

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Филологический факультет
Кафедра немецкой филологии**

Королева Анна Витальевна

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИЕМЫ И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА
СОЗДАНИЯ КОММУНИКАТИВНОГО НАПРЯЖЕНИЯ В
СТРУКТУРНОМ ЭЛЕМЕНТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАРРАТИВА
“КУЛЬМИНАЦИЯ”**

Выпускная квалификационная работа бакалавра

Направление: 035700 Лингвистика

Основная образовательная программа: Иностранные языки

Профиль: Немецкий язык

Научный руководитель:

К.ф.н., доцент

Новожилова Ксения Ростиславовна

Санкт-Петербург

2016 г.

Оглавление

| | |
|--|----|
| Введение..... | 2 |
| 1. Кульминация и ее место в структуре художественного нарратива..... | 6 |
| 1. 1. Понятие кульминации в отечественной и зарубежной лингвистике..... | 6 |
| 1. 2. Нарратив и его структура..... | 7 |
| 1. 2. 1. Понятие “истории” и ее связь с повествованием..... | 9 |
| 1. 2. 2. Переход от истории к наррации..... | 12 |
| 1. 2. 3. Основные элементы структуры нарратива..... | 15 |
| 2. Особенности восприятия текста читателем..... | 19 |
| 2. 1. Создание коммуникативного напряжения в кульминации с точки зрения когнитивной лингвистики..... | 20 |
| 2. 1. 1. Нарушение предсказуемости как причина возникновения коммуникативного напряжения..... | 26 |
| 2. 1. 2. Эффект комизма как доминирующий прием нарушения предсказуемости..... | 27 |
| 3. Средства создания коммуникативного напряжения в кульминации..... | 29 |
| 3. 1. Создание коммуникативного напряжения в кульминации с помощью нарушения предсказуемости..... | 31 |
| 3. 2. Лингвостилистические средства создания коммуникативного напряжения в кульминации..... | 43 |
| 3. 2. 1. Соотношение времени истории и времени повествования как фактор, влияющий на создание коммуникативного напряжения..... | 43 |
| 3. 2. 2. Градация как средство усиления коммуникативного напряжения..... | 59 |
| 3. 2. 3. Роль элементов сказовой манеры повествования в оформлении кульминации..... | 62 |
| Заключение..... | 66 |
| Список использованной литературы..... | 69 |
| Список словарей..... | 72 |
| Список электронных ресурсов..... | 73 |
| Материалы исследования..... | 74 |

Введение

Исследование восприятия читателем художественного текста представляет интерес для ученых различных областей знания, в частности, литературоведения и лингвистики. И если в рамках литературоведения изучается, главным образом, содержательная составляющая художественного текста, то в лингвистике акцент делается на особенности языкового выражения и оформления различных тактик, которыми пользуется автор для достижения своих целей. Как правило, основной целью автора является вызвать заинтересованность читателя в произведении. Суть чтения художественной литературы и состоит в том, что читатель с интересом следит за развитием сюжета, судьбами героев; описанные ситуации вызывают отклик у читателя, заставляют его сопереживать и задумываться над различными вопросами. Однако достижение подобного эффекта воздействия на читателя происходит не только на содержательном уровне произведения, но и обусловлено языковым оформлением.

Данное исследование посвящено изучению различных лингвистических приемов и средств создания коммуникативного напряжения у читателя в кульминации художественного нарратива.

В нашем исследовании кульминация понимается как структурный элемент художественного нарратива. Необходимо пояснить, что в данной работе мы придерживаемся точки зрения о структуре нарратива как о трехчастной структуре, состоящей из исходной ситуации (или экспозиции), осложнения этой ситуации с помощью определенных обстоятельств и развязки. Кульминация как элемент данной структуры представляет собой фрагмент развития действия от момента его осложнения до развязки. Именно на этом

отрезке повествования происходит нарастание коммуникативного напряжения у читателя.

Сам термин “коммуникативное напряжение” неоднократно использовался в работах лингвистов, посвященных анализу предложения. Например Карл Боост исследовал напряжение, которое создается между говорящим и слушающим и служит для связи в рамках предложения. Изучением коммуникативного напряжения на материале немецкого языка занимался и ученый В.Г Адмони, который подчеркивал такой фактор, как заинтересованность читателя с первых строк художественного текста. Он также отмечал, что задачей этого текста является усиление интереса читателя вплоть до завершения текста. Такое движение, направленное к концу повествования придает напряженность тексту.¹

Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что, она соответствует общим тенденциям в современной лингвистике, ориентированной на человека как субъекта коммуникации. В настоящем исследовании описывается роль лингвистических средств и композиционных приемов в создании эффекта воздействия на читателя. Для более полной картины читательского восприятия текста в данной работе мы обращаемся к когнитивным представлениям и рассматриваем особенности создания коммуникативного напряжения у читателя с позиций такого относительно нового и перспективного направления в науке как когнитивная лингвистика.

Цель работы заключается в том, чтобы рассмотреть особенности создания коммуникативного напряжения у читателя в кульминации как элементе структуры художественного нарратива, а также выявить и классифицировать основные средства и приемы, влияющие на создание и нарастание напряжения в кульминации, и описать их роль в представленном тексте.

Поставленные цели работы определили следующие **задачи**:

¹ Адмони, В.Г. Система форм речевого высказывания Текст. / В.Г. Адмони. - СПб.: Наука, 1994.- С. 130.

1. Изучить научную литературу по заданной теме;
2. Выбрать стратегии анализа, основываясь на авторитетных источниках
3. Проанализировать данное явление на выбранном материале

Объектом исследования является кульминация как структурный элемент художественного нарратива.

Предметом исследования в данной работе является средства, влияющие на создание и нарастание коммуникативного напряжения у читателя в кульминации произведения.

В качестве **материала** исследования были выбраны рассказы Зигфрида Ленца из его сборника “Так нежна была Зулейкен”.

Работа проводилась с опорой на следующие исследовательские **методы**:

1. Метод целенаправленной выборки
2. Метод стилистического анализа
3. Метод лексико-семантического анализа
4. Метод фреймового анализа
5. Метод структурного анализа текста

Научная новизна работы состоит в том, что в ней термин “коммуникативное напряжение” впервые применяется в рамках анализа кульминации нарративного текста, а также в том, что особое внимание в ней уделяется специфике типа повествования как фактору, влияющему на создание коммуникативного напряжения у читателя.

В качестве **теоретической базы** исследования использованы труды В. Шмида, Т. ван Дейка, К. Бринкера, Б. Зандиг, Ж. Женетта, В. В. Виноградова и др.

Работа состоит из введения и трех глав. Во введении описываются актуальность исследования, цели работы и выполняемые задачи, а также дается краткая характеристика объекта и предмета исследования и обозначаются выбранные методы проведения исследования.

В первой главе работы даются основные определения теоретических понятий нарратологии, касающиеся темы исследования, предлагается их характеристика и рассматриваются различные подходы к описанию структуры нарратива. Вторая глава посвящена описанию восприятия текста читателем с точки зрения когнитивной лингвистики, а также нарушению предсказуемости как основному средству создания коммуникативного напряжения. Третья глава имеет практическую направленность, в ней рассмотренные в первой главе понятия изучаются на конкретном лингвистическом материале, описанном в третьей главе. Работа завершается заключением и библиографическим списком.

1. Кульминация и ее место в структуре художественного нарратива 1. 1.

Понятие кульминации в отечественной и зарубежной лингвистике

Исследование средств и способов создания коммуникативного напряжения у читателя в кульминационном моменте художественного нарратива необходимо начать с определения основополагающих понятий для данной работы. В первую очередь мы рассмотрим особенности такого нарративного элемента как кульминация и определим его место в структуре художественного нарратива.

Понятие кульминации не раз рассматривалось учеными различных областей лингвистического знания. В большинстве случаев, определения кульминации, предложенные исследователями, перекликаются с определением, данным в словаре литературоведческих терминов С.П. Белокурова: “Кульминация - (от лат. *culmen* - вершина) - структурный элемент сюжета: вершина конфликта, момент наивысшего напряжения действия, предельного обострения противоречий. Кульминация раскрывает основную проблему произведения и характеры героев наиболее полно, после нее действие обычно ослабевает.

Предшествует развязке. В произведениях с множеством сюжетных линий возможно наличие не одной, а нескольких кульминаций.”²

Нельзя обойти вниманием и тот факт, что важнейшей задачей кульминации в литературном произведении является создание напряжения в действии. Кроме неожиданных поворотов сюжета, которые безусловно способствуют созданию эффекта эмоционального воздействия на читателя, автор использует различные языковые средства или приемы, которые и будут исследоваться в данной работе.

То, насколько эффективным будет подобное воздействие на читателя и как, с помощью каких средств оно осуществляется, зависит от особенностей человеческого восприятия. Средства и приемы создания коммуникативного напряжения в кульминации с точки зрения восприятия текста читателем будут подробно рассмотрены во втором разделе данного исследования.

Для проведения анализа лингвистических средств и приемов, участвующих в создании коммуникативного напряжения, требуется определить статус кульминации как структурного элемента повествования, подробнее остановиться на особенностях организации художественного произведения и выяснить, какие отношения существуют между элементами его структуры.

1. 2. Нарратив и его структура

Изучением общих структур всевозможных повествовательных жанров занимается теория повествования, обозначаемая также термином “нарратология”. Основным объектом изучения в нарратологии являются нарративные тексты, однако само понятие нарративности трактуется учеными неоднозначно и требует особого объяснения. Достаточно развернуто эта тема рассматривается в книге “Нарратология”, автором которой является известный исследователь повествования профессор Гамбургского университета Вольф Шмид. В своей работе ученый

² Словарь литературоведческих терминов С.П. Белокурова 2005 - URL: <http://enc-dic.com/litved/Kulminacija-52.html> (дата обращения: 21. 11. 2015).

анализирует, в частности, точки зрения лингвистов по поводу определения этого понятия. Рассмотрев классическое определение нарративности, считающее основным признаком повествовательного произведения присутствие посредника между автором и повествуемым миром, так называемого нарратора, автор сравнивает его с определением, возникшим в структуралистской нарратологии. Это новое определение нарративности и легло в основу его труда. В рамках структуралистской нарратологии термин “нарративность” связан больше не с наличием посредника, а с определенной структурой излагаемого материала. Ученый предлагает выделять узкое и широкое определение нарративности: “Широкое понятие нарративности подразумевает, согласно структуралистскому пониманию, изменение состояния. Узкое понятие нарративности сочетает структуралистскую концепцию с классической – подразумевается не только изменение состояния, но и передача этого изменения посредством некоей повествующей инстанции.”³

Рассмотрим другие определения нарративности, сформулированные в разное время учеными лингвистами.

