеет статус сильной позиции в художественном тексте?
2. Как заголовок актуализируется в художественном тексте?
3. Назовите виды начала в худ. произведениях.
4. Почему автор кропотливо и тщательно подбирает имена персонажам?
5. Какова роль имени собственного в художественном произведении?
6. Какое значение имеет художественная деталь?
7. Назовите виды художественной детали.
8. Для чего автор использует художественную деталь?
9. Какие виды концовок художественных произведений вы знаете? В чем их различие?
10. Почему конец, как и начало, имеет статус сильной позиции в художественном тексте?

Раздел 2. Система коммуникации в художественном тексте.

Лекция 1

Тема 1. Система художественной коммуникации и ее виды.

План

1. Понятие «художественной коммуникации».
2. Субъекты художественной коммуникации.
3. Механизмы художественной коммуникации.

1. Понятие «художественной коммуникации». Художественная коммуникация - функционирование искусства в обществе, в процессе которого оно выступает как специфическая эстетическая деятельность и средство общения. В общении людей посредством искусства происходит присвоение художественных и культурных ценностей, формируются эстетические потребности и способности к эстетической деятельности, эстетические идеалы. Этот процесс с обратной связью: с одной стороны, индивид формирует свое мышление, эстетический вкус, усваивая определенный набор худож. ценностей, передаваемых ему обществом, а с другой — каждый член социального коллектива оказывает своей деятельностью влияние на всех индивидов и через них на общество в целом. Далее в процессе практической деятельности, когда в столкновении с действительностью корректируется восприятие худож. ценностей, складывается ценностная ориентация личности.

Художественная коммуникация представляет собой сложную систему, в которой можно выделить отдельные циклы: общество — художник, художник — произведение искусства, произв. искусства — потребитель. Различные ее циклы могут быть выделены и в историческом аспекте: взаимодействие произведения искусства со старой и новой эпохой, трансляция (передача) одной и той же художественной ценности на протяжении нескольких эпох. Циклы художественной коммуникации реализуются с помощью художественных языков, обслуживающих различные сферы эстетической деятельности. Основные из этих циклов вычлняются как самостоятельные формы эстетической деятельности в контексте художественной культуры, приобретая предметно-знаковый характер: художественное творчество — вид профессиональной (или самодеятельной) эстетической деятельности и его технология; худож. произв.— специфический продукт эстетической деятельности; эстетическое восприятие и сформированное на его основе

эстетическое отношение — завершение цикла и в то же время исходный момент для возобновления эстетической деятельности. Эти формы взаимообусловлены: лишь в процессе их совместного функционирования реализуется художественная коммуникация, частью которой является искусство. В условиях научно-технической революции, когда средства массовой информации обеспечивают трансляцию художественных ценностей практически безграничной аудитории, меняется характер и содержание художественной коммуникации: все новые и новые системы ценностей включаются в функционирование художественной культуры, которая становится массовой.

Художественная коммуникация — это осуществление интеллектуально-творческой взаимосвязи автора и реципиента, передача реципиенту **художественной** информации, содержащей определенное отношение к миру, **художественную** концепцию, устойчивые ценностные ориентации. В ходе художественной коммуникации у адресанта (автора) возникает три типа отношений: автор — действительность; автор — реципиент; автор — художественный процесс.

2. Субъекты художественной коммуникации.

Традиционные концепции субъектов коммуникативного действия можно подразделить на монологические и диалогические.

Монологические концепции субъектов художественной коммуникации. Монологические концепции предполагают наличие только одного субъекта совершаемого речевого действия. Создание произведений искусства трактуется в них как акт творчества, не предполагающий ответа. Это соответствует трактовке любого речевого действия как волеизъявления говорящего. Среди субъектов монологического действия в искусстве можно выделить три основных вида: личность, социум, Абсолют.

Индивидуальное монологическое действие полагает автора как независимого субъекта своего волеизъявления, самоутверждения. Социальные концепции толкуют автора как делегата тех задач, устремлений, чувств, мыслей, переживаний, свойственных эпохи. Третий тип монологического действия предполагает автора как проводника божественного волеизъявления. Произведение искусства в каждом случае возникает как результат потребности «высказаться», внутреннего желания самовыражения, которое присуще обозначенным видам субъектов.

Диалогический аспект художественной коммуникации рассмотрен в теоретических трудах Л.Н. Столовича, С.Х. Раппопорта, М.М. Бахтина, Ю.М. Лотмана, Л.С. Выготского. В теоретических концепциях данных исследователей можно выделить несколько позиций относительно субъектов художественной коммуникации.

1. Наиболее распространенная концепция субъектов художественной коммуникации полагает сторонами коммуникативного отношения автора художественного произведения и зрителя, его воспринимающего.

2. Согласно следующей диалогической концепции субъектов художественной коммуникации, зритель посредством произведения включается в общение с идейным полем эпохи создания данного произведения. Концепция зрителя и эпохи создания произведения искусства как субъектов художественной коммуникации полагает произведение в качестве указателя на эпоху создания.

3. Художественную коммуникацию также понимают как общение зрителя с другими зрителями.

4. В качестве следующей концепции субъектов художественной коммуникации можно отметить особенно распространенное в средние века и продолжающее быть актуальным для искусства последующих веков представление о художественной коммуникации как общении человека с Богом.

5. Как самостоятельную концепцию можно выделить коммуникацию зрителя с произведением искусства.

3. Механизмы художественной коммуникации.

Язык есть система знаков, служащая целям общения – на любом уровне, в любой сфере. Коммуникативная функция и принцип систематизации знаковых средств позволяют именовать языком не только вербальные средства общения, но и всякий способ коммуникативного действия. Язык – общекультурное явление, универсальное творение человека, специфическим образом отличающее человеческую жизнедеятельность.

Структурные характеристики языка определяются его функциональной спецификой. Важно понять, какую функцию выполняет язык, с чем связаны причины его возникновения и существования. Следует отметить, что традиционная дефиниция языка как *средства* коммуникации в XX веке, благодаря открытиям, совершенным в лингвистике, семиотике, психологии, философии, была содержательно расширена. Так, корректнее рассматривать язык не столько как *средство*, сколько как само *пространство* осуществления коммуникативного действия.

