Список литературы

Аверинцев С.С. «Аналитическая психология» К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113—143.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Гессе Г. Письма по кругу. М., 1987.

Гессе Г. Степной волк // Г. Гессе. Избранное. СПб.: Азбука-классика, 2001.

Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / Сост. К. Гюнцель. М., 1987.

Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья // Серапионовы братья в Петрограде. Антология. М., 1994.

Гофман Э.Т.А. Эликсиры сатаны. СПб.: Наука, 1993.

Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М.: Наука, 2001.

Науменко А.С. Писатель, околдованный книгой. URL: http://www.hesse.ru/articles

Фихте И.Г. Наукоучение 1801 года. М., 2000.

Юнг К.Г. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2002.

Юнг К.Г. Психология бессознательного. М.: Канон+, 2003.

Jung C.G. Gestaltungen des Unbewussten. Zürich, 1950.

Jung C.G. Seelenprobleme der Gegenwart, 5. Aufl. Zürich, 1950.

Ziolkowski Th. H. Hesses «Der Steppenwolf». Eine Sonate in Prosa // Materialen zu H. Hesse «Der Steppenwolf». Frankfurt/Mein: Suhrkamp, 1972. S. 353—377.

Поступила в редакцию
13.05.2013

ЯЗЫК СМИ

Г.Я. Солганик, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой стилистики русского языка факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова; e-mail: g4sol@yandex.ru

КАТЕГОРИЯ РАССКАЗЧИКА И СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЧИ

В статье показано, что специфика художественной речи обусловлена структурой этой речи. Главная особенность структуры заключается в несовпадении производителя речи (автора) и ее субъекта. Наличие рассказчика — обязательное условие художественной речи.

Ключевые слова: *структура художественной речи, специфика художественной речи, рассказчик (повествователь), производитель речи (автор), субъект речи.*

Especial feature of fiction is its structure. This structure is dependent on no coincidence of the producer of speech and the subject of speech, because the presence of story-teller is compulsory condition of fiction.

Key words: *story-teller, the producer of speech, the subject of speech, the structure of fiction, especial features of fiction.*

Художественной речи посвящена огромная литература как в отечественной, так и в зарубежной лингвистике и литературоведении. Множатся концепции, пытающиеся раскрыть специфику художественной речи. Многие из них содержательны, оригинальны, но касаются отдельных сторон изучаемого объекта. Целостное же представление об особенностях художественной речи остается пока нереализованным.

Настоящая статья содержит попытку подойти к художественной речи со стороны ее структуры. Именно структура исследуемого явления нередко определяет его характер и специфику[1]. Художественная речь не представляет в этом отношении исключение.

Какова же структура художественной речи? Чтобы ответить на этот вопрос, вначале сравним художественную речь с любой другой — нехудожественной.

Любая речь (в том числе художественная) — это цепь речевых актов. В речевом акте действует говорящий (адресант), который сообщает некую информацию адресату. Адресант — главный фак-

[1] В Логическом словаре Н.И. Кондакова (М., 1971) структура определяется как «прочная, относительно устойчивая связь (отношение) и взаимодействие элементов, сторон, частей предмета, явления, процесса как целого». Ясно, что структура целого во многом определяет его природу, характер.

тор речи (речевого акта): он производит речь. И естественно, специфика речи зависит от ее производителя, который так или иначе проявляет себя в речи. Характер и мера проявления адресанта в речи выступают как главная характеристика речи. В обычном, естественном разговорном общении мы выражаем себя (мысли, чувства и т.д.), т.е. говорящий (субъект речи) и ее производитель (адресант) совпадают. Это происходит на поверхностном уровне речи — в непосредственном общении. Но если брать предшествующую стадию речи — процесс формирования, — то категория производителя речи усложняется. Это не только тот, кто говорит, но и тот, кто наблюдает, анализирует. Ведь производство высказывания требует отбора материала. Мы выражаем в речи далеко не все, а только те элементы ситуации, которые необходимы для ее обозначения и восприятия адресатом. Поэтому производитель речи является и своеобразным наблюдателем производства собственной речи. Стадия наблюдения предшествует непосредственному акту речи, но в высказывании, как правило, не выражается.