Многие исследователи, предложившие свои дефиниции для этого понятия, связывают нарративность прежде всего с художественными текстами и оперируют при его объяснении такими терминами как “рассказ” и “история”. Нарративными считаются произведения, которые излагают историю, изображают какое-либо событие.

Даже самый незамысловатый рассказ, представляющий из себя простую последовательность действий, обладает по мнению многих ученых важнейшими элементами повествования. Это может быть временная последовательность и те средства, с помощью которых она выражается (частицы, наречия, которые указывают “направление движения нарратива”). В отечественной науке также находятся подтверждения этой точки зрения.

³ В. Шмид. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - С. 15.

Е.А. Попова, например, в автореферате к своей диссертации “Коммуникативные аспекты литературного нарратива” определяет нарратив как “текст, в котором рассказывается о людях и происходящих с ними событиях в той последовательности, которая устанавливается говорящим”⁴.

Данным выше определениям нисколько не противоречат и утверждения Э. Бальбурова в статье “Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий” о “произвольно построенной структуре, в которой события располагаются в форме специфического суждения - истории”⁵.

Таким образом, очевидна тенденция определять нарративность как качество повествовательных текстов, построенных на определенной совокупности событий. Нарратив является результатом оформления истории как исходного материала в повествование, и процесс этого оформления, формирования нарратива усилиями повествователя является одной из важнейших проблем данного исследования.

Прежде чем начать изучение элементов структуры нарратива, а также особенностей его связи с излагаемыми событиями, необходимо подробнее рассмотреть понятие “истории”.

1. 2. 1. Понятие “истории” и ее связь с повествованием

Любое повествование основывается на определенных событиях, либо произошедших в реальности, либо вымышленных, о которых оно рассказывает читателю. То есть в процессе повествования излагается так называемая “история”. Данный термин мы встречаем в работе французского структуралиста Ж. Женетта “Фигуры”, где он, изучая структуру повествования на примере произведения М. Пруста, выделяет три “аспекта повествовательной реальности”: историю, повествование и нарратив. Термин “история” он использует для наименования “повествовательного означаемого

⁴ Попова, Е. А. Коммуникативные аспекты литературного нарратива : дисс. доктора филол. наук. Липецк, 2002. - С. 12.

⁵ Бальбуров Э. А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий / Критика и семиотика. Вып. 5. - Новосибирск, 2002. - С. 73.

или содержания”...“повествование в собственном смысле (*recit*) — для означающего, высказывания, дискурса или собственно повествовательного текста; наррация (*narration*) — для порождающего повествовательного акта и, расширительно, для всей в целом реальной или вымышленной ситуации, в которой соответствующий акт имеет место.” При этом, в примечаниях указано, что термин “история” был выбран автором, исходя из обиходного употребления этого слова (в частности, так как мы часто можем услышать выражения вроде “рассказать историю”, и значение этого слова в данном контексте близко тому, которым ученый наделяет его при использовании в своем исследовании). Кроме того, автор опирался на предложение ученого Цветана Тодорова различать “повествование как дискурс” — и “повествование как историю” .⁶

Однако, в данном исследовании мы будем придерживаться точки зрения о том, что история является содержанием повествования, совокупностью определенных событий.

Термином “история” по отношению к сюжетному единству, из которого развивается нарратив, оперирует и сам В. Шмид. В своей книге “Нарратология” ученый ссылается на дефиниции, данные в “Словаре нарратологии” и объясняет историю как “содержание нарратива”. При этом данное понятие рассматривается у него более широко и включает в себя не только излагаемые события, но и описания изменения ситуации. В этом контексте автор рассматривает особенности связи между изменением ситуации и историей и приходит к следующему заключению: ”История содержит наряду с изображаемыми изменениями, т. е. динамическими элементами, элементы статические, например состояния сами по себе, исходные и конечные, агентов и пациентов, и обстановку (*setting*). Таким

⁶ Женетт Ж. Повествовательный дискурс. Фигуры. Т.2. М. 1998. С. 311.

образом, репрезентация истории, по необходимости, соединяет нарративный и описательный модусы.”⁷

Однако определение термина истории было бы неполным без разъяснения таких понятий как “фабула” и “сюжет”, которые часто используются исследователями нарративных текстов. По поводу взаимосвязи этих двух понятий существуют различные точки зрения, которые описаны Вольфом Шмидом в его труде “Нарратология”, где он и делает вывод о том, что “сюжет” представляет собой “разработанную схему произведения, между тем как фабула является “схемой события”.⁸ Данную точку зрения можно интерпретировать следующим образом: Шмид употребляет эти два термина по отношению к произведению, которое может состоять из одной истории или нескольких, в том случае, если происходит некое изменение обстановки. Таким образом, понятие “фабулы” относится к структуре одного эпизода, тогда как “сюжет” представляет из себя историю в целом, ту цепь событий, о которой идет речь во всем произведении.

Другой исследователь В.И. Тюпа в своей работе “Анализ художественного текста” приводит такое объяснение понятия “сюжет”: “Структурные моменты художественного целого, которые обычно относят к сюжету, составляют стержневой уровень объектной организации литературного произведения, порождая эффект квазиреального мира. С точки зрения воспринимающего читательского сознания (проекция смысла) сюжет есть квазиреальная цепь событий, локализирующая квазиреальных персонажей в квазиреальном времени и пространстве.”⁹ Под “объектной организацией литературного произведения” понимается, с нашей точки зрения, та последовательность событий, обстоятельств, на которых строится целое повествования и которые, разумеется, должны быть определенным образом организованы. В целом, касательно понятия “сюжет”, мнение этого ученого близко утверждению

⁷ Шмид В. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - С. 149.

⁸ Шмид В. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - С. 149.

⁹ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М. 2006. С. 36.

Шмида о том, что сюжет представляет собой некую цепь событий, или эпизодов, которые в нем выделяются: “С точки зрения текстуальной упорядоченности факторов эстетического восприятия собственно сюжет представляет собой последовательность эпизодов (проекция текста)”.¹⁰

Определение этих двух понятий (фабулы и сюжета) необходимо в данной работе для того, чтобы на основе него выявить суть понятия истории, которое представляется нам наиболее подходящим, так как в общем виде описывает совокупность событий реального или вымышленного мира, из которой развивается и далее оформляется повествование.

Что касается структуры самой истории, Вольф Шмид в “Нарратологии” предлагает модель, состоящую из четырех уровней: первый из них - происшествие, представляющее из себя совокупность ситуаций, персонажей и действий, материал, служащий в дальнейшем для обработки. В качестве второго уровня Шмид рассматривает историю как “(нем. *Geschichte*) – результат смыслопорождающего *отбора* элементов из происшествий, превращающего бесконечность происшествий в ограниченную, значимую формацию.”¹¹

Для того чтобы сформировать историю, необходимо произвести отбор с одной стороны - ситуаций, элементов и действующих лиц, с другой - их свойств и качеств.

Роль читателя при этом заключается в том, чтобы дополнить повествование, внести в него все неотобранное, то есть подразумеваемое.

С точки зрения ученого, история создается посредством отбора различных элементов и их свойств. Она обладает законченностью и ограничена во всех отношениях.¹²

¹⁰ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М. 2006. С. 36.

¹¹ Шмид В. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - С. 154.

¹² Шмид В. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - С. 158.

1. 2. 2. Переход от истории к наррации

Элементы истории должны быть определенным образом организованы, об этом Шмид говорит при описании следующего уровня: наррации (нем. *Erzählung*) , которая является результатом композиции, организующей элементы истории в “искусственном” порядке.¹³ Сам же нарративный текст, который создается в результате работы на упомянутых трех уровнях Шмид называет презентацией наррации.

Анализ повествовательного текста подразумевает выделение в его структуре отдельных единиц сюжета, которые связаны между собой с помощью того или иного приема композиции и обеспечивают таким образом целостное восприятие текста. Для данного исследования особенно важно проследить, каким образом эти сюжетные единицы выделяются из целой истории, так как это неразрывно связано с анализом явления кульминации в текстах. Наличие нескольких сюжетных единиц - эпизодов и возможность выделить эти эпизоды из общего повествования приводит к заключению о существовании отдельной кульминации в каждом из эпизодов. Такое явление часто наблюдается в более развернутых произведениях, где мы можем говорить о наличии большого количества действующих лиц, а также смены места и времени действия. Таким образом, следует сформулировать основные положения, на основе которых будет проводится выделение дискретных единиц сюжета.

Согласно определению, данному выдающимся ученым Ю.М. Лотманом, "выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью — с другой, составляет сущность сюжета", отождествляемого с "некоторым языком" культуры.¹⁴

¹³ Шмид В. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - С. 54.

¹⁴ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М. 2006.- С. 41.

Итак, сюжет состоит из событий, определенным образом связанных между собой. При этом каждое из этих событий содержит определенный смысл и может быть также неоднократно пересказано. То, как построен сюжет произведения, зависит от способа изложения фабулы (или истории), избранного автором. При ее расчленении на фрагменты, "отличающиеся друг от друга местом, временем действия и составом участников", мы как раз и наблюдаем образование сюжетных единиц повествования.¹⁵

С определением Лотмана соглашается в своей работе и В.И. Тюпа, который, рассуждая о построении текста автором выделяет три основные характеристики, которые должны учитываться при выделении эпизодов сюжета, это: "единства: а) места, б) времени и в) действия, точнее — состава актантов (действующих лиц или сил). Иначе говоря, граница двух соседних эпизодов знаменуется переносом в пространстве, разрывом во времени или переменной в составе персонажей."¹⁶

Иногда в качестве факультативного признака смены эпизода приводится абзац, хотя не всегда графическое обозначение границы, каким является абзац, совпадает с границей эпизода. Однако, стоит отметить, что начало нового эпизода, как правило, оформляется графически и соответствует началу абзаца.

Говоря о выделении эпизодов из общего течения повествования, В.И. Тюпа особенно подчеркивает вариативность понятия "эпизод". Часто при анализе повествовательного текста, в качестве эпизода может быть рассмотрен такой участок текста, который на первый взгляд не отличается событийностью. Сам автор объясняет это следующим образом: "Мера "сценичности" или объем эпизодов, дробность их размежевания и соответственно их количество определяются смыслообразностью сюжетосложения, а не количеством или качеством квазиреальной событийности."¹⁷

¹⁵ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М. 2006. - С. 41.

¹⁶ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М. 2006. - С. 41.

¹⁷ Тюпа В.И. Анализ художественного текста. М. 2006. - С. 41.

Таким образом, мы можем сделать некоторые заключения о связи истории с нарративом и о процессе перехода от первого этапа ко второму. История является “содержанием наррации”, то есть совокупностью событий, на основе которых строится повествование, а следовательно - материалом для наррации. Организуя этот материал особым образом, выделяя по мере необходимости отдельные эпизоды и оформляя исходную историю в стройное, логичное повествование, рассказчик (хотя в данном контексте более подходящим будет термин “повествователь”) создает нарратив, который и презентуется впоследствии читателю.