Положение о языке как пространстве коммуникации может реализоваться при наличии процессуального аспекта бытия языка. Противоречие между понятием языка как совокупности устойчивых правил, владение которыми должно предшествовать акту общения, и понятием языка как схемы действия в коммуникативной ситуации, претворяется в одну из ключевых проблем в изучении языка - противопоставлении языка и речевой деятельности.

Правила, в рамках которых организуется любая речевая деятельность – шире, чем просто зависимость речи от языка или языка от речи; они связывают язык и речь в единое целое. Исследователи психологических особенностей речи обуславливали специфику структуры высказывания его мотивом, т.е. функцией произведения речевого действия.

Литература: [[6 – С. 160 – 178](#); [12](#)]

Коммуникативные основы художественной культуры: Монография/ В. И. Жуковский, М. В. Тарасова, Сибирский федерал. ун-т;. – Красноярск, 2010. – С. 31 – 50, 73 – 90. [Электронный ресурс] – Режим доступа. - http://arteducation.sfu-kras.ru/files/documents/kommunikativnye_osnovy_hudozhestvennoy_kultury.pdf

Лекция 2-3

Тема 2. Типы и формы изложения, представленные в художественном прозаическом тексте.

План

1. Собственно-авторское изложение. Композиционно-речевые формы.
2. Повествование. Треугольник Г. Фрейтага.
3. Перепорученная речь.

1. Собственно-авторское изложение. Композиционно-речевые формы.

Позиция автора, его точка зрения определяет все в художественном произведении. Однако выражение авторских взглядов распределяется в тексте неоднородно и неравномерно. Так, в прозаическом произведении речь автора чередуется с речью персонажей, и хотя все они — суть творения художника, каждый в своих рассуждениях руководствуется собственной точкой зрения. Множественность точек зрения, представленных в одном произведении, делает его многогранным, полифоничным.

Рассредоточенные по тексту реплики персонажа, собранные воедино, составляют его **речевую партию** и выражают его мировоззрение и мироощущение. Чтобы выделить речевую партию персонажа или «речевую партию» автора, нужно нарушить линейное развитие текста, извлечь необходимые фрагменты из всей его толщи. Так выделяются два основных речевых потока художественного текста: **авторский** и **персонажный**.

Последний неоднороден: о чем-то герой говорит, выражая свои суждения во внешней, звучащей **диалогической** речи, о чем-то думает, не проговаривая свои мысли вслух. Они в произведении выражены в форме **внутренней** речи. И наконец, наряду с названными, есть еще контаминированное, смешанное изложение, в котором присутствуют оба — и герой, и автор. Это — **несобственно-прямая** речь.

Таким образом, художественный прозаический текст носит гетерогенный характер, в нем различаются четыре типа изложения— авторская речь (АР), диалогическая речь (ДР), внутренняя речь (ВР), несобственно-прямая речь (НПР).

Ведущую роль в формировании концепта произведения играют авторские оценки тех объектов, явлений, событий, которые составляют его художественную действительность. Оценочный элемент всегда присутствует в речи, ибо используя и познавая объекты окружающей реальности, мы выражаем свое к ним отношение оцениваем их. Художественное произведение как продукт познавательной деятельности автора, обязательно и повсеместно несет и авторское отношение, т. е. оценочность и модальность. Они проявляются на всех без исключения участках и во всех типах изложения но в прямой, наиболее откровенной форме они представлены в собственной речи автора. Именно здесь авторская точка зрения выходит на поверхность, выражается эксплицитно. Поэтому и актуализация призванная выделить вехи формирования концепта, наиболее полно заявлена.

Композиционно-речевые формы. *Повествование* берет на себя основную сюжетную нагрузку: сообщает о развивающихся действиях и состояниях что делает его акциональным, динамичным. *Описание* фиксирует признаки объектов и субъектов действий и состояний и потому является преимущественно статичным. *Рассуждение* содержит информацию о причинно-следственных связях между объектами и действиями, имеющих место в пред- и постконтексте.

2. Повествование. Треугольник Г. Фрейтага.

В повествовании сосредоточена акциональная сторона произведения, распределены основные звенья его сюжета.

Если рассматривать композицию в традиционном ключе, как смену сюжетных звеньев, то именно в повествовании располагается, в основном, пирамида Фрейтага — предложенный в 1863 году германским критиком Г. Фрейтагом граф, изображающий основные точки движения сюжета:

1. экспозиция
2. завязка
3. развитие действия
4. кульминация
5. спад действия
6. развязка
7. эпилог



Как каждая схема, треугольник Фрейтага тоже условен. В реальных текстах крайние звенья могут быть факультативны, стороны пирамиды часто асимметричны, кульминация приближена к развязке и даже может совпасть с ней (вспомните многие произведения детективного жанра); может быть нарушен порядок следования компонентов (вспомните «начало с середины»). Граф отражает идеальную картину полной представленности сюжетных звеньев в их наиболее традиционной последовательности.

3. Перепорученная речь — автор как бы перепоручает свою роль (повествования) непосредственному участнику или свидетелю событий. Это придает повествованию особую достоверность, так как предполагает изложение и осмысление происходящего изнутри, с точки зрения очевидца. Рассказчик создает и поддерживает аутентичность изображаемого, это его основная функция. Он может выполнять свои функции явно от своего имени — вести повествование от первого лица; или скрыто, когда читатель лишь

догадывается о его существовании из-за специфически организованной языковой ткани произведения и из смещенной точки зрения на события. Выбор рассказчика определяет основные стилистические характеристики повествования, его тип.

Типов перепорученного повествования множество и в науке не утвердились определения и классификации этих типов, однако четко закрепились термины повествование от *1-го лица и сказ*.

Под *сказом* большинство исследователей понимает повествование, максимально приближенное к нормам устной разговорной речи, с широким введением сниженных элементов, нарушением орфоэпических и грамматических общелитературных нормативов, нарушением синтаксической четкости.

Интегральным признаком, объединяющим типы перепорученного изложения, является введение чужой точки зрения, организующей и «мир денотатов», и композиционно-языковую материю произведения. Главное — это перепоручение повествования вымышленному лицу, перевод восприятия и освоения отображаемой действительности в чужое сознание, в чужую систему правил и оценок для достижения большей достоверности получаемого изображения. При этом повествователь включается в художественный мир произведения как его неотъемлемая составная часть, в отличие от собственно автора, всегда занимающего позицию над персонажами творимого мира.