Наблюдение[2] сопровождает весь процесс речепроизводства, начиная от замысла и кончая реальным высказыванием (на выходе). Когда говорят о соотношении языка (речи) и мышления, последнее понимают комплексно и недифференцированно. Между тем мышление состоит из множества элементов и процессов, далеко не всегда известных науке. Применительно к речи, рассматриваемой, как деятельность, рационально выделить такую часть мышления, как наблюдение, сопровождающее речь на всех этапах ее производства. Наблюдение, так же как и речь, относится ко всему, что находится вне наблюдаемого субъекта. В этом заключается глубинное родство наблюдения и речи, в этом причина включения наблюдения в речь. В центре речи находится наблюдающий субъект, в центре мышления — познающий субъект.

Если речь обязательно включает в себя наблюдение, то и субъект речи — это не только говорящий, но и наблюдатель. По большей части наблюдатель не выделяется в составе понятия «говорящий». Он имплицитен. Но в художественной речи наблюдатель (рассказчик) выступает самостоятельно. И связано это с необходимостью воссоздать обстановку рассказывания. Художественная речь требует воссоздания не только новой жизнеподобной действительности, но и схемы, обстановки рассказывания.

Художественная речь строится по той же схеме, что и любая речь, она должна быть подобна обычной схеме речевого акта (кто — что — кому), должна имитировать эту схему. Но если известна информация, которую планируется передать в произведении, и объект (читатель), то необходимо объяснить, в частности, кто рассказывает. И тогда возникает как обязательная принадлежность художественной формы образ рассказчика. В отличие от других стилей, субъектом художественной речи является не ее производитель, а рассказчик. Речь в художественном произведении как бы двоится: она ведется рассказчиком (повествователем), а фактически принадлежит автору, который непосредственно в изображаемой действительности не участвует. То, что в нехудожественном сочинении имплицитно принадлежит наблюдателю, в художественном произведении принадлежит эксплицитному рассказчику. В превращении имплицитного наблюдателя в эксплицитного рассказчика и заключается главная особенность художественной речевой формы. Из нее вытекают и основные признаки художественной речи (например, смысловые приращения).

Категория рассказчика, будучи центральной в художественном произведении, выполняет следующие функции: объективирует речь, отличая ее от нехудожественной; определяет тональность (модальность) изложения; обусловливает диапазон видения (масштаб изображения); определяет характер изобразительных средств, шире — строй речи. Рассмотрим эти функции подробнее.

Начнем с объективирования речи. Мир, создаваемый в художественном произведении, вымышленный, воображаемый (fiction), но правдоподобный. Он описывается теми же словами естественного языка, что и любой объект в обычной живой речи. И, как и любая речь, художественная строится по типовой схеме речевого акта: адресант — информация — адресат. Однако если в обычном общении адресант (производитель речи) — это, как правило, реальное, конкретное лицо, то в художественной речи это вымышленное лицо, которое ведет рассказ. Благодаря этому создается иллюзия естественности изложения (кто-то рассказывает историю, «как в жизни»). В конечном счете производитель речи — автор, а тот, кто говорит, рассказывает, — рассказчик (повествователь). Он может быть персонифицированным (рассказывает один из персонажей) или неназванным, анонимным. Но в любом случае это не конкретный автор. Он не участвует в описываемых событиях. Конкретный автор непосредственно проявляет себя в переписке, дневниках, в публицистике. В художественном же произведении действует не автор, а рассказчик, хотя и конструированный автором.

Так, характерен зачин одного из рассказов А.П. Чехова: «Утром принесли письмо». Можно приписать эту фразу автору, как, по-видимому, и поступают читатели. И в конечном счете это действительно так. Но в рамках рассказа как небольшого художественного

[2] В логике под наблюдением понимают «метод исследования предметов и явлений объективной действительности в том виде, в каком они существуют и происходят в природе и обществе в естественных условиях и являются доступными непосредственному восприятию человека» (*Кондаков Н.И.* Логический словарь. М., 1971. С. 323).

мира или его фрагмента эта фраза принадлежит рассказчику. Так происходит объективирование речи. Если рассказывает непосредственно не автор, а некто неназванный, наделенный всеведением, всезнанием, то рассказ (повествование) воспринимается как объективная реальность. Таким образом, благодаря фигуре рассказчика мир, изображенный в произведении, отделяется от автора, предстает перед читателем как самостоятельный, существующий независимо от автора. Возникает самое существенное качество художественной литературы — объективирование изображаемого мира и описывающей его речи. Именно благодаря объективированию, создаваемому в основном категорией рассказчика, и возможно существование литературы. Читатель же, и в этом заключается условность литературы как искусства, воспринимает рассказчика как реальное лицо. Он принимает условия игры.