В данном исследовании подробно рассматривается структура нарратива, а также особенности его связи с событиями, формирующими основу повествования, так как изучаемое нами понятие “кульминации” относится, в первую очередь, к структурным элементам художественного нарратива. Кроме того, для изучения лингвостилистических особенностей создания коммуникативного напряжения в кульминационном моменте требуется четко определить границы рассматриваемого элемента в структуре нарратива и разработать критерии, которые будут способствовать выделению нужных для анализа участков текста и помогут составить полную картину повествования прежде всего с лингвистической точки зрения.

1. 2. 3. Основные элементы структуры нарратива

Нарратив - основное понятие нарратологии, науки, интенсивное развитие которой пришлось на конец двадцатого века и отличительной чертой которой является смещения акцента с изучения слова на изучение текста. Именно тексту в рамках этой науки уделяется особое внимание.

Понятие нарратива, прежде всего, связывается с организацией речи, а организованная речь, как известно, строится по определенной схеме и имеет начало, середину и конец, это правило известно еще со времен Аристотеля.

Составляющие этой организованной речи описаны в трудах многих ученых. Рассмотрим подробнее некоторые из них.

В своей работе “Лингвистический анализ текста” немецкий германист Клаус Бринкер, говоря о нарративном развитии темы повествования, приводит классификацию В. Лабова и Дж. Валецки, которые выделяют в структуре повествования следующие тематические категории: “экспозиция” (Orientierung), под которой подразумеваются сведения о месте и времени действия, о главных действующих лицах, “осложнение” (Komplikation) - именно тот момент, когда в истории происходит неожиданный поворот событий, следующим элементом в этой концепции считается “оценка” событий с точки зрения их участников (Evaluation), за ней следует “развязка” (Auflösung), разрешение конфликта, представленного в повествовании. Завершающим элементом нарратива авторы концепции считают “коду” (Coda), обозначая этим термином ту часть повествования, в которой автор высказывает свою собственную точку зрения, издали оценивая ситуацию.

Данная концепция подверглась разнообразной критике, главным образом из-за того, что ее создатели не провели четких границ между тематико-структурными и коммуникативно-функциональными аспектами описания текста. Тем не менее, она стала основой для развития различных концепций и алгоритмов анализа структуры повествования.¹⁸

Сам Клаус Бринкер в своей работе придерживается иного мнения касательно структуры нарратива. Он выделяет только три основные категории, которыми являются: “ситуация” (Situierung), “репрезентация” (Repräsentation) и “резюме” (Resümee). При этом он подчеркивает, что термин Situierung не соответствует категории Orientierung, представленной у Лабова и Валецки, так как определяется с чисто тематической точки зрения, в то время как

¹⁸Brinker K. Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin 2009. - S. 60-61.

понятие, предложенное в вышеупомянутой концепции учеными, обозначает коммуникативную функцию “ситуации”.

В основе повествования, с точки зрения Бринкера, лежит “репрезентация”. Это понятие объединяет в себе предложенные Лабовым и Валецки “осложнение” и “развязку” и содержит ядро повествования. “Резюме” представляет собой оценку произошедших событий с точки зрения настоящего момента и это роднит ее с понятием “коды” в концепции Лабова - Валецки.

По мнению выдающегося нидерландского лингвиста Тёна Ван Дейка, представителя критического дискурс-анализа, нарратив имеет следующую структуру: экспозиция, осложнение, оценка, резолюция и кода. Этот набор элементов структуры основывается на предложенном в концепции Лабова и Валецки. Однако, ссылаясь также на утверждения Проппа и Греймаса, Ван Дейк все же слегка по-своему интерпретирует данную схему.

Ван Дейк утверждает, что в любом виде нарратива (художественного или нехудожественного) выделяются два типа структуры: глубинная (deep structure/ macro-structure) и поверхностная (surface structure). Перечисленные выше структурные элементы нарратива называются у Ван Дейка функциями или пропозициями, и между ними и другими характеристиками повествования существуют определенные отношения; в своих более поздних исследованиях ученый строит подробную диаграмму, из которой понятно, что ядро повествования составляют “осложнение” и “развязка”, события(Ereignis) определяют границы эпизода, ряд эпизодов составляет сюжет (при этом под “сюжетом” подразумевается такая категория глубинной структуры нарратива как “история” (story)). Таким образом, сюжет, оценка (Evaluation) представляют собой историю (Geschichte), а “история” и “мораль” в свою очередь организуют в итоге нарративную структуру.¹⁹

¹⁹ Zuschlag Katrin. Narrativik und literarisches Übersetzen: Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung (Paperback) Narr Dr. Gunter, 2002. S. 60- 62.

Вслед за Ван Дейком многие исследователи, говоря о глобальной структуре нарратива, утверждают, что она состоит из исходной ситуации (*Orientierung*), которая после определенного сюжетного поворота (осложнения) выливается в совершенно новую ситуацию (развязку). Такой точки зрения придерживается в своей работе “Стилистика текста в немецком языке” немецкий лингвист Барбара Зандиг. В своем исследовании она рассматривает повествование, пользуясь немецким термином “*Erzählung*”, и описывает его особенности таким образом: события излагаются подробно и “по порядку”, и они передаются с помощью прямой речи и от лица непосредственного наблюдателя. При этом подразумевается оценка событий действующим лицом и самим повествователем, именно такая общая оценка рассказчика и реципиента и является целью повествования.²⁰

Итак, мнения различных ученых по поводу структуры художественного нарратива во многом сходятся. Для данного исследования необходимым является выбрать такую схему, придерживаясь которой можно будет подробно рассмотреть и проанализировать особенности оформления такого структурного элемента нарратива как кульминация. Понимаемая учеными, как точка наивысшего напряжения, кульминация соответствует в приведенных выше классификациях моменту развязки (*Auflösung*), так как на этом этапе история, которую рассказывает повествователь, достигает того самого момента, к которому данное повествование стремилось и за ним непременно следует спад напряжения. Но для того чтобы проанализировать лингвистическую сторону данного эффекта, потребуется выделить определенный участок текста, ту часть нарратива, где наиболее явно прослеживается нагнетание напряжения. Этим отрезком текста станет в нашем исследовании переход от осложнения ситуации к ее развязке. Вводя в историю новые обстоятельства, осложняя ее таким образом, повествователь привлекает внимание читателя к одной из сюжетных линий, за развитием

²⁰ Sandig B. *Textstilistik des Deutschen*. Berlin/New York, 2006. S. 396.

которой читатель и будет следить на протяжении вышеупомянутого отрезка текста.

Поскольку задачей данного исследования является проследить и выделить те языковые средства, которые и помогают автору усилить эффект воздействия, удержать читательское внимание, в данной работе представляется наиболее удобным ограничиться пониманием структуры нарратива как трехчастной, то есть, состоящей из “экспозиции”, представляющей исходную ситуацию, а также из “осложнения” и “развязки”- элементов, маркирующих начало и конец той части повествования.

Анализ художественного текста с лингвистической точки зрения способствует более глубокому пониманию его структуры и помогает дать более точную характеристику эффекту эмоционального воздействия текста на реципиента, то есть, на читателя. Обратив должное внимание на лингвистическую природу художественного эффекта, можно по достоинству оценить писательское мастерство и выявить взаимосвязь языка человека и его мышления и чувств. Многие явления, рассматриваемые в нарратологии с литературоведческой точки зрения, могут быть описаны и объяснены с помощью вычленения языковых средств, участвующих в оформлении текста. Такой подход к изучению нарратива ученые называют “лингвистикой нарратива”, тем самым отделяя его от способов анализа, применяемых в нарратологии.

В данной работе исследование кульминации как структурного элемента художественного нарратива проводится именно с точки зрения лингвистики, основной акцент будет сделан на то, как в языковом отношении оформлено повествование и с помощью каких языковых средств достигаются те или иные цели художественного произведения.

2. Особенности восприятия текста читателем

Система взаимодействия между автором и читателем, как известно, состоит из трех элементов: автора, литературного текста и читателя, и рассматривается как система передачи информации. Кроме того, автор художественного произведения ставит перед собой цель, определенным образом воздействовать на читателя, на его эмоции, чувства, так как именно в заинтересованности читателя заключается коммуникативный успех произведения. Читатель в свою очередь воспринимает полученную информацию, опираясь, главным образом, на собственный опыт и накопленные знания о мире. Именно эти представления, существующие в его сознании, делают возможным понимание текста, его трактовку и способствуют достижению поставленной автором цели воздействия на адресата. Принимая во внимание тот факт, что восприятие художественного нарратива осуществляется лишь на основе коммуникативного опыта читателя, мы можем утверждать, что подобным образом обусловлено и возникновение коммуникативного напряжения в кульминационном моменте, являющееся предметом нашего исследования. Изучением особенностей восприятия человеком информации, основанное на его опыте и сложившейся в его сознании картине мира, занимается такая наука как когнитивная лингвистика. Для нашего исследования, основной задачей которого является изучение процесса создания коммуникативного напряжения у читателя при восприятии им кульминационного момента произведения, представляется необходимым рассмотреть данное понятие с точки зрения когнитивных представлений.

2. 1. Создание коммуникативного напряжения в кульминации с точки зрения когнитивной лингвистики

Кульминация, как элемент художественного текста, создающая коммуникативное напряжение при восприятии текста читателем, связана с

когнитивными представлениями, то есть особенностями восприятия, познания, мышления в целом, и, соответственно, представляет интерес для такой отрасли науки о языке как когнитивная лингвистика. Опираясь на исследования, проведенные в этой области лингвистики, мы сможем выявить значение кульминации как элемента текста, оказывающего большое влияние на процесс взаимодействия между автором - повествователем и читателем, воспринимающим текст, а также рассмотреть психологические особенности создания коммуникативного напряжения у читателя в кульминационном моменте.

Далее мы приведем объяснения некоторых базовых понятий когнитивной лингвистики, имеющих отношение к предмету исследования.

Когнитивная лингвистика - относительно новое и в то же время достаточно перспективное направление в науке о языке. Исследования в этой области становятся предметом дискуссий и определяют основные тенденции современной науки. “Лингвистическое направление, в центре внимания которого находится язык как когнитивный инструмент, система знаков, определяющая презентацию, кодирование и преобразование информации.”²¹

- такое определение мы находим в новом словаре методических терминов и понятий.

Предметом изучения в когнитивной лингвистике являются процессы, связанные со знанием и информацией. Человек получает, перерабатывает и хранит информацию, а затем использует ее для решения тех или иных задач. При этом все данные процессы имеют физическое проявление, наблюдаются учеными и объясняются с точки зрения внутренних состояний человека.