Несколько сложнее отделить автора от рассказчика, когда последний не заявлен ни первым лицом, ни разговорностью языка. Ориентированное на нормы письменной литературной речи, не-субъективированное перепорученное повествование (кодифицированный сказ) от 3-го лица заставляет с особой тщательностью искать сигналы собственно авторской точки зрения в тексте.

Во всех типах сказового изложения эксплицитные оценки принадлежат рассказчику. Авторская точка зрения выявляется из композиционного соположения контрастных фрагментов, иронии, гиперболы, повторов, актуализации синсемантических слов, из заголовка и т. д.

Позиция автора может при этом полностью совпадать с позицией рассказчика. Это — *однонаправленное перепорученное повествование*. При *разнонаправленном повествовании* точки зрения рассказчика и автора не совпадают.

Литература: : [[3 – С. 133 – 148](#); [6 – С 129 – 158](#); [10](#); [11](#)]

Контрольные вопросы:

1. Какие основные потоки речи в художественном тексте?
2. Как проявляется речевая партия автора и персонажа в худ. тексте?
3. Какие типы изложения в худ. тексте вы знаете?
4. Назовите композиционно-речевые формы.
5. Опишите композиционную структуру по треугольнику Г.Фрейтага.
6. Объясните понятие «перепорученная речь».

Лекция 4

Тема 3. Типы и формы изложения в художественном тексте. Персонажная речь.

План

1. Понятие «диалог». Диалогическая речь.
2. Диалогические единства как единицы диалогической речи.
3. Основные характеристики диалога в художественном произведении.
4. Лексические и синтаксические особенности диалогической речи.

1. Понятие «диалог». Диалогическая речь. Диалог - разговор между двумя или несколькими лицами. Часть литературного произведения, состоящая из разговоров. Литературное произведение, написанное в форме разговора (Толковый словарь русского языка Ушакова)

Диалог – это процесс взаимной коммуникации, во время которой реплика сменяется ответной фразой и происходит постоянная смена ролей «слушающий – говорящий». Особенность диалога в коммуникативном плане – диалогическое единство, выражение мыслей и их восприятие, реакция на них, что отражается в структуре диалога. Он состоит из взаимосвязанных реплик собеседников.

Процесс двустороннего общения происходит в конкретной ситуации, в которой каждый из участников попеременно бывает в роли говорящего и слушающего, т.е. в процессе диалога происходит обмен информацией.

Реплики диалога – это речевые акты, т.е. действия, определяемые целью говорящего, направленной на результат. Намеренность, целенаправленность, соблюдение правил разговора – основные черты диалога.

Диалог – это непрерывное общение. Диалог универсален по формам и универсален по выразительным возможностям.

Выбор центральных персонажей и их расстановка — самый ответственный момент в процессе создания произведения. Ибо от их достоверности зависит достоверность конфликта, в который они вступают; от их общественной значимости — идейно воздействующая сила искусства.

То, что персонаж заявляет от своего имени, является его самохарактеристикой. Вне зависимости от смыслового содержания реплики, она многоаспектно характеризует говорящего, выявляя его образованность, общую культуру, социальный статус, профессиональную принадлежность и пр. Все реплики одного персонажа, как уже говорилось, составляют его речевую партию. Отдельная реплика, как правило, является составной частью диалогического единства—двух (и более) реплик, тесно спаянных между собой формально-содержательными связями.

Диалогическая речь – это взаимное общение, при котором активность и пассивность переходят от одних участников коммуникации к другим, главное – высказывания стимулируются предшествующими, выступая в качестве реакций на них.

2. Диалогические единства как единицы диалогической речи.

Все реплики одного персонажа составляют его речевую партию. Отдельная реплика, как правило, является составной частью **диалогического единства**—двух (и более) реплик, тесно спаянных между собой формально-содержательными связями.

3. Основные характеристики диалога в художественном произведении.

Диалогическая часть художественного произведения, диалог, однозначно вычленяется из сплошного текста благодаря обязательной пунктуационно-графической выделенности. Его главная функция состоит в отображении непосредственного общения людей, населяющих художественный мир, — персонажей. Естественно в связи с этим, что диалог прозы и драмы является аналогом устной разговорной речи и в значительной степени подчиняется законам развития последней.

Устная разговорная речь отличается обязательной эмоциональной окрашенностью, которая проявляется и в выборе соответствующих морфем (например, уменьшительно-ласкательных суффиксов), и в выборе слов и конструкций, и, прежде всего, в интонационном рисунке фразы. Происходит это в речи спонтанно., автоматически, на основании предыдущего коммуникативного опыта носителей языка.

Характеристики диалога. Диалог, как и любой коммуникативный акт, протекает в *конкретной ситуации общения* и является ее продуктом. Для развертывания диалога важное значение имеет инициативная (первая) реплика. Она является и изначальным речевым стимулом, и носителем темы. *Темой* диалогической речи может быть широкий круг вопросов. Факторами формирующими тему диалога, является отношение между

собеседниками, уровень их коммуникативной общности, внешние события, ситуация в широком смысле. Одной из важных характеристик диалога является *модальность*. Модальность — это функционально-семантическая категория, выражающая различные виды отношения высказывания к действительности.

В художественной литературе диалоги выступают как яркий стилистический прием, средство оживления рассказа, один из способов речевой характеристики персонажа. В диалоге обычно раскрываются характеры. Художественно-эстетические функции диалогов многообразны, они зависят от индивидуального стиля писателя, от особенностей и норм того или иного жанра, от многих других факторов. Диалог есть органическая часть повествования, он связан с ним и в то же время занимает в нем особое место. Место это не всегда было одинаковым — диалог как элемент художественной прозы исторически развивался. Развитие шло по линии его усложнения, повышения роли в развертывании и раскрытии идейного содержания и конфликтов художественного произведения в целом. Диалог в художественном тексте может служить чисто информативным целям, его задача — прояснить прошлое героя, предысторию событий, о которых ведется повествование, характеризовать действующих лиц и т.д. Диалог может способствовать развитию сюжета, создавать и раскрывать тайны и сложности отношений героев.