Возможность объективирования художественной речи коренится в структуре речевого акта, высказывания. Сравним два предложения:

1. Передайте, пожалуйста, соль.
2. N попросил передать ему соль.

Содержание высказываний почти тождественно. Но в первом высказывании N — производитель речи и в то же время ее субъект (они совпадают: говорит именно производитель речи). Во втором производитель речи не совпадает с ее субъектом. Субъектом может быть любой, кроме самого производителя речи, как в первом высказывании. Здесь и начинается объективирование — расхождение производителя речи и ее субъекта. Производитель речи как бы отстраняется от самой речи, он не воспроизводит ее, а описывает ее содержание со стороны. Иначе говоря, субъективированный акт речи представлен как объективированный.

Однако второе высказывание — это еще не художественная речь, но ее возможность. Чтобы оно стало художественным, необходим образ рассказчика, соединяющий подобные высказывания, а также высказывания иной структуры и выстраивающего их в соответствии с замыслом автора.

Любое произведение искусства (не только словесное) — это рассказ о мире средствами этого искусства. Но в любом случае приходится отойти от этого мира (ведь художник тоже часть его) и взглянуть на него со стороны[3], т.е. объективировать его, представить как самостоятельный. В словесных произведениях это достигается с помощью рассказчика.

[3] Одна из аксиом современной физики — необходимость учитывать роль наблюдателя в результатах эксперимента. Наблюдатель не может не вносить свой взгляд на наблюдаемое. То, что в физике рассматривается как объективное влияние, в художественном произведении становится правилом, законом. Объективный мир предстает перед читателем глазами наблюдающего его автора, передающего функцию наблюдателя рассказчику.

Рассказчик — посредствующее звено между автором и читателем. В естественном (разговорном) речевом акте говорящий обращается непосредственно к слушателю. В художественном произведении автор не разговаривает непосредственно с читателем. Он общается с ним косвенно — через посредство рассказчика. Таким образом, категория производитель речи в художественном произведении расслаивается: производитель речи (автор) — рассказчик. В этом и заключается условность и специфика художественной речи: хотя фактическим производителем ее является автор, в ткани художественного произведения выступает рассказчик как субъект речи, а автор как бы отступает на второй план. Такая структура речи объективирует художественный мир. И раскрывается в нем не образ автора, а образ этого мира.

Описанный процесс объективирования высказываний напоминает косвенную речь. Традиционно она рассматривается как средство передачи чужой речи. Однако преобразованная косвенная речь (без упоминания названий речевых действий — сказал, произнес и т.д.) выполняет более широкие функции, становится средством построения функционально-смысловых типов речи.

Функционально-смысловые типы речи, составляющие основу речи рассказчика, это не только способы изложения, по определению словарей лингвистических терминов. Это и средства передачи в языковой форме черт реального мира. Описание показывает его качественную сторону, повествование — его динамику, движение, изменение, рассуждение раскрывает причинно-следственные связи явлений. Совокупность функционально-смысловых типов речи призвана очертить, организовать художественное, текстовое пространство произведения. Оно складывается из времени и пространства как главных параметров мира (хронотоп) и наблюдателя, находящегося в этом мире или наблюдающего за ним со стороны.

Если попытаться схематично изобразить пространство художественного произведения, то главной его осью окажется ось повествования — вертикаль: она отражает движение содержания. На эту вертикаль в разных ее точках нанизываются описательные фрагменты (реже — рассуждение), как бы останавливающие движение сюжета и раскрывающие, конкретизирующие этапы, вехи движения, переводящие динамику в статику и имеющие горизонтальное направление. Описания (и рассуждения) представляют героев и их поступки в тот или иной момент времени, но не продвигая содержание, а насыщая его обстоятельствами, примерами, признаками. Именно в описаниях раскрывается и развивается содержание худо-

жественного произведения. Если ось повествования (вертикаль) — это скелет художественного произведения, то описания — его плоть.

Горизонталь и вертикаль — два основных параметра, составляющие художественное пространство. Их соотношение, нередко переплетение, образует канву художественной речи (речи рассказчика), составляет суть той или иной писательской манеры, разнообразных художественных эффектов. Горизонтально-вертикальное пространство придает тексту объемность, глубину, художественную убедительность. Вертикаль (повествование) обеспечивает смену действий, картин, обстановки. Горизонталь позволяет укрупнять те или иные эпизоды, расцвечивать картины. Горизонтально-вертикальное устройство художественного текста (речи рассказчика) воспроизводит пространственно-временну́ю картину мира.