Поскольку в рамках когнитивистики человек воспринимается как активный субъект, который принимает и воспроизводит полученную информацию, для данной науки особенно важно описать и структурировать те схемы,

²¹ Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). — М.: Издательство ИКАР. Э. Г. Азимов, А. Н.Щукин. 2009.

программы и стратегии, которыми он пользуется в своей деятельности. Таким образом, когнитивная лингвистика рассматривается как наука “об общих принципах, управляющих ментальными процессами в человеческом мозгу.”²²

Рассматривая в качестве основной категории категорию знания, а также проблему его видов и способов языкового выражения, когнитивная лингвистика оперирует следующими терминами, которыми обозначаются единицы памяти: “*фреймы* (стереотипные ситуации, сценарии), *концепты* (совокупность всех смыслов, схваченных словом), *геиштальты* (целостные допонятийные образы фрагментов мира) и т. д.”²³ Таким образом, можно сделать вывод, что для данной науки наибольшую важность представляет процесс моделирования картины мира, устройства языкового сознания человека.

Спектр областей, затрагиваемых в когнитивной лингвистике, достаточно широк. От собственно лингвистики данную науку отличает пересечение ее интересов с такими областями человеческого знания как логика, социология, философия и психология. Благодаря такой связи с различными научными направлениями, когнитивная лингвистика является обширным полем для исследовательской деятельности.²⁴

Для того чтобы исследовать понятие кульминации на примере конкретных текстов, необходимо определить ее значение не только как структурного элемента повествования, но и как способа взаимодействия между читателем и автором-повествователем. Особенности восприятия человеком той или иной действительности и сопровождающие это мыслительные процессы также входят в число аспектов, изучением которых занимается когнитивная лингвистика.

²² Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учеб. пособие / В.А. Маслова. – М.: ТетраСистемс, 2005. – С. 6-8.

²³ Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учеб. пособие / В.А. Маслова. – М.: ТетраСистемс, 2005. – С. 18.

²⁴ Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учеб. пособие / В.А. Маслова. – М.: ТетраСистемс, 2005. – С. 10.

Однако для данной работы, помимо рассмотрения когнитивных процессов в общем, большой интерес представляет восприятие некоторых ситуаций, так как речь идет о предложенном читателю художественном тексте, построенном согласно основным закономерностям окружающего мира. Связь наших знаний о мире и восприятие художественного текста, искусственно созданной ситуации, также изучает когнитивная лингвистика.

Касательно понимания и интерпретации текста существуют различные подходы и стратегии. История развития интереса к данному вопросу, а также некоторые из сформулированных стратегий описаны в статье Т.А. ван Дейка и В. Кинча “Стратегии понимания связного текста”. Долгое время лингвистика текста не выходила за рамки предложения и игнорировала работу по анализу связного текста. Лишь на рубеже 1970-х гг. исследование дискурса приобрело большее значение. В это же время, согласно данной статье, были сделаны первые шаги в создании “вариантов когнитивной модели понимания связного текста”.²⁵ Возрождение интереса к теориям понимания связного текста, а также к теориям организации памяти произошло также и в области устного интеллекта. “Центральное место в исследованиях заняло моделирование знаний о мире, необходимых, например, для понимания историй и рассказов.”²⁶ В данном контексте использовалось понятие “схема”, данное в работе Ф. Бартлетта, которое приобрело новые формы выражения и обозначалось в научных исследованиях терминами “сценарий” или “фрейм”: “эти названия должны были указывать на роль способов представления знаний о мире в понимании дискурса и в других сложных когнитивных задачах.”²⁷

²⁵ Дейк Т. А. ван и Кинч В. Стратегии понимания связного текста// Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. - М., 1988. С. 155.

²⁶ Дейк Т. А. ван и Кинч В. Стратегии понимания связного текста С. 155.

²⁷ Дейк Т. А. ван и Кинч В. Стратегии понимания связного текста С. 155.

Приведем базовое определение фрейма: это структура данных для представления визуальной стереотипной ситуации, особенно при организации больших объемов памяти.²⁸

С использованием фреймового подхода проводился и анализ языковых структур. Ч. Филлмор в своей статье заложил основы фреймовой семантики, определяя фрейм как “любую совокупность лингвистических выборов, которые могут ассоциироваться с так называемыми сценами.” В языке фреймы - это лексические ряды, которые человек постигает как целостные сущности. Элементы этих рядов отражают определенные категории окружающей действительности, а сами ряды формируются конструкциями знаний и накопленного опыта. Таким образом, по Филмору, мы говорим о фрейме, когда “...имеется ввиду специальное лексико-грамматическое обеспечение, которым располагает данный язык для наименования и описания категорий и отношений...”²⁹

Согласно словарю когнитивных терминов, “с каждым фреймом связаны несколько видов информации: об его использовании и о том, что следует ожидать затем, если ожидания не подтвердятся”.³⁰

“Фрейм является когнитивной структурой, моделирующей в рамках определенной этнокультуры типизированную (стереотипную) ситуацию и знания о ней, особенно при организации больших объемов памяти”³¹. Он может также пониматься как “пакет информации, которая описывает упорядоченную во времени последовательность событий или действий”.³²

Таким образом, с одной стороны, фрейм служит основой для формирования

²⁸ Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Мир, 1979.

²⁹ Филлмор Ч. Основные проблемы лексической семантики // Новое в зарубежной лингвистике. -М.: Прогресс, 1983, вып. 12. С. 110.

³⁰ Краткий словарь когнитивных терминов Под общей редакцией Е. С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – С. 188.

³¹ Краткий словарь когнитивных терминов Под общей редакцией Е. С. Кубряковой. – М.: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – С. 187.

³² Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка / А.П. Бабушкин. – Воронеж: Издательство Воронежского государственного университета, 1996. – С. 26.

ожиданий в плане дальнейшего развития действия, с другой стороны, он задает рамки допустимых интерпретаций. Г.Г. Почепцов отмечает способность фреймов задавать определенный набор позиций, что позволяет иметь некую гибкость в рамках данного фрейма³³.

Именно понятия “фрейма” и “сценария” являются ключевыми при анализе коммуникативного напряжения в структурном элементе художественного нарратива “кульминация” в нашей работе. Данный подход был выбран неслучайно: подразумевая под термином “кульминация” не только точку наивысшего напряжения в нарративе, но и фрагмент нарратива на котором происходит его нарастание, мы исследуем то, каким образом автор создает коммуникативное напряжение у читателя и какие средства и приемы способствуют его нарастанию. Когнитивная модель позволяет рассмотреть вопросы, связанные с восприятием и интерпретацией текста читателем различных ситуаций, описанных в тексте. В общих чертах, в данном исследовании речь пойдет о взаимодействии рассказчика и читателя посредством текста, нами будут рассмотрены основные стратегии, которыми пользуется автор, чтобы достичь наибольшего эффекта воздействия на читателя, а также особенности читательского восприятия, основанное на опыте или связанное с контекстом.

Подобная модель понимания связного текста применима и к данному исследованию, так как в качестве материала для анализа были выбраны тексты сюжетных рассказов. При прочтении текста рассказа в сознании читателя активизируются определенные знания об окружающем мире, так как при всей уникальности текста, он содержит компоненты, знакомые каждому читателю, в противном случае понимание текста было бы невозможным. Итак, эти, основанные на опыте, знания о мире активизируются в сознании читателя при прочтении текста в виде стереотипных ситуаций. Это позволяет читателю воспринимать описываемые

³³ Почепцов Г.Г. Теория коммуникации К.: Ваклер; М.: Рефл-бук, 2001. — С. 244.

события, понимать их и дает возможность самому достроить возможные пути их развития. Таким образом, активизация фрейма обуславливает возникновение у читателя ожидания, что развитие описываемых событий будет соответствовать его собственным стереотипным представлением. В статье, посвященной описанию стратегий понимания текста, авторы Ван Дейк и Кинч, рассуждая о восприятии читателем определенных событий, утверждают, что такое понимание происходит “в рамках более сложных ситуаций и социальных контекстов”. Человек не только воспринимает, но и конструирует полученные данные и, согласно данной статье, располагает в таком случае тремя видами информации: “информацией о самих событиях, информацией о ситуациях или контексте и информацией о когнитивных пресуппозициях”. У человека, слушающего или читающего историю, может возникать “ожидание того, что будет сказано, прежде чем он это услышит в действительности, и это может облегчить ему процесс понимания”.³⁴

2. 1. 1. Нарушение предсказуемости как причина возникновения коммуникативного напряжения

Одной из важнейших задач повествователя в сюжетном рассказе является повышение заинтересованности читателя в развязке. Успешное выполнение этой задачи (так называемый коммуникативный успех) создаёт перлокутивный эффект (термин Н.Д. Арутюновой). Перлокутивный эффект – это воздействие, которое данное высказывание оказывает на адресата, при этом имеется в виду не сам факт понимания адресатом смысла высказывания, а те изменения, которые являются результатом этого понимания. Вызванное ожиданием конфликта коммуникативное напряжение можно считать примером перлокутивного эффекта, так как читатель является адресатом текстовой коммуникации. Однако нельзя забывать и о восприятии читателем непосредственно кульминационного момента и связанного с ним разрешения

³⁴ Дейк Т. А. ван и Кинч В. Стратегии понимания связного текста// Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. - М., 1988. - С. 158.

напряжения. Нередко для усиления перлокутивного эффекта в кульминационном моменте повествователь пользуется средствами нарушения логики, чтобы представить развязку в наиболее неожиданном для читателя виде и тем самым воздействовать на него как на адресата текстовой коммуникации. Отсутствие новой, неожиданной информации для читателя, не предусмотренной его жизненным опытом, лишает художественное произведение его главных составляющих, этапов повествования, описанных в первой части данного исследования: ожидание, напряжение и развязка. Таким нарушением предсказуемости за счет неожиданных поворотов сюжета, нарушения сценария ситуации, достроенного читателем после активизации в его сознании фрейма определенной ситуации и обусловлено рассматриваемое нами коммуникативное напряжение, предшествующее кульминационному моменту - развязке.

В стилистике данное явление получило название *обманутого ожидания* (термин Р. Якобсона). “Суть эффекта обманутого ожидания состоит в следующем: непрерывность, линейность речи означает, что появление каждого отдельного элемента подготовлено предшествующими и само подготавливает последующие... При такой связи переходы от одного элемента к другому малозаметны, сознание как бы скользит по воспринимаемой информации. Однако если на этом фоне появляются элементы малой вероятности, то возникает нарушение непрерывности, которое действует подобно толчку: неподготовленное и неожиданное создает сопротивление восприятию, преодоление этого сопротивления требует усилия со стороны читателя, а потому сильнее на него воздействует.”³⁵

Данное суждение справедливо как по отношению к единицам лексического и грамматического уровней, так и по отношению к логическому построению

³⁵ Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2002. — С. 56.

текста, когда линейное течение повествования прерывается нарушением логики.