В диалогах выражается главный идейный смысл произведения. Создавая диалог в художественном произведении, писатель отбирает те языковые средства, которые помогут ему раскрыть образ персонажа. Конфликтный диалог в художественном произведении отражает жизненные ситуации и служит для создания образа.

4. Лексические и синтаксические особенности диалогической речи.

Лексический состав диалога насыщается единицами общеразговорного стилистического пласта, полисемичными словами. Это позволяет использовать сравнительно небольшой набор словарных единиц для описания самых разнообразных ситуаций.

Сохранить достоверность звучащей речи в художественном произведении невозможно без сохранения основных ее характеристик: *эмоциональности, спонтанности, ситуативности, контактности* и т. д. Поэтому и лексический состав, и синтаксическая организация этого типа изложения существенно отличаются от авторского. Автор для изображения эмоции прибегает к ее описанию, использует непосредственную номинацию испытываемых героем ощущений. Герой выражает свои эмоции, не используя слова, называющие их (такие, как «горе», «радость», «гнев», «страдать», «восхищаться», и т. п.), а отражая их в своем высказывании косвенно. Для этого в реплику вводятся восклицательные слова, междометия, вульгаризмы, повторы.

Меняется коммуникативный тип предложения. Появляются восклицательные, вопросительные конструкции. Резко возрастает роль *пунктуации*. Сокращается длина предложения, упрощается структура, широко распространяется *эллипсис*. Так как высказывание каждого собеседника начинается с новой строки, падает протяженность абзаца. Чередование коротких реплик зрительно разгружает страницу, оставляя правую ее часть заполненной лишь частично.

Нарушение орфоэпических и грамматических норм литературного языка, характерное для определенных слоев общества, чрезвычайно широко используется в художественном диалоге. Аналогичную роль индикатора социально-общественной принадлежности персонажа играет *графон*.

В диалоге обнаруживаются все группы стилистически окрашенной разговорной лексики как стандартного, так и сниженного характера — *вульгаризмы и сленг*.

Таким образом, диалог как тип изложения художественного прозаического произведения многофункционален. Его главное назначение — создать самохарактеристику персонажа. При особой его организации, к характерологической функции прибавляется семиотическая. Помимо этого, диалог вводит чужую точку зрения (сколько персонажей, столько точек зрения), чужую оценочную позицию, что создает полифоничность

произведения и осуществляет формирование концепта через конфликт позиций. Диалог также способствует созданию эффекта объективности и достоверности событий, так как автор предположительно устраняется из их описания и оценки, передавая эту функцию говорящему персонажу.

Литература: : [[3 – С. 149 – 161](#); [6 – С 149 – 158](#); [10](#); [11](#); [16](#)]

Контрольные вопросы:

1. Дайте определение диалогу как виду общения.
2. Какие вы знаете виды диалога?
3. Что такое диалогическая речь? Как она проявляется в художественном тексте?
4. Назовите основные особенности диалога в худ. тексте.
5. Какие функции и задачи художественного диалога?

Лекция 5 – 6

Тема 4. Интраперсональное общение и внутренняя речь как средство его реализации.

План

1. Понятие интраперсонального общения.
2. Внутренняя речь как материальная основа интраперсонального общения.
3. Основные формы интраперсонального общения. Внутренний монолог.
4. Внутренний диалог как форма интраперсонального общения.
5. Простое внутреннее реплицирование как форма интраперсонального общения.

1. Понятие интраперсонального общения.

Взаимная упорядоченность, взаимообусловленность, согласованность должны быть присущи любым формам общения как взаимодействия. Различие же между ними определяется качественным своеобразием *сторон, участвующих в этом процессе*. В непосредственном межличностном общении этими сторонами являются конкретные индивидуумы. Их общение – презентация внутреннего мира другому субъекту, обмен мыслями, идеями, образами, влияние на цели и потребности, оценки и эмоциональное состояние другого человека.

Для описания процесса речевого взаимодействия между различными ипостасями личности в пределах ее сознания мы вводим термин *интраперсональное общение*, определяя его как особый тип коммуникации, основной характеристикой которого является непредназначенность порождаемого индивидуумом высказывания реально существующему, непосредственно присутствующему в момент общения (акта коммуникации) адресату. Специфика интраперсонального общения состоит в том, что один из партнеров общения не существует непосредственно в данной реальной ситуации, а объективируется в сознании другого индивидуума. При этом адресатом интраперсонального высказывания индивидуума может быть как он сам, точнее, его второе «Я», так и самые различные субъекты коммуникации: реальные личности, недоступные для общения в данный момент, одушевленные и неодушевленные объекты, так называемый «наадресат» и т. д. Примерная классификация типов адресата представлена во второй главе монографии.

Тип адресата непосредственно связан с таким компонентом коммуникативной ситуации, как *форма* коммуникации – монологическая, диалогическая или в виде кратких реплик, которая, в свою очередь, детерминирует *содержание* общения, т. е. тип информации, передаваемой в ходе общения. Так, содержание кратких реплик всегда отражает оценку индивидуумом непосредственно воспринимаемых реалий окружающего мира, передает его эмоции, комментарий по поводу выполняемой деятельности или

собственного участия в ней. И если тема внутреннего монолога является результатом свободного выбора личности, то содержание ее внутренних диалогов определяется, прежде всего, типом адресата.

Существенной особенностью содержания интраперсонального общения является значимость обсуждаемой темы для личности. Многие темы внутренних монологов и диалогов в принципе не могут быть исчерпаны, т. к. обладают неустранимой неопределенностью. Например, тема оценки собственных способностей, достижений, планов на будущее. Особая значимость тем интраперсонального общения для личности есть проявление его неразрывного единства с эмоциональными процессами индивидуума, которые оказывают существенное влияние на динамику аутокоммуникации.

Важно отметить, что содержательная сторона интраперсонального общения, равно как и формы его осуществления, не составляют отличительной черты этого вида коммуникации, хотя и имеют, безусловно, свою специфику по сравнению с межличностным общением. Однако при всем том сходстве, которое демонстрируют межличностное и интраперсональное общение с точки зрения структуры и содержания, нельзя не учитывать их кардинальное различие в плане такой характеристики коммуникативной ситуации как способ (канал и код) осуществления общения. Для интраперсонального общения таким способом является **внутренняя речь**, тогда как способ осуществления межличностного общения – внешняя речь.