Таким образом, в самом общем виде можно говорить о горизонтально-вертикальном устройстве художественного произведения как о законе художественной речи. И тип рассказчика можно представить как то или иное соотношение повествования, с одной стороны, и описания — с другой. Как правило, преобладает описание[4]. Однако художественная практика бесконечно многообразна. Можно говорить лишь о тенденциях. Конкретное же соотношение функционально-смысловых типов речи меняется от произведения к произведению.

Итак, главное назначение речи рассказчика — объективирование художественной речи. В художественной литературе речь рассказчика — главное средство художественности. Она объективирует художественный мир, представляя его как существующий самостоятельно — независимо от автора и читателя. Она выводит на сцену героев, наделяя их теми или иными качествами, комментируя, анализируя их поступки, мысли, чувства. Речь рассказчика — это плоть художественного произведения и его душа. Создать художественное произведение — значит во многом найти, сконструировать соответствующий замыслу тип рассказчика, его строй речи, интонацию.

Как было показано выше, основу речи рассказчика составляют функционально-смысловые типы речи, и прежде всего описание —

[4] Исследование повествования получило в последние годы интенсивное развитие (преимущественно за рубежом). Нарратология изучает художественную речь с точки зрения повествования (нарратив — ключевое понятие). И это, безусловно, важный аспект художественной речи. Действительно, вся художественная литература — это повествование о жизни. Но этим художественная литература не исчерпывается. Она не только рассказывает, но и описывает, рассуждает, косвенно оценивает. Нарратология при всей ее научной и практической значимости составляет лишь один из аспектов многообразной сложной художественной речи. Как представляется, нарратологическое исследование должно соединиться с функционально-стилистическим или проводиться в рамках функциональной стилистики.

гибкая форма, способная выразить бесконечное количество эмоциональных оттенков. Оно может быть конкретно-вещным, абстрактным, психологическим, эмоциональным и т.п. Но с функциональной точки зрения главный признак описания — отношение его к содержанию, т.е. модальность. Предшествуя происходящему или сопровождая, комментируя его, описание обязательно (эксплицитно или имплицитно) выражает отношение к этому происходящему, в чем, по-видимому, заключается источник воздействия художественного произведения.

Модальность описания колеблется от нейтральной до эмоциональной и, как правило, дается с точки зрения персонажа (или рассказчика). Вот характерный пример из романа В. Набокова «Защита Лужина» (начало произведения):

«Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным. Его отец — настоящий Лужин, пожилой Лужин, Лужин, писавший книги, — вышел от него, улыбаясь, потирая руки, уже смазанные на ночь прозрачным английским кремом, и своей вечерней замшевой походкой вернулся к себе в спальню».

Как видим, первая фраза дается с точки зрения героя, но уже вторая включает в себя и точку зрения его отца. И обе они описывают чувства персонажей, принадлежат рассказчику, объективирующему и объединяющему описание.

В стилистике художественной литературы мало внимания уделяется рассказчику в плане его связи с художественной формой. Между тем можно полагать, что это центральная проблема стиля произведения, особенно если речь идет об анонимном рассказчике. Персонифицированный рассказчик достаточно полно характеризуется в произведении и более прост для анализа. Анонимный рассказчик как художественная форма представляет собой огромное поле для исследований, которые только начинаются и весьма перспективны. Именно речь рассказчика составляет живую душу художественного произведения. Создать образ рассказчика, распространенный гораздо более широко, чем образ персонифицированного рассказчика, значит найти верный масштаб изображения, нужный тон, модальность, представить рассказчика как типичного представителя описываемой среды. У каждого писателя есть свой, излюбленный образ рассказчика, близкого к описываемым героям, но этот образ может меняться от произведения к произведению. Вот, например, анонимный рассказчик В. Набокова в романе «Защита Лужина». Рассмотрим эпизод поездки семьи Лужиных на станцию.