2. 1. 2. Эффект комизма как доминирующий прием нарушения предсказуемости

Несоответствие развития событий, описанных в тексте той когнитивной модели, которой располагает читатель, зачастую обусловлено нарушением логики повествования. В данном исследовании представляется необходимым обратить особое внимание именно на этот вид нарушения предсказуемости, так как он часто встречается в выбранном для анализа материале. Характерной чертой сюжетных рассказов Зигфрида Ленца, повествующих о жителях Мазурии, является то, что нарушение предсказуемости в них в большинстве случаев сопряжено с введением нелогичных и зачастую комичных элементов повествования. На примере рассказов Зигфрида Ленца можно рассматривать комизм как одно из основных средств нарушения предсказуемости и создания коммуникативного напряжения у читателя. Неожиданные повороты сюжета, непредсказуемое поведение героев в данных текстах прежде всего обусловлено нелепостью и абсурдностью положения, в котором они оказываются.

Комический эффект подробно рассматривается в работах многих ученых, также приводятся различные классификации средств, создающих этот эффект. Данные средства относятся к разнообразным языковым уровням, например И.В. Цикушева в своей диссертации на тему: “Лингвистические средства создания комического эффекта в сказках” ссылается на В. В. Виноградова, который, говоря об исследовании средств комизма на уровне предложения, считает, что каламбур, или игра омонимами, прямым и переносным значением, - один из основных способов создания комического эффекта³⁶. С точки зрения Л.М. Васильева, важнейшими лингвостилистическими приёмами создания комического эффекта являются

³⁶ Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М., 1981. - С. 137.

остроумные сочетания слов, а также авторские окказионализмы.³⁷ Согласно мнению М.А. Паниной одним из средств сатиры также является гипербола.³⁸ Данная тема предоставляет обширное поле для исследования на различном материале, но так как наша работа посвящена в первую очередь средствам оформления кульминации в рассказе и создания коммуникативного напряжения, мы остановимся лишь на тех примерах выражения комического эффекта, которые непосредственно связаны с темой исследования и рассмотрим комизм как одно из средств нарушения предсказуемости посредством введения нелогичных, абсурдных, то есть — элементов, вызывающих смех.

Таким образом, обращение к когнитивным представлениям о восприятии и интерпретации текста читателем играет важную роль в настоящем исследовании.

В данной работе представляется необходимым рассмотреть основные средства и приемы создания эффекта обманутого ожидания.

Исходя из специфики выбранного материала, особое внимание в нашем исследовании уделяется средствам комизма, так как они являются неотъемлемой частью каждого рассказа из выбранного нами сборника. В связи с этим мы рассмотрим примеры проявления комизма на уровне семантики, а также с точки зрения когнитивных представлений о восприятии текста читателем.

3. Средства создания коммуникативного напряжения в кульминации

В данной работе будут проанализированы лингвостилистические средства и композиционные приемы, участвующие в создании коммуникативного напряжения в кульминации сюжетных рассказов.

Воздействие на эмоции читателя может осуществляться разными способами.

Повествователь может создавать коммуникативное напряжение с помощью

³⁷ Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. М., 1990. С. 86.

³⁸ Панина М. А. Комическое и языковые средства его выражения: Дис.канд.филол. наук. М., 1996. С. 170.

непредсказуемого развития сюжета произведения, либо использовать с этой целью различные лингвистические приемы.

Кульминация является важным структурным элементом художественного нарратива, именно поэтому анализ структурных особенностей текста, а также возможных примеров нарушения принятой структуры с целью достижения большего перлокутивного эффекта также представляет интерес для данного исследования.

Особое внимание в данной работе уделяется языковому оформлению коммуникативного напряжения, поэтому в ней подробно будут рассмотрены языковые средства, с помощью которых автор излагает сюжет произведения и которые так или иначе влияют на восприятие читателем смысла текста.

Вслед за Т. В. Лияскиной, которая в своей диссертации под названием “Лингвостилистические средства создания кульминации” выделяет несколько типов напряжения в сюжетных рассказах, мы также анализируем данное явление на выбранном материале с опорой на следующие критерии:

- Развитие сюжета. Коммуникативное напряжение в таком случае возникает в следствие развития конфликта, описанного в произведении. Такое напряжение обусловлено особой организацией текста и заключается в том, что “читатель ставит перед собой вопросы и ищет ответы на них в тексте”³⁹
- Лингвистическое оформление текста. Наличие особых лексических средств и стилистических приемов (а также эмоционально окрашенной лексики) способствует возникновению коммуникативного напряжения у читателя.

³⁹ Лияскина Т. В. Лингвостилистические средства создания кульминации : На материале английских и американских коротких рассказов : автореф. Дисс. канд. филол. наук. Москва, 2001. - С. 7.

В качестве материала для данного исследования выбраны рассказы немецкого писателя, новеллиста и драматурга Зигфрида Ленца из его сборника “Так нежна была Зулейкен”.

Один из самых знаменитых авторов после Второй мировой войны, писатель Зигфрид Ленц родился 17 марта 1926 в городе Элк. Среди его произведений, известный роман "Deutschstunde" ("Урок немецкого") который был опубликован в 1989 году; в нем Ленц описывает гитлеровскую Германию во времена Второй мировой войны. В его творчество также входят 14 романов, рассказы и новеллы, а также драматические произведения.⁴⁰

“Так нежна была Зулейкен” - первый сборник коротких рассказов Зигфрида Ленца. Он впервые был напечатан издательством “Hoffmann und Campe”. Том состоит из 20-ти рассказов, действие которых происходит в Мазурии, в основном, в деревне Зулейкен. Некоторые герои появляются в нескольких рассказах, другие же — лишь в одном.

Действие то и дело соскальзывает от реалистичного к карикатурному, практически абсурдному.

Специфика материала исследования состоит в первую очередь в манере изложения событий повествователем, в особенностях его языка. Стиль повествования по многим признакам близок стилю разговорной речи: автор периодически делает отступления, неожиданно прерывает одну мысль, переключая свое внимание на совершенно другой предмет. С помощью слов, подбор которых частично обусловлен диалектальными особенностями мазурского наречия, и коротких вставок с комментариями („Kennt vielleicht schon jemand die Geschichte? Gut, dann will ich sie erzählen.“) создается имитация устного повествования. Это подкрепляется и тем, что автор упоминает о своем родстве с некоторыми героями, и, разумеется, сам о себе говорит, как о человеке, выросшем в Зулейкен. Но ни в одном из рассказов

⁴⁰ Зигфрид Ленц / Биография. - URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ленц,_Зигфрид (дата обращения: 02. 03. 2016).

автор не является действующим лицом, таким образом, можно говорить о типичной форме сказа - имитации устной формы повествования с непрофессиональным повествователем-рассказчиком.

3. 1. Создание коммуникативного напряжения в кульминации с помощью нарушения предсказуемости

Рассмотрим процесс создания и нарастания коммуникативного напряжения в кульминации на уровне текста. Роль отдельных лингвистических элементов в оформлении кульминации будет более подробно изучена в следующем разделе данного исследования.

В данной работе кульминация рассматривается как структурный элемент художественного нарратива, в связи с этим в первую очередь мы обратим внимание на композицию художественного текста и выделим в рамках его структуры основные элементы, влияющие на создание коммуникативного напряжения в кульминации. В данном исследовании структура нарратива с опорой на классификацию Ван Дейка и Лабова — Валецки будет рассматриваться как трехчастная, элементами которой являются: экспозиция (Orientierung), осложнение (Komplikation) и развязка (Auflösung).

Создание коммуникативного напряжения в художественном нарративе как правило происходит на структурном этапе осложнения.

Эффект воздействия на читателя, создаваемый в кульминации, рассматриваемой в рамках определенного текста, связан с изменением напряжения в текстовом пространстве. Напряженность в художественном тексте является динамичной категорией, ее динамика состоит в том, что она создается в три этапа: создание напряжения, нагнетание и разрешение. Рассматривая особенности языкового оформления кульминации произведения, мы подразумеваем под этим термином не только наивысшую точку развития сюжета, но и тот этап повествования, на котором происходит

нарастание созданного коммуникативного напряжения до его разрешения в развязке нарратива.

В основе кульминации художественного произведения как правило лежит ситуация конфликта. Постараемся выявить в рамках каждого из представленных конфликтов набор лексических и грамматических средств, являющихся атрибутами ситуации и характеризующих объекты материального, социального и эмоционального плана.

Исследуя нарушение предсказуемости как основной прием создания коммуникативного напряжения в кульминации нарратива, нельзя обойти вниманием содержательную специфику материала исследования. Сборник рассказов Зигфрида Ленца, выбранный нами для анализа, включает в себя истории о жителях Мазурии, чье представление о мире априори отлично от представлений читателя. Такое различие нередко создает эффект комизма в данных произведениях, так как герои рассказов могут показаться читателю чересчур наивными, а особенности их быта могут вызвать непонимание. Нарастание коммуникативного напряжения в кульминации некоторых рассказов происходит вследствие непривычного для читателя восприятия героями некоторых событий.

Сюжетной основой большинства рассказов выбранного сборника является ситуация отношений между людьми. В рамках таких отношений можно условно выделить такие концепты, как: дружба, вражда, соперничество, сотрудничество, влюбленность (а также брак, семейные отношения) и т.д. Восприятие читателем контекстных ситуаций, основанных на данных концептах, обусловлено опытом и когнитивными представлениями читателя, которые способствуют формированию определенных ожиданий по поводу возможных сценариев развития действия. Нарушение прогнозируемых сценариев обусловлено введением в повествование новых элементов

осложнения и способствует нарастанию коммуникативного напряжения у читателя.

Нарушение предсказуемости или эффект обманутого ожидания - ведущее средство создания коммуникативного напряжения в кульминации следующих рассказов, которые условно можно объединить по общности представленного в них концепта соперничества.

Именно тема соперничества, противостояния довольно часто проявляется в рассказах выбранного сборника. Жители Зулейкена не упускают возможности поспорить с соседом, выяснить, кому принадлежит какая-то вещь, иногда конфликты между соседями перерастают в противостояние между целыми населенными пунктами. Нередко предмет подобного спора является настолько абсурдным, а исход настолько непредсказуемым, что мы можем также говорить об использовании средств комизма при создании эффекта неожиданности.

1. Тематика соперничества присутствует в рассказе “Schissomirs großer Tag”, на примере которого мы рассмотрим особенности создания коммуникативного напряжения в кульминации как элементе структуры художественного нарратива.

Из экспозиции повествования читатель узнает, что соседи Плев и Йегелька отправились на рынок продавать скотину. Плев - старую козу, а Йегелька - молодого бычка. Первый продал козу по низкой цене, а второй так и не смог продать бычка за те деньги, которые он запросил.