2. Внутренняя речь как материальная основа интраперсонального общения.

Речь как порождение и использование текста на естественном языке реализуется в процессе общения человека с человеком, также как при его общении с самим собой. В первом случае возникает внешняя речь, адресованная реальному собеседнику, во втором – внутренняя речь, то есть речь «не предназначенная для других» (Рубинштейн), «речь для себя» (Выготский).

В функциональном плане внутренняя речь есть, во-первых, средство осуществления мыслительного процесса индивидуума; во-вторых, канал (код), посредством которого реализуется интраперсональное общение индивидуума; в-третьих, средство регуляции психических процессов индивидуума.

Для правильного понимания термина «внутренняя речь» следует четко противопоставить друг другу такие, часто смешиваемые понятия как внутренняя речь, *внутреннее проговаривание* и *внутреннее программирование*. Внутреннее проговаривание (говорение) есть скрытая физиологическая активность органов артикуляции, возникающая в определенных случаях и имитирующая в большей или меньшей степени процессы реального говорения. Внутреннее программирование – необходимый этап реализации любого речевого акта человека. Это совокупность процессов неосознанного построения схемы отражаемой в речи действительности. На основе этой схемы в дальнейшем порождается речевое высказывание. Различие между внутренним программированием и внутренним говорением – это различие между промежуточным звеном и конечным звеном в процессе порождения речи. Внутренняя речь не сводима ни к процессам внутреннего программирования, ни к внутреннему звену речевого механизма, ни к одному лишь внутреннему говорению.

Учитывая этот основополагающий вывод о двойственной природе внутренней речи, можно предположить, что понятие внутренней речи может объединить все разнообразие речевых действий индивидуума, не адресованных другому реальному собеседнику. Имеются в виду все формы речи, образующие процесс интраперсонального общения: и громко произносимая, развернутая речь, предназначенная, однако, только для себя, и речь, произносимая тихо про себя, свернуто, и речь, существующая на уровне обычных слуховых представлений, почти лишенная словесной (образной) оболочки («чистая мысль»), и речь, представляемая на уровне эйдетических образов со всеми особенностями звучащего голоса, и, в конце концов, слуховые галлюцинации. Все эти формы речи являются самостоятельными реализациями одного и того же процесса.

К *фонетическим особенностям внутренней речи* относится в первую очередь ее беззвучный характер. Поскольку внутренняя речь – речь для себя, ее материальная основа сведена к минимуму, например к представлению начальных букв слов.

Морфологическая структура внутренней речи отличается сжатостью и сокращенностью словарного состава. На разных фазах внутренней речи ее лексическая репрезентация различна: от предельной сжатости, девокализации и инициальности слов до логически осмысленных, морфологически оформленных лексических единиц (в стадии близкой к внешней речи). Иногда слова во внутренней речи могут вообще заменяться образами, наглядными схемами, простыми символами.

Синтаксис внутренней речи максимально сокращен, сгущен, свернут. Компоненты ее подвергаются своеобразной «агглютинации», что объясняется преобладанием во внутренней речи смысла слова над его значением. Язык внутренней речи свободен от избыточности, свойственной всем натуральным языкам. Формы натурального языка определены строгими правилами, вследствие чего соотносящиеся элементы конкретны, т. е. содержательны, а не формальны, и конвенциональное правило составляется лишь на время, необходимое для данной мыслительной операции.

3. Основные формы интраперсонального общения. Внутренний монолог.

Общение человека с самим собой производно от общения человека с человеком, в котором создаются и опробуются различные знаки, усваиваются правила их сочетания, употребления, интерпретации. И поскольку общение на межличностном уровне осуществляется, прежде всего, в формах диалога и монолога, то и в интраперсональном общении мы выделяем такие формы, как *внутренний монолог* и *внутренний диалог*. Наряду с ними выделяется также такая самостоятельная форма интраперсонального общения, как *простое внутреннее реплицирование*.

Основной формой, в которой представлена внутренняя речь является **внутренний монолог**. *Внутренний монолог* является сложной формой одностороннего речевого общения индивидуума с самим собой. Посредством внутренних монологов индивидуум обычно фиксирует конечные результаты собственного мыслительного процесса, поэтому для них характерны определенная содержательная цельность и непрерывность, которые обеспечиваются, в частности, единством темы. Именно здесь открывается духовный, моральный, идейный облик героя в истинном виде. Наедине с собой герой размышляет, вспоминает, анализирует, планирует. Отсутствие свидетелей и собеседников обеспечивает абсолютную искренность персонажа. Читатель получает представление о герое «из первых рук», заглянув в его внутренний мир.

Внутренний монолог останавливает движение сюжета: герой размышляет, и действие замирает, чтобы вернуться в активную фазу на той же точке, на которой оно было прервано введением внутреннего монолога.

Внутренние монологи влияют на ход сюжета, объясняют его, но непосредственного участия в нем не принимают.

В **косвенном внутреннем монологе** выражается преимущественно линия автора, основа его – авторская речь, пропущенная через призму сознания персонажа. В нем отчетливо проявляется контаминация голосов автора и персонажа, слияние их до такой степени, что, воспринимая мысли и чувства героя, мы ясно слышим интонацию автора. Косвенный внутренний монолог способствует интенсификации темпа повествования, дальнейшему развитию сюжета. Способом изображения косвенного внутреннего монолога в художественном тексте обычно служит несобственно-прямая речь; для него характерны местоимения 3-го лица единственного числа, а также план прошедшего времени.

В **прямом внутреннем монологе** практически отсутствует какое-либо проявление авторского плана повествования. Преобладание плана персонажа выражается, прежде всего, в выборе синтаксических конструкций и в лексическом наполнении внутреннего монолога. Для него характерны слова и конструкции разговорной речи: просторечные

сокращения, фонетические компрессии, эмоциональные интенсификаторы, эмоционально окрашенная лексика, короткие предложения, обилие вопросительных и восклицательных конструкций, повторы, незаконченные, алогические высказывания. Отличительной морфологической особенностью прямого внутреннего монолога является употребление формы 1-го лица единственного числа для обозначения отправителя сообщения – персонажа.