«И теперь, по дороге на станцию, в пасмурный, напряженный день, Лужин-старший, сидя рядом с женой в коляске, смотрел на сына, готовый тотчас же улыбнуться, если тот повернет к нему

упрямо-отклоненное лицо, и недоумевал, с чего это он вдруг стал «крепенький», как выражалась жена. Сын сидел на передней скамеечке, закутанный в бурый лоден, в матросской шапке, надетой криво, но которую никто на свете сейчас не посмел бы поправить, и глядел в сторону, на толстые стволы берез, которые, крутясь, шли мимо, вдоль канавы, полной их листьев. «Тебе не холодно?» — спросила мать, когда на повороте к мосту хлынул ветер, от чего побежала пушистая рябь по серому птичьему крылу на ее шляпе. «Холодно», — сказал сын, глядя на реку. Мать, с мурлыкающим звуком, потянулась было к его плащику, но, заметив выражение его глаз, отдернула руку и только показала перебором пальцев по воздуху: «Завернись, завернись поплотнее». Сын не шевельнулся. Она, пуча губы, чтобы отлепилась вуалетка ото рта, — постоянное движение, почти тик, — посмотрела на мужа, молча прося содействия. Он тоже был в плаще-лодене, руки в плотных перчатках лежали на клетчатом пледе, который полого спускался и, образовав долину, чуть-чуть поднимался опять, до поясницы маленького Лужина. «Лужин, — сказал он с деланной веселостью, — а, Лужин?» — и под пледом мягко толкнул сына ногой. Лужин подобрал коленки. Вот крыши изб, густо поросшие ярким мхом, вот знакомый столб с полустертой надписью (название деревни и число душ), вот журавль, ведро, черная грязь, белоногая баба. За деревней поехали шагом в гору, и сзади, внизу, появилась вторая коляска, где тесно сидели француженка и экономка, ненавидевшие друг дружку. Кучер чмокнул, лошади опять пустились рысью. Над жнивьем по бесцветному небу медленно летела ворона».

Перед нами описание коллективного действия, коллективной сцены, в которой участники обмениваются репликами, взглядами, одним словом, взаимодействуют. И описание передает это взаимодействие, уделяя внимание каждому персонажу и в то же время давая общую картину. Описание как бы дробится. Внешние контуры относятся к целому, описание начинается и завершается обобщающими фразами. Характерна завершающая фраза: «Над жнивьем по бесцветному небу медленно летела ворона».

В рамках же внешнего описания развертывается внутреннее: рассказчик переходит от одного персонажа к другому: Лужин-старший — сын — мать — снова сын — Лужин-старший. Характерно, что пейзаж, открывающийся проезжающим, дан не с точки зрения одного из персонажей, а с общей точки зрения: «Вот крыши изб»... Пейзаж, как и обрамляющие описываемое фразы, объединяет элементы описания в целостную картину, единый речевой комплекс, в котором сливаются краски реального мира, речь персонажей, психологические оттенки, выразительные детали.

В этой картине чередуются элементы повествования и описания («Мать потянулась было»...; «Сын не шевельнулся»...). Это элементы второго плана: они передают динамику происходящего внутри более крупного описания. Теоретически вполне можно представить себе описание без повествовательных элементов. Однако в этом случае оно было бы статичным и однообразным. Внутренние повествовательные элементы оживляют картину, делая ее динамичной, насыщенной, напряженной. Элементы повествования как бы поглощаются описанием, тесно срастаясь с ним.

Точно так же элементы прямой речи вплетаются в описание не только для воспроизведения диалога, но, прежде всего, для полноты описания и его разнообразия. В. Набокову удалось создать новый, синтетический тип рассказчика (повествователя), в строе речи которого срастаются элементы описания, повествования, чужой речи.

В образе анонимного рассказчика следует различать две тесно взаимосвязанные стороны — содержательную и формальную. Будучи близок к изображаемой среде, рассказчик выступает как неназванный, анонимный представитель этой среды, наделенный всесторонним знанием ее идейных устремлений, и как рупор идей автора. Близость анонимного рассказчика к изображаемой среде — одна из главных его характеристик. Ведь рассказывать о героях и событиях может лишь тот, кто хорошо знаком с ними. Анонимный рассказчик находится внутри изображаемых событий и в то же время над ними как наблюдатель. И отношение анонимного рассказчика к изображаемым событиям, к персонажам — это отношение автора, выражающего свой взгляд на происходящее в произведении через образ рассказчика. В зависимости от художественного замысла анонимный рассказчик характеризуется той или иной степенью обобщения. Так, высокий уровень обобщения свойствен рассказчику «Тихого Дона» М. Шолохова, представляющему целую социальную группу — казачество. Рассказчик А. Платонова — выразитель идей строителей коммунизма, искренне, наивно верящих в светлое будущее народа.