Момент осложнения связан с началом конфликта: по дороге домой Йегелька предлагает спор: если Плев съест сидящую на дороге лягушку, то сможет забрать себе его бычка. Ключевыми словами этой контекстной ситуации являются существительное *Vorschlag*, а также конструкция *Frosch essen*:
”*dann will ich dir einen **Vorschlag** machen*”,

*“Dazu mußt du allerdings diesen **Frosch essen.**”⁴¹ (47)*

Создание коммуникативного напряжения у читателя обусловлено наличием в структуре данного нарратива нескольких этапов осложнения. Вторым этапом связан с развитием конфликта и выделяется на основании изменения условий спора: Плев соглашается, съедает половину лягушки, но доест ее не может. Он предлагает Йегельке самому съесть оставшуюся половину, чтобы бычок снова целиком смог принадлежать ему. В тексте осложнение маркируется следующими ключевыми языковыми элементами: *den Rest des Frosches essen, das Kälbchen behalten: Wenn du den **Rest des Frosches ißt**, verzichte ich auf meinen Anspruch, und du darfst **dein Kälbchen behalten.**” (48)*

Развязкой повествования становится согласие Йегельки на предложение Плева и восстановление добрососедских отношений между героями.

Анализируя художественный текст с позиций адресата, необходимо принимать во внимание разницу между восприятием окружающей действительности героями повествования и теми когнитивными представлениями, которыми обладает читатель. Нередко подобное несоответствие создает комический эффект в произведении, усиливая тем самым воздействие на читателя.

В данном примере одним из основных факторов создания коммуникативного напряжения является различное понимание условий описанного спора читателем и героями: для героев Плев, который съел лишь половину лягушки, согласно первоначальным условиям, обладает правом на половину бычка. Тогда как читатель, располагающий определенным опытом и знаниями о мире, изначально воспринимает условия спора иначе: в случае, если Плев не съест лягушку полностью, он не сможет претендовать на бычка вовсе.

⁴¹ Здесь и далее примеры из: Lenz S., *So zärtlich war Suleyken : Masurische Geschichten* / Siegfried Lenz. - Frankfurt a. M : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1976. - 118 S.

2. Фабула следующего рассказа также основана на теме соперничества. В рассказе “*Duell in kurzem Schafspelz*” исходной ситуацией повествования является следующее событие: Станислав Григуль, который недавно выиграл спор у своего соседа Кукилки, выехал на прогулку в своих санях.

Осложнение в данном нарративе обусловлено введением нового обстоятельства: На узкой дороге навстречу ему выехал на санях Кукилка. Осложнение маркируется лексемами: *einen entgegenkommenden Schlitten bemerken: “bemerkte er, unmittelbar vor sich, einen entgegenkommenden Schlitten auf dem engen Weg.”* (51) Коммуникативное напряжение в конфликтной ситуации усиливается за счет введения противопоставления, так как участники конфликта оказались друг напротив друга, в языковом плане это выражается с помощью лексемы “*entgegenkommend*”.

Конфликт развивается на следующем этапе осложнения в форме диалога героев: ни один из них не собирается отъезжать, чтобы уступить дорогу второму. Представляется важным отметить стилистические особенности данного диалога, которые также оказывают влияние на усиление коммуникативного напряжения в данном элементе нарратива.

Характерными чертами этого диалога является употребление подчеркнуто вежливых выражений (при попытке повлиять на собеседника). В языковом плане это выражается с помощью парантеза “*wenn ich bitten darf*”:

1. “*Dann kannst du, wenn ich bitten darf, gleich anfangen, rückwärts zu fahren.*” (52)

Семантика противостояния выражена также в синтаксическом параллелизме высказываний героев, так как каждый из них лишь высказывает свою позицию, не принимая во внимание аргументы собеседника:

2. “*- Ich habe”, sprach er, “die Wette ehrlich bezahlt. Daher kann ich wohl bitten, daß du rückwärts fährst und mir Platz machst.*”

"- Und ich"..."ich habe...die Wette gewonnen. Daher kann ich wohl ...beanspruchen, daß man mir Platz macht." (52)

Создание коммуникативного напряжения в кульминации данного рассказа происходит на моменте осложнения. Усиление напряжения обусловлено наличием нескольких осложнений в тексте.

Следующий эпизод, выполняющий функцию осложнения, связан с появлением новых действующих лиц (и как следствие увеличение количества противников с обеих сторон): собираются жители обеих деревень и каждый со своей стороны подбадривают соперников и приносят им пропитание. Появление действующих лиц в повествовании маркируется глаголом *erscheinen*:

*"...durch den intensiven Gesang angelockt, zwei Waldarbeiter **erschienen**."*

*"Unterdessen, wie könnte es anders sein, **erschien** ein grünbejoppter Mensch auf der Gegenseite..." (52)*

Усилению коммуникативного напряжения также способствуют стилистические средства, такие как гипербола, используемая повествователем для создания комического эффекта: *"**Ganz Suleyken umringte Stanislaw Griegull, das Onkelchen, ganz Schissomir Kukielka, den Gnurpel.**" (53)*

Нарушение предсказуемости происходит и в развязке повествования, так как разрешение напряжения связано с эпизодом, в котором после начала строительства железной дороги обоим героям вывозит подъемный кран, подобно "богу из машины" в греческой трагедии.

Как правило, художественное произведение основывается на определенном конфликте. Конфликтная ситуация подразумевает создание вариантов развития, таким образом, читатель ожидает, что разрешение конфликта произойдет в пользу либо одного, либо другого варианта. Развитие конфликта с точки зрения восприятия его читателем основано на противопоставлении

как на сюжетном, так и на языковом уровне. Характерной чертой рассказов Ленца является отсутствие условно победившей и проигравшей сторон. На примере уже проанализированных рассказов мы отмечаем, что развязка каждого из них либо связана с достижением договоренности, либо с появлением неожиданных обстоятельств. В использовании такой тактики повествования проявляется жизнеутверждающий характер рассказов Ленца.

3. К подобной категории рассказов, содержащих конфликт, основанный на соперничестве, относится и рассказ “Der rasende Schuster”

В экспозиции рассказа сапожник Карл Кукук и рыбак Валентин Цоппек поспорили о том, как бы изменилась история, если бы у рыцарей были велосипеды. Осложнение, маркирующее начало кульминации, относится к моменту, когда соседи договариваются разрешить спор с помощью соревнования. Ключевыми лексемами, сигнализирующими о моменте осложнения являются: *vorschlagen, Wette: "Ich **schlage vor**, wir **schwimmen um die Wette**."* (60)

Следующим этапом осложнения становится эпизод начала соревнований (маркирован глаголом “beginnen”: “*und jetzt **beginnt es...***”(62)), из которого становится понятно, что Карл значительно отстает от соперника.

Нагнетание напряжения осуществляется в данном фрагменте с помощью характеристики соперников, которую им дает повествователь. В тексте это выражено средствами противопоставления внешнего вида героев с использованием метафоры:

*“und plötzlich sah die Gesellschaft gewissermaßen **einen Körper und ein Stück Schusterschnur...*** (62)

Предполагаемый сценарий подтверждает и уверенность самого рассказчика в явном преимуществе одного из соревнующихся, она проявляется в его речи и маркируется наречием “natürlich”: *und vorn— ja, wer schwamm vorn? Valentin Zoppek **natürlich.***” (62)

Der Sieger, wie die Gesellschaft erkannte, stand fest. (o Цоннеке) (63)

Кульминационный момент эпизода связан с новым осложнением обстоятельств: Карл внезапно видит в воде кусок конского навоза и начинает плыть быстрее, чтобы от него оторваться. Внезапность выражается с помощью наречия *plötzlich*: “*Aber plötzlich*”... “*plötzlich trat ein Ereignis ein*” (63) Новое обстоятельство выражено в тексте с помощью лексемы *Roßapfel*: “*Aber diese Berührung vollzog sich mit einem Roßapfel*” (63)

Нарушение предсказуемости в кульминации данного рассказа обусловлено введением в повествование нового обстоятельства, усиление перлокутинового эффекта в данном случае происходит за счет использования элементов комизма.

Развязка данного рассказа, как и в двух рассмотренных ранее примерах, не подразумевает однозначной победы одной из конфликтующих сторон: Карл догоняет своего соперника, они приходят к финишу одновременно. Однако разрешения основного конфликта на данном этапе не происходит. Развязкой повествования, рассматриваемого на текстовом уровне, является завершающий эпизод, в котором герои решают, что такой результат соревнований подтверждает правоту их обоих в споре.

4. Рассмотрим особенности создания коммуникативного напряжения в кульминации на примере рассказа “*So war es mit dem Zirkus*”. События, описанные в данном рассказе, соответствуют фрейму ситуации “цирк”, “цирковое представление”. который активизируется в сознании читателя при прочтении заголовка. Однако жителям деревни Зулейкен такая ситуация оказалась незнакомой, и, так как в данном случае развитие событий невозможно предугадать, если придерживаться сценария, соответствующего данному фрейму, то мы можем говорить о нарушении предсказуемости в кульминации данного нарратива. В данном примере проявляется упомянутая выше особенность рассказов данного сборника: отличие восприятия

действительности героями рассказов от читательского восприятия, что лежит в основе запланированного автором комического эффекта.

В экспозиции описывается подготовка к цирковому выступлению, которое должно было впервые произойти в Зулейкен.

Новый этап нарратива - осложнение связан с началом представления и маркирован с помощью глагола "losgehen": *"Es ist", rief sie, "eröffnet", und in selbigem Augenblick ging es los.*" (54)

Нарастание коммуникативного напряжения в кульминации данного рассказа, как и в описанных выше примерах, обусловлено наличием нескольких этапов осложнения. Кульминация данного нарратива развивается в нескольких эпизодах, которые выделяются на основании изменения обстоятельств, включения в повествование нового действующего лица.

В первом эпизоде на цирковой арене появляется фокусник, который начинает бросать в ведущую представления ножи. Маркером этой ситуации выступает глагол erscheinen: *"Da erschien also zunächst ein finsterner, halbnackter Mensch in der Arena"* (54) А также сочетание слов: Messer schmeißen: *"Aber nun passierte es: dieser Mensch schmiß seine Messer nach Anita Schiebukat..."* (55)

После этого зрители встают на ее защиту, прекращая выступление. Такое поведение действующих лиц обусловлено особенностями их восприятия событий, которое отлично от представлений читателя. Читатель, опираясь на свой опыт, понимают события, описанные в рамках данной контекстной ситуации, как элементы циркового представления, не имеющие ничего общего с реальной жизнью.