4. Внутренний диалог как форма интраперсонального общения.

Внутренний диалог представляет собой последовательность диалогически взаимосвязанных высказываний, порождаемых индивидуумом и непосредственно воспринимаемых им в процессе интраперсонального общения. В процессе совместного решения мыслительных задач выделяются точно такие же фрагменты, как и при их индивидуальном решении.

Внутренний диалог представляет собой воспроизведение индивидуумом в собственной речи различных речевых позиций, определенным образом взаимодействующих между собой. Различные формы этого взаимодействия обуславливают разные типы внутреннего диалога, среди которых можно выделить с точки зрения формальной представленности реплик явный внутренний диалог и скрытый внутренний диалог.

Явный внутренний диалог предполагает, что в речи индивидуума прямо и непосредственно (т. е. в форме диалогических высказываний) выражены две или более речевые позиции. Он представляет собой не что иное, как последовательность порождаемых индивидуумом содержательно взаимосвязанных и диалогически соотнесенных высказываний, воспринимаемых только им и определенным образом на него влияющих. Явный внутренний диалог, полностью реализуемый в произносимой внутренней речи, может быть и озвученным (размышление вслух) и не озвученным.

Скрытый внутренний диалог есть такой акт интраперсонального общения, в котором одна речевая позиция выражена в произносимой внутренней речи, а другая – в представленной. В художественных произведениях (по которым мы только и можем судить об этой форме интраперсонального общения) реплики, отражающие вторую речевую позицию, частично или полностью пропущены, но могут быть легко восстановлены по особенностям наличных реплик. Такие внутренние диалоги типичны в ситуациях принятия решения, а также в процессе творчества. В художественных произведениях в основном встречаются именно этот тип внутреннего диалога, с частично скрытыми репликами, поскольку авторы в большинстве своем не считают нужным (или возможным) расписывать этот акт интраперсонального общения по голосам.

Внутренний диалог индивидуума со своим вторым «Я», называемый **аутодиалогом**, является многофункциональной и наиболее важной формой интраперсонального общения индивидуума. Такой диалог неизбежно возникает в ходе решения какой-либо мыслительной задачи, в процессе творчества, в ходе философского размышления, т. е. непосредственно реализует познавательную (когнитивную) функцию интраперсонального общения.

5. Простое внутреннее реплицирование как форма интраперсонального общения. *Простое внутреннее реплицирование* представляет собой отдельные, относительно краткие, невзаимосвязанные высказывания, возникающие обычно в неречевых ситуациях либо отражающие внутренний комментарий индивидуума к воспринимаемой им внешней речи.

В ситуации интерперсонального общения индивидуума его внутреннее реплицирование служит показателем явной активности процесса восприятия чужой речи. Но, несмотря на то что краткая реплика – ответ на чужие слова, она не адресована другому, т. е. реальному собеседнику, а предназначена себе самому. Подобные высказывания представляют собой скрытый комментарий индивидуума к воспринимаемой им внешней речи. Эти внутренние комментарии выражают согласие или несогласие, одобрение или

отрицание слов собеседника и, таким образом, создают дистанцию между своим и чужим словом. Простота и краткость высказываний объясняется здесь двумя причинами: с одной стороны, это известность, понятность, обычность ситуации и, соответственно, ненужность многословия; с другой стороны – необычность, непонятность ситуации и, следовательно, отсутствие необходимых слов.

Простое внутреннее реплицирование является в большинстве случаев интравертным коммуникативным актом, который не адресован внешнему собеседнику – ни реальному, ни воображаемому. Основная прагматическая функция данной формы аутокоммуникации – выражение весьма широкого спектра эмоциональной оценки. Объектом эмоциональной оценки индивидуума, выраженной в его кратких репликах, является либо вся конситуация в целом, либо ее отдельный аспект, вызывающий у индивидуума наиболее сильные эмоции.

С точки зрения своей коммуникативной направленности краткие реплики могут быть представлены всеми коммуникативными типами предложения: повествовательным, побудительным и вопросительным. Помимо них среди кратких реплик часто встречаются предложения, представляющие собой промежуточные коммуникативные типы: вопросительно-повествовательный (риторический вопрос), вопросительно-побудительный и повествовательно-побудительный.

Пунктуационно краткие реплики выделяются из авторского повествования с помощью скобок, тире, кавычек или их сочетаний. Формально невыделенные краткие реплики непременно имеют в своем составе эмоционально и/или стилистически окрашенные лексические единицы, которые и служат своеобразными маркерами плана персонажа в художественном тексте.

Литература: [[3 – С. 161 – 172](#); [8](#); [11](#)]

Контрольные вопросы:

1. Дайте определение внутренней речи.
2. Чем отличается внутренняя речь от внешней?
3. Что такое интраперсональное общение?
4. Какие виды внутренней речи вы знаете?
5. Опишите виды внутреннего монолога.
6. В чем отличие внутреннего монолога и внутреннего диалога?
7. С кем герой ведет внутренний диалог?

Лекция 7

Тема 5. Способы изложения. Несобственно-прямая речь. Образ персонажа.

План

1. Несобственно-прямая речь.
2. Виды несобственно-прямой речи:
 - а) Несобственно-авторское повествование.
 - б) Косвенно-прямая речь.
 - в) Изображенная речь.

1. Несобственно-прямая речь. Несобственно-прямая или несобственно-авторская речь – способ передачи чужой речи, при котором используются элементы *прямой* и *косвенной* речи. Это речь повествователя, пронизанная вместе с тем лексикой, значениями (семантикой), синтаксическими конструкциями речи персонажа – источника информации, его интонациями, чувствами, мыслями. С прямой речью ее сближает воспроизведение манеры речи говорящего (его подлинных выражений, строя речи), с косвенной речью – то, что в ней личные формы глаголов и местоимений употреблены от лица повествователя. Но при этом не используются никакие вводящие глаголы речи и мысли ("*говорил, что...*"; "*сообщил, что...*"), т.е. отсутствует формальный сигнал перехода

от авторской речи к чужой. ННР не выделяется в тексте авторскими словами, не вводится как придаточная часть сложноподчиненного предложения. Автор как бы сливает речь своего героя со своей, приспособливает собственную манеру говорить к его речевой манере.