Но, с другой стороны, рассказчик, в том числе и анонимный, будучи плоть от плоти изображаемой среды, наследует и речевые навыки этой среды. Поэтому строй его речи в большей или меньшей степени включает в себя характерные языковые средства, что определяет меру объективированности речи рассказчика. И во многих случаях образ анонимного рассказчика касается технической стороны речи.

Рассказчик А. Платонова говорит в соответствии с возможностями, уровнем знаний, словарным запасом персонажей. Эта манера, свойственная практически всем героям, нарушая в известных пределах литературную норму (это касается прежде всего сочетае-

мости), вызвана стремлением выразить индивидуальные смыслы, отражающие мировоззрение героев, и опорой на речевые идеологические стандарты. Эти две речевые стихии и рождают неповторимый слог А. Платонова.

«В день тридцатилетия личной жизни Вощеву дали расчет с небольшого механического завода, где он добывал средства для своего существования. В увольнительном документе ему написали, что он устраняется с производства вследствие слабосильности в нем и задумчивости среди общего темпа труда»[5].

Рассказчик Ф. Кафки (романы «Америка», «Процесс») близок к персонифицированному, так как сосредоточен на главном герое. Нет ни одной главы, фрагмента, в которых бы не действовал главный герой Йозеф К. («Процесс»), но о его мыслях, чувствах, побуждениях рассказывает повествователь. Такой строй речи позволяет объективировать описание внутреннего мира героя, представить его более убедительно, рельефно, по сравнению с тем, как если бы рассказывал о себе сам герой (персонифицированный рассказчик). Ср.:

«Но тут он так испугался окрика из соседней комнаты, что зубы лязгнули о стекло.

— Вас вызывают к инспектору! — крикнули оттуда.

Его напугал именно крик, этот короткий, отрывистый солдатский окрик, какого он никак не ожидал от Франца. Сам же приказ его очень обрадовал»[6].

Характерная особенность рассказчика у Кафки — широкое использование несобственно-прямой речи, позволяющей углубиться в сознание героя, но сохраняющей и объективность изложения. Интересно, что В. Набоков в романе «Защита Лужина» не использует несобственно-прямую речь. Его художественная задача и стиль иные. Возможно, это связано с характером главного героя: сознание Лужина принципиально не словесно — оно занято, поглощено абстрактным мышлением. В речи рассказчика преобладает внешняя сторона: чувства, мысли называются, но не воспроизводятся, например: «Тогда он встал с земли, нашел знакомую тропинку и побежал, спотыкаясь о корни, со смутной мстительной мыслью добраться до дому и там спрятаться».

Такая манера описания внутреннего мира героя со стороны расширяет возможности речи рассказчика, не ограничивая ее восприятием персонажа. Его внутренний мир предстает как результат объективного анализа и более широко, чем это было бы возможно при использовании несобственно-прямой речи.

[5] *Платонов А.* Котлован // А. Платонов. Живя главной жизнью. М., 1989. С. 70.

[6] *Кафка Ф.* Процесс // Франц Кафка. Америка. Процесс. Из дневников. М., 1991. С. 249.

Герой же Кафки склонен к избыточным словесным размышлениям. Отсюда и обильное использование несобственно-прямой речи.

Таким образом, рассказчик — это важнейшая категория художественной речи, определяющая ее специфику и многие ее свойства. Говорить о речи рассказчика — значит говорить о художественной речи в целом, за исключением лирических и публицистических отступлений, диалогов. Речь рассказчика — это основа словесной ткани художественного произведения, приспособленная для изображения, воспроизведения мира, созданного воображением писателя. Речь рассказчика — это глубинная особенность речи, делающая ее художественной и отличающая ее от нехудожественной. Изучение речи рассказчика должно составить предмет особого направления функциональной стилистики и стилистики художественной речи. Актуальные задачи исследования: 1) роль рассказчика как главного интегрального признака художественной речи; 2) типы рассказчиков в творчестве писателей и в рамках отдельных произведений; 3) строй речи рассказчика (типическое и особенное). Исследования в этих направлениях представляются весьма перспективными.

Список литературы

Кафка Ф. Процесс // Франц Кафка. Америка. Процесс. Из дневников. М., 1991.

Кондаков Н.И. Логический словарь. М., 1971.

Платонов А. Котлован // А. Платонов. Живя главной жизнью. М., 1989. С. 70.

Поступила в редакцию
10.09.2013