Функцию осложнения повествования выполняет следующий эпизод - выступление фокусника. Начало эпизода маркировано глаголом: ankündigen: *"Mit demselben Lächeln kündigte sie sodann ein verschmitztes buckliges Herrchen an..."*

Артист показывает несколько трюков и последним из них становится внезапное появление зайца за пазухой одного из зрителей. Ключевым языковым средством, маркирующим осложнение становится лексема *Hase* и устойчивое выражение *zum Vorschein kommen*: “...*was zum Vorschein kam? - Ein Hase natürlich, zappelnd und ganz lebendig.*” (56)

Когда заяц снова исчез, зритель потребовал вернуть ему его собственность. Конфликт выражается в тексте в форме диалога. Диалог вводится с помощью конструкции “*das Wort ergreifen*”: “*wenn Stanislaw Griegull nicht plötzlich das Wort ergriffen hätte.*” (56) Диалог является в данном тексте средством, усиливающим коммуникативное напряжение, так как представляет развитие конфликта в драматической форме, детализируя повествование и замедляя тем самым его темп. Конфликт представлен в речи персонажей в следующем языковом выражении:

1. Подчеркнуто вежливое общение героев выражается в использовании модальных глаголов и уступительных предложений (*Also möchte ich bitten* (56), *Und so möchte ich beantragen; wenn ich bitten darf* (57)).
2. Частица “*doch*” с семантикой возражения (“*Es war doch, wie man gesehen hat, alles nur Zauberei, sozusagen Simalabim.*”)
3. Выражение безразличия к точке зрения собеседника: “*Das ist...einerlei*” (57)

Осложнение ситуации происходит в рамках следующего эпизода: на сцену выходит следующий артист - силач Босниак. Тому, кто сможет устоять в поединке с ним обещают вернуть деньги за билет и дать еще немного в придачу. Маркерами осложнения в тексте выступают лексемы: *auftreten*, *ringen*: “*Jetzt wird auftreten ein Mann namens Bosniak.*”... “*Wer mit ihm ringen möchte zwei Minuten und dabei stehen bleibt, bekommt den Eintritt zurück...*”

Сразиться с силачом вызвался сапожник Карл Кукук. Нагнетание напряжения у в данном случае осуществляется средствами противопоставления соперников друг другу, это выражается в описании их внешности:

1. Гиперболы в описании силы и устрашающего вида Босняка усиливают перлокутивный эффект в кульминационном моменте:

“Er ißt Eisenstangen zum Frühstück und trinkt zwölf Liter Milch am Abend. Seine Kraft ist grenzenlos.” (57)

Преувеличение силы артиста, которого повествователь достигает при помощи гиперболы, подкрепляется эффектом комизма, создаваемым средствами нарушения сочетаемости (*ißt Eisenstangen zum Frühstück*). Читатель, обладающий знаниями о мире, в состоянии выявить лексическое несоответствие данных элементов, лежащее в основе комического эффекта.

2. Противопоставление маркируется в тексте с помощью частицы “*doch*”, а также в описание внешности Карла, которое выступает в контрасте с упомянутыми выше характеристиками его противника: *“Doch, da hinten meldete sich ja einer, war nur so dünn, daß man ihn einfach übersah.”* (58).

Ситуация неравенства соперников дает читателю повод прогнозировать неблагоприятный исход поединка для Карла. Такие же предположения строит публика, реакция которой описана в речи автора: *“sie verfolgten ihn mit wehmütigen, abschiednehmenden Blicken”*. В данной контекстной ситуации семантика прилагательных *wehmütig u abschiednehmend* служит средством выражения предположения трагической развязки.

Развязка истории также является для читателя непредсказуемой, так как герой сумел обратить сложившиеся обстоятельства в свою пользу и ловкостью и быстротой победил грузного соперника.

Таким образом, в данном рассказе мы выделили 4 эпизода, выполняющих функцию осложнения в данном нарративе. Разделение на эпизоды обусловлено введением новых часто неожиданных для читателя

обстоятельств. Тем самым, мы выяснили, что коммуникативное напряжение у читателя в данном рассказе создается посредством нарушения предсказуемости и за счет введения условий, осложняющих развитие событий, представленных в исходной ситуации.

В процессе анализа кульминации как структурного элемента художественного нарратива мы выяснили, что создание и нарастание коммуникативного напряжения у читателя главным образом обусловлено динамикой кульминации: введением новых обстоятельств, выполняющих функцию осложнения повествования (при выборе терминологии мы опирались на теорию Ван Дейка и Лабова - Валецки об элементах структуры художественного нарратива: экспозиции, осложнении и развязке).

Основываясь на трактовке восприятия текста в когнитивной лингвистике, мы выделили примеры нарушения предсказуемости (эффекта обманутого ожидания), создаваемого при введении тех или иных новых условий на этапе осложнения.

Также, одним из основных факторов, влияющих на нарушение предсказуемости в тексте и создание коммуникативного напряжения у читателя является различие когнитивной картины мира у читателя и действующих лиц. В связи с этим происходит нарушение прогнозируемого читателем сценария и, как следствие, нарастание коммуникативного напряжения при восприятии текста.

Характерной особенностью фактического материала - рассказов Зигфрида Ленца. является комический тон повествования. В связи с этим многие примеры нарушения предсказуемости в кульминации нарратива совпадают с использованием в повествовании элементов комизма. Такой повествовательный прием способствует оказанию большего воздействия на читателя и является одной из основных характерных черт материала нашего исследования.

3. 2. Лингвостилистические средства создания коммуникативного напряжения в кульминации

3. 2. 1. Соотношение времени истории и времени повествования как фактор, влияющий на создание коммуникативного напряжения

Категория времени - одна из ключевых категорий повествовательного текста. Как уже упоминалось в предыдущих главах данной работы, в основе нарративного текста лежит определенная история, повествователь ведет рассказ о событиях (реальных или вымышленных). Как правило, повествование редко придерживается хронологии рассказываемой истории, и, тем более, не соответствует ей по продолжительности действия. Существуют различные виды такого несоответствия. В немецкой терминологии выделяется *Erzählzeit*, понимаемое как “время повествования”, и *Erzählte Zeit* - время рассказываемой истории. Между этими понятиями проведена четкая граница и установлены несколько видов взаимодействия этих категорий в рамках повествования. Для их обозначения воспользуемся терминологией, приведенной в книге Е. Леммерта “*Bauformen des Erzählens*”. Ученый выделяет следующие виды взаимодействия между этими временными категориями: *Zeitdeckung* (совпадение времени повествования и времени истории), *Zeitdehnung* (время повествования по продолжительности превышает время, за которое произошли события), *Zeitraffung* (время повествования короче, чем время развития событий), выделяются также *Pause* (пауза в действии, в то время как повествование продолжается,) и *Zeitsprung* (эллипсис, временной скачок в повествовании).

При анализе соотношения времени истории и времени повествования и его влиянии на создание коммуникативного напряжения в кульминации необходимо прибегнуть к понятиям когнитивной лингвистики, таким как “фрейм” и “сценарий”. Характеристика фрейма включает в себя представления о продолжительности осуществления того или иного

сценария. В рамках когнитивной лингвистики между понятиями “фрейма” и “сценария” существует следующее соотношение: согласно определению, данному в книге З. Д. Поповой и И. А. Стернина “Когнитивная лингвистика”, сценарием называется “последовательность нескольких эпизодов во времени; это стереотипные эпизоды с признаком движения, развития”⁴² Также авторы уточняют, что сценарий фактически является фреймом, который разворачивается “во времени и пространстве как последовательность отдельных эпизодов, этапов, элементов: *посещение кино, поездка в другой город, посещение ресторана, поликлиники, драка, игра, экскурсия. Стадион* - это фрейм, а *посещение стадиона, выступление на стадионе, реконструкция стадиона* и т.д.-сценарии.” Приведенному определению сценария не противоречит и утверждение Масловой о том, что сценарием является “Описание процесса, действия, с его важнейшими этапами”.⁴³

Представления о продолжительности того или иного события окружающей действительности обусловлено наличием в человеческом сознании картины мира, а также наличием собственного опыта, позволяющего воспринимать и понимать эти события. С целью большего воздействия на читателя и создания коммуникативного напряжения в момент кульминации повествователь пользуется приемами замедления и ускорения темпа повествования.

Рассматриваемое в нашем исследовании явление коммуникативного напряжения напрямую связано с особенностями восприятия читателем кульминации повествования. Важную роль в данном случае играет соотношение категорий времени в излагаемой истории и самом нарративе, так как оно определяет темп повествования. Изменение темпа повествования в результате растягивания и сжатия повествовательного времени непосредственно перед кульминацией способствует нарастанию

⁴² Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика: учебник. - М.: АСТ, Восток-Запад. 2007.- С. 119.

⁴³ Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учеб. пособие / В.А. Маслова. – М.: ТетраСистемс, 2005. – С. 47.

коммуникативного напряжения у читателя. В таком случае читатель либо предугадывает возможность скорой развязки, либо оказывается вынужденным следовать замедленному темпу, и такое затянувшееся ожидание лишь способствует более яркому восприятию кульминации. Изменение темпа повествования основано на применении рассказчиком описанных выше текстовых тактик растягивания и сжатия времени повествования (*Zeitdehnung* и *Zeitraffung*), а также такие приемы как эллипсис, когда часть истории совсем выпускается, то есть о каком-то большом промежутке времени в нарративе сообщается, к примеру, лишь одним предложением. Читателю, как правило, либо сообщается, какой конкретно отрезок времени выпущен, например “прошел один год...” и т.д.), либо дается приблизительная информация о временной протяженности опущенного фрагмента. Такой текстовый прием помогает рассказчику сократить повествование, исключая из него описание событий, не имеющих решающего значения для текста, тем самым ускоряя темп повествования.

Этому текстовому приему можно противопоставить другой описанный прием, который в книге Маттиаса Мартинеза и Михаэля Шеффеля “*Einführung in die Erzähltheorie*” обозначен термином *Pause*. Это понятие упоминается и в работе Ж. Женетта “*Фигуры*”, где под ним подразумевается “описательная пауза”, такой тип временных отношений, когда повествование продолжается, в то время как действие в истории замирает. Такой прием способствует замедлению темпа повествования, так как в данном случае время повествования превышает по продолжительности время истории.

Описывая несоответствие категорий времени повествования и времени истории, нельзя обойти вниманием и случаи совпадения этих категорий, так называемое *Zeitdeckung*. В литературе, посвященной данной теме, такой тип временных отношений также называется сценическим (“*Szenische Darstellung*”⁴⁴), так как действия описаны подробно и развитие событий в

⁴⁴ Lämmert E. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2004. - S. 92.