К ННР, как правило, прибегают для передачи невысказанных мыслей, внутреннего монолога. Создается двуплановость высказывания: воспроизводится "внутренняя речь" героя, но выступает за него автор. Наиболее характерный тип несобственно-прямой речи – вопросительные и восклицательные предложения, выделяющиеся на фоне авторского повествования.

2. Виды несобственно-прямой речи.

При наличии значительных расхождений в классификации видов несобственно-прямой речи и определении ее места в прозе XIX—XX вв. все исследователи соглашались с тем, что основная ее функция — изображение ситуации изнутри, с позиций лица, ее непосредственно переживающего, а ее языковое выражение представляет собой сплав речи персонажа и речи автора. Конкретное назначение и содержание разнооформленной несобственно-прямой речи позволяет говорить о *нескольких ее видах*.

Так, продолжение повествования, но с включением субъекта действия определяют вид ННР — **несобственно-авторское повествование**. В отличие от внутренней речи, оно не замораживает движение сюжета, но является его органической частью. Динамика внешнего действия не нарушается — изменяется угол зрения его описания. Язык, не «проведенный через жест автора», намеренно приближается к речевой системе персонажа, через восприятие которого изображается событие. Описанное таким образом, становится не только сюжетным звеном, но и источником косвенной характеристики персонажа — его мировосприятия, эмоционально-психологического состояния в момент совершения события, его субъективного отношения к последнему и т. п.

Второй вид ННР - **косвенно-прямая речь**, или **произнесенная ННР**, представляет собой повторное воспроизведение (иногда мысленное) ранее звучавшей речи: "Angela, who was taking in every detail of Eugene's old friend, replied in what seemed an affected tone that no, she wasn't used to studio life; she was just from the country— you know" (Th. Dreiser. The Genius). Перед нами смешение элементов косвенной речи (союз "that", местоимение третьего лица "she") и прямой (отрицание "no", непосредственное обращение к собеседнику "you know", усиливающее "just").

Косвенно-прямая речь (произнесенная ННР) представляет собой очень экономный способ характеристики персонажа — автор выбирает из предположительно состоявшегося диалога реплику, наиболее полно соответствующую его задачам, давая остальную ситуацию в своем пересказе. Эта единственная воспроизведенная реплика играет роль настраивающего камертона, который обеспечивает восприятие последующего изложения в этом же ключе, как будто бы с точки зрения персонажа.

Третий вид ННР — **изображенная речь (внутренняя ННР)** имеет много общего с внутренней речью, но в связи с тем, что автор не дает слова субъекту речи, «передавая мысли и чувства, она фактически является и авторской интерпретацией этих мыслей». Действительно, вводя изображенную речь, автор чрезвычайно экономно показывает и внутренний мир героя, и свое отношение к нему.

«Лиза лежала на нарах, в темноте. Рядом с ней на подушке спал Грудной и дышал ей в лицо теплым сопом. Ничего не было страшно. Она знала, что мчится вместе с другими под дружественные оклики зениток, куда-то вперед, где будет трудно, но интересно. Она пойдет работать, будет учительницей, и будет у нее много детей — своих и чужих. А потом кончится война, они вернутся в Москву, и Сережа — непременно, непременно! — будет с ними. И она лежала и видела в темноте будущее — конец войны» (И. Грекова. Первый налет).

Для оформления мыслей героини широко используется лексика и синтаксис, характерные для разговорной речи вообще, для ее личности и настроения в частности. При

этом автор сохраняет для обозначения персонажа третье лицо единственного числа глагола и местоимения и перемежает ход ее мыслей собственными наблюдениями.

Морфологическое оформление изображенной речи и «прорывы» авторского голоса создают определенную дистанцию между внутренним миром героя и читателем. Это незримое присутствие третьего лица, автора, придает данной форме высказывания заданный, сознательно организованный характер, что отсутствует при использовании художником внутренней речи.

Литература: [[3 – С. 172 – 179](#); [11](#); [12](#)]

Контрольные вопросы:

1. Раскройте понятие несобственно-прямой речи.
2. Какие виды несобственно-прямой речи вы знаете?
3. Чем изображенная речь отличается от внутренней речи?
4. Как с помощью разных типов изложения характеризуется герой в худ.произведении?

Лекция 8 – 9

Тема 6. Способы изложения. Образ автора.

План

1. Авторская оценка и способы ее выражения в художественном тексте.
2. Эксплицитность и имплицитность изложения.
3. Образ автора.

1. Авторская оценка и способы ее выражения в художественном тексте.

Оценка в художественном творчестве синтетична в том смысле, что художник оценивает мир с точки зрения нераздельного единства Истины, Добра и Красоты. Оно напоминает нам, что нет красоты там, где нет добра, и нет добра там, где нет истины, точно так же, как нет и истины без добра. Потому-то в композиции конкретного произведения *авторская оценка* воплощается не только в оценочных реакциях автора, сопутствующих этому эпизоду или этому персонажу. Во всей своей полноте она воплощается лишь в целостном *авторском отношении к изображаемому миру*. Она входит в это отношение как его неотъемлемая часть. Отношение же автора к изображаемому может быть либо субъективным, либо объективным. Говоря так, имеется в виду, что это разграничение далеко не безусловно и опирается лишь на преобладание того или другого начал, не отменяя их всепроникающей диалектики, вытекающей из природы искусства.

Основное, главное в произведении — его идея — реализуется через множественные авторские оценки, которые могут быть прямо заявлены автором в оценке речей, мыслей, действий персонажа или явно не выражены, хотя и обязательно и неизбежно присутствуют в тексте. Первый способ выражения эмоционально-оценочных позиций называется эксплицитным, второй — имплицитным.

2. Эксплицитность и имплицитность изложения.

Эксплицитная манера изложения существенно облегчает роль интерпретатора. Автор сам недвусмысленно оценивает персонажей, явно поддерживает одну сторону в конфликте, сам всем воздает по заслугам. Эксплицитная литература всегда откровенно дидактична. Автор не только не старается скрыть морально-этический урок, заложенный в произведении, но, наоборот, выдвигает его, открыто приглашает читателя разделить его точку зрения. Во избежание ошибки читателя автор многократно, разными способами, повторяет свои оценки. В эксплицитной литературе в связи с этим в ряде случаев имеет место упрощение и героя, и конфликта, превращение его в рупор авторских идей.

Имплицитное изложение - эмоционально-оценочно-сдержанное изложение. Скрытый смысл сообщения оказывается нередко более важным, чем явно выраженный. Для

его обозначения в отечественной филологической литературе существует два основных термина: исконный — «подтекст» и заимствованный — «импликация».

Подтекст (импликация) — это способ организации текста, ведущий к резкому росту и углублению, а также изменению семантического и / или эмоционально-психологического содержания сообщения без увеличения длины последнего. Текст организуется таким образом, что контекстуальные значения разворачивающегося сообщения реализуются дважды: эксплицитно, через линейные связи цепочки микроконтекстов, и имплицитно, через отдаленные, дистантные связи единиц всего текста. В имплицитной смысловой линии чрезвычайно ярко проявляется системность и взаимозависимость всех компонентов текста, ибо именно сравнение и противопоставление весьма разнородных, разноуровневых явлений приводит к осознанию наличия второго, скрытого, подтекстного смысла сообщения.

По своим функциям и способам материального воплощения в тексте импликация неоднородна. В ней следует различать по меньшей мере два вида: **импликацию предшествования**, и **импликацию одновременности, симультанную**.

Первую более справедливо было бы назвать «затекстом» ибо основное ее назначение — создание впечатления о наличии предшествующего тексту опыта, общего для писателя и читателя. Инициальное употребление определенного артикля, личных и указательных местоимений, наречий типа "now", "even" и др. — вот главные средства организации затекста. Этот вид импликации не изменяет общей эмоционально-смысловой направленности текста, чрезвычайно увеличивает его содержательную емкость и организует «начало с середины». Здесь очень интенсивно используется актуализация синсемантических слов.

Второй вид импликации — собственно подтекст — создает эмоционально-психологическую глубину текста, при этом полностью или частично изменяя линейно реализуемое смысловое содержание произведения. Параллельность развития двух содержательных ярусов текста позволяет обозначить данный вид импликации как симультанную. Основными способами ее создания являются дистантная реализация значения, контрастное композиционное соположение семантически несовместимых отрезков текста, специфическая организация диалога со смещением логических и / или эмоциональных акцентов.

Так же, как информация, развивающаяся линейно (СФИ), скрытый смысл произведения (СПИ) сознательно заложен автором в текст. В отличие от аллегии и символа, подтекст не заменяет подразумеваемое значение, а добавляется к нему.

3. Образ автора.

Автор (от лат. auctor – субъект действия, создатель произведения) – это:

Биографический автор – имеет к художественному тексту отношение как создатель, как реальное лицо с определенной судьбой, биографией.

Автор как субъект художественной деятельности, творческого процесса, присутствующий в его творении. Он подает и освещает реальность, осмысливает и оценивает её, как носитель речи внутри художественного произведения.

Повествователь. Он может быть приближен к автору, может быть дистанцирован от него. Повествователь – косвенная форма присутствия автора, осуществляет посредническую функцию между вымышленным миром и рецепиентом.

Наиболее часто *автор выступает как повествователь*, ведущий рассказ от третьего лица, во внесубъектной, безличной форме. Со времен Гомера известна фигура всеведущего автора, знающего все и вся о своих героях, свободно переходящего из одного временного плана в другой, из одного пространства в другое. В литературе Нового времени такой способ повествования, наиболее условный (всезнание повествователя не мотивируется), обычно сочетается с субъектными формами, с введением рассказчиков, с передачей в речи, формально принадлежащей повествователю, точки зрения того или иного героя (так, в

«Войне и мире» Бородинское сражение читатель видит «глазами» Андрея Болконского, Пьера Безухова).

Принципиально новая концепция автора как участника художественного события принадлежит М.М. Бахтину. Подчеркивая глубокую ценностную роль в нашем бытии диалога, Бахтин полагал, что автор в своем тексте «должен находиться на границе создаваемого им мира как активный творец его, ибо вторжение его в этот мир разрушает его эстетическую устойчивость».

Очень важно помнить, что автор как конкретная реальная личность со своей биографией, собственным характером, слабостями и достоинствами и автор, представленный в образе автора, отнюдь не тождественны. Образ автора, в отличие от личности писателя, входит наравне с образами персонажей в художественную структуру произведения. Как каждый образ, это обязательное отвлечение от биографической реальности. Образ автора всегда несколько идеализирован. Это скорее то, к чему стремится данный конкретный художник, а не то, что он представляет собой на самом деле.

Образ автора — это сквозной образ произведения, его глубинный связующий элемент, который способствует объединению в единое целое отдельных частей, пронизывает его единым сознанием, единым мировоззрением, единым мироощущением.

Образ автора, точка зрения и концепт — взаимосвязанные, но не идентичные понятия. Между ними устанавливаются иерархические отношения: формирование концепта — идеи определенного произведения — обусловлено точкой зрения, представляющей образ автора. Наиболее широким понятием, эволюционирующим на протяжении творческой деятельности писателя является образ автора, составляющий, по сути дела, ядро индивидуально-художественного стиля. Точка зрения автора, меняющаяся в связи с жизненными обстоятельствами, откладывается в образе автора, приводит к его эволюции, что обязательно сказывается в композиционно-языковой материи произведения.

Таким образом, можно выстроить цепочку понятий сужающегося объема. Она начинается самым всеобъемлющим, включающим все аспекты и этапы литературного процесса понятием творческой индивидуальности художника. Наиболее осязаемо последняя проявляется в индивидуально-художественном стиле, в качестве ядра которого выступает образ автора, реализуемый авторской точкой зрения. Она в свою очередь обуславливает развитие концепта конкретного произведения.

Литература: [[1 – С. 77 – 79](#); [3 – С. 179 – 188](#); [6 – С. 120 – 150](#); [11](#); [12](#)]

Контрольные вопросы:

1. Какие способы выражения оценочных позиций вы знаете?
2. Что означает понятие «импликация»?
3. Импликация и подтекст – тождественные понятия?
4. Какие виды импликации могут встречаться в художественном тексте?
5. Как проявляется образ автора в худ. тексте?
6. Автор и писатель – одна и та же личность?