нарративе представлено читателю подобно тому, как разворачивается действие спектакля на театральной сцене. Однако по мнению ученых, создание повествования, “покрывающего реальное время” невозможно, против попыток его создания высказывается В. Шмид в своей книге “Нарратология”: “Не следует упускать из виду, что детализация и конкретизация элементов в истории не могут достигнуть принципиально всесторонней определенности и конкретности, свойственных элементам в происшествиях.”⁴⁵

Подробность описания, приближающая повествование к театральной постановке также способствует нарастанию коммуникативного напряжения у читателя, так как он обращает внимание на детали и перестает концентрироваться на ожидании разрешения конфликта. По мнению Шмида: “Растягивая и сжимая эпизоды, нарратор ставит на происшествиях свои акценты. Отбор многих или немногих элементов и свойств – для нарратора один из способов осуществления своего замысла. Таким образом, в растяжении и сжатии осуществляется идеологическая точка зрения нарратора.”⁴⁶ При сценическом повествовании рассказчик не производит отбор элементов, а представляет читателю как значимые, так и незначительные детали истории, позволяя ему самому расставить акценты. Рассмотрим особенности использования описанных текстовых тактик с учетом специфики материала исследования.

Эффект совпадения времени повествования и времени истории нередко встречается в рассказах из выбранного сборника. Зачастую сценичность отображения событий в сюжетном рассказе является средством создания коммуникативного напряжения, так как внимание читателя в таком случае сосредоточено на деталях повествования, а не на развитии самого сюжета и

⁴⁵ В. Шмид. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - С. 163

⁴⁶ В. Шмид. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - С. 164

ожидании развязки. В таком случае наблюдается детализация в текстовом представлении ситуации.

Хронологическая последовательность действий представлена в рассказе “So war es mit dem Zirkus”. События, разворачивающиеся на сцене цирка описаны посредством 5-ти пропозиций в таком порядке, в каком действия происходили на сцене цирка, что подтверждает сценичность повествования в данном фрагменте:

1. “*Da **erschien** also zunächst ein finsterner, halbnackter Mensch in der Arena, **blieb stehen, glubschte** düster nach allen Seiten, **reckte sich und öffnete ein Kästchen...**” (54)*

Ярким примером сценического повествования можно назвать описание выступления артиста, который один за другим достал пять ножей. В тексте это отражено последовательностью числительных в том порядке, в каком предметы появлялись перед зрителем:

2. “*...er nahm sich die Messer, **eins, zwei, drei, fünf** Messer...*” (55)

Подобным образом перечисляются предметы одежды, которые Карл Кукук в рассказе “Der rasende Schuster” вынужден снять с себя перед заплывом. Сценичность повествования заключается в том, что процесс раздевания героя происходит словно “на глазах” у читателя. В тексте это представлено перечислительным рядом из 10-ти слов словоформ:

3. “*Zum Vorschein kamen ungefähr diese Dinge: **Joppe, Jacke, Strickjacke, Oberhemd, Unterhemd, Netzhemd, diverse Leibbinden, Brustschoner, Hüftwärmer, Lungenwärmer...**” (62)*

Следует сказать об определённой семантической закономерности перечислительного словоряда: предметы одежды перечислены повествователем в той последовательности, в которой они появляются перед зрителями. Определённые знания о мире дают читателю возможность понять,

какой из многочисленных предметов одежды персонажа надевается поверх другого, а соответственно способствует восприятию этой детально описанной сцены.

Однако существуют примеры такой детализации, когда перечислительные ряды не соответствуют логической последовательности и предсказуемости обозначаемых действий, а наоборот, свидетельствуют о беспорядочности и неожиданности и имеют определённые изобразительные функции.

Например, так развернуто повествователь описывает сцену, предшествующую кульминации в рассказе “Das Bad in Wzscsinsk”, где детально описаны действия сидящего в ванной старика :

4 . “...*Greis, der mit hohler Hand **Wasser schöpfte, es zum Rand der Balje emporführte und auf seinen kahlen Schädel goß, alles von einem dünnen, meckernden **Lachen begleitet und von kleinen, irren Schreien des Entzückens.*****” (35)

Действия старика описаны в данном отрывке посредством 5-ти пропозиций.

Подробное описание действий с помощью перечисления предметов мы встречаем в рассказе “Die Schüssel der Prophezeiungen”. Повествователь называет каждый из предметов (8 существительных), брошенных прорицательницей в ее чашу, оттягивая тем самым кульминационный момент, что способствует нарастанию коммуникативного напряжения:

5 . “...*weiter schmiß sie einen **Knopf** hinterher, eine **Schere**, und, nach abermaligem Umsehen, ein **Stück Seife, Haarnadeln, Papierschnitzel, zwei Kartoffeln, einen Tannenzapfen und zum Schluß sogar noch ein Stückchen Leberwurst, das sie auf dem Fensterbrett entdeckt hatte.***” (106)

В данном примере мы можем наблюдать отсутствие семантической связи между элементами словоряда. Функция такого нарушения логики заключается в первую очередь в создании комического эффекта, так как очевидна несочетаемость предметов друг с другом, а также несоответствие

их фрейму ситуации: предсказание будущего (прорицательница не наделяет эти предметы особым значением, ее выбор объясняется случайностью).

Создание **эффекта сжатия повествовательного времени**, когда презентация истории по продолжительности уступает самой истории и ускорение темпа повествования является основным приёмом, вызывающим коммуникативное напряжение. В книге Маттиаса Мартинеза и Михаэля Шеффеля “Einführung in die Erzähltheorie” такое повествование получило название “summarisches Erzählen”, в этом случае довольно продолжительным по времени событиям истории соответствуют короткие отрезки повествования. Ж. Женетт обозначает данный вид повествования термином “резюмирующее повествование” или просто “резюме”. В тексте это может выражаться с помощью последовательности глаголов, представляющей собой перечисление действий персонажа, совершенных за продолжительный период времени.

Так, например, в рассказе “Ein angenehmes Begräbnis” время повествования сжимается за счет того, что действия героев по пути домой после того, как они обнаружили пропажу своего экипажа вместе с покойной тетушкой, описаны не подробно, а в общих чертах:

1. “So **trösteten** sie einander, **lachten** über den Dieb und **brachen**, wie man es sich denken wird, erst ziemlich spät **auf** nach Suleyken...”(39)

Часто ускорение темпа повествования осуществляется благодаря обобщению действий героев. В таком случае ситуация описана в общем, действующие лица не конкретизированы, а в качестве подлежащего используется неопределенно-личное местоимение *man*.

Таким образом, кратко, описывается обстановка на похоронах тетушки Арафы в рассказе “Ein angenehmes Begräbnis”, общая информация о действиях персонажей передается с помощью глаголов с неопределенно-личным местоимением *man*:

2. “...*man flüsterte leise und weinte geläufig, gab sich Trost, soviel man nötig hatte, und nahm an einem langen Tisch Platz.*“ (40)

Пример подобного резюмирующего повествования мы находим и в рассказе “Die Schlüssel der Prophezeiungen”, повествователь выпускает детали трапезы, описывая ее лишь коротким предложением:

3. “*Man aß und trank, wie prophezeit...*” (108)

Следующий пример также иллюстрирует ускорение темпа повествования и сжатие повествовательного времени. В данном эпизоде рассказа “Der Ostertisch” повествователь, сообщая о действиях героев, использует не глаголы, а отглагольные существительные, что также способствует сокращению времени повествования:

4. “*Dann verließ man in eiligem Schwärm das Schiffchen, schwärmte hierhin und dorthin — Fragen, Bedauern, Kopfschütteln.*” (31)

Другим распространенным средством сжатия времени повествования, которое способствует ускорению темпа, можно назвать **ЭЛЛИПСИС** (Zeitsprung). С помощью этой текстовой тактики повествователь сжимает время повествования посредством того, что оставляет за пределами повествования некоторые фрагменты истории, совершает так называемый “временной скачок”.

Часто эллипсис в произведении выражается эксплицитно, то есть, опуская части истории, рассказчик уведомляет читателя о том, какой конкретный промежуток времени остался за пределами повествования. Так в рассказе “Eine Sache wie das Impfen” читатель узнает, что со времени предыдущих описанных событий прошло целое лето благодаря формулировке:

5. “*So ging der Sommer vorüber.*” (87)

В некоторых случаях повествователь дает лишь примерную информацию о том, какой отрезок времени был опущен:

6. *“Dieser Zustand hielt auch ein paar Jährchen an.”* (Der Mann im Apfelbaum, 93)

Времяпрепровождение двух господ из рассказа “Duell in kurzem Schafspelz” описано кратко, также указана его примерная продолжительность:

7. *“Die Herren saßen so, singend und lesend, einige Stunden”*(52)

В рассказе “Eine Liebesgeschichte” примеры ускорения темпа повествования мы находим в речи автора, разделенной репликами персонажей.

Сжимая время повествования, автор лишь одним предложением уведомляет читателя о том, что прошло уже некоторое время:

8. *“Dann, nach angemessener Weile, erfolgte wieder etwas Ungewöhnliches”.* (103)

Эффект растяжения повествовательного времени, когда время повествования превышает по продолжительности время в истории, и замедление темпа также служат для создания коммуникативного напряжения в кульминации.

В качестве примера такого эффекта можно привести описание неожиданного обстоятельства, заставившего Карла Кукука в рассказе “Der rasende Schuster” собраться с силами и догнать своего соперника. Описанию момента столкновения его с куском конского навоза посвящено целое предложение в тексте, включающее два описательных оборота, характеризующих это неожиданное обстоятельство:

1. *“...spürte unversehens eine fremdartige Berührung an der Schulter — ein Vorkommnis, das ihm gemeinhin nichts ausgemacht hätte.”* (63)

Средством растяжения времени повествования и замедления его темпа часто являются описательные паузы, когда развитие событий в истории приостанавливается за счёт элементов описания в тексте.

Пример подобной описательной паузы можно найти в рассказе “So war es mit dem Zirkus”, где достаточно большой отрезок текста посвящен описанию

внешнего вида тюленя, которого выкатили на сцену в ванне, а также описанию всей картины, которая предстала перед зрителями :

2. *“Nun, es wurde hereingetragen eine Waschwanne, in welcher, die Griesgrämigkeit in Person, ein alter, fetter Seehund lag, welcher auf den Namen Rachull hörte, der Unersättliche. An der Waschwanne hing ein großes Plakat, auf dem stand: “Es wird gebeten, dem Seehund nicht zu zergen” — was soviel heißt wie ärgern, oder übel mitspielen.”*(57) В данном отрывке представлены тематически разные виды описания. В первом предложении повествователь описывает сидящего в ванне тюленя, пользуясь сравнениями (*die Griesgrämigkeit in Person*). Второе предложение посвящено передаче содержания плаката, прикрепленного к ванне: *“Es wird gebeten, dem Seehund nicht zu zergen”*. Статичность описания определяется использованием неакциональных глаголов: *liegen, hängen, stehen*. Данное описание сопровождается в тексте комментариями повествователя к слову “zergen”, означающего в данном контексте “злить, дурно обходиться” так как оно употребляется в основном в нижненемецких диалектах и может вызвать у читателя трудности при понимании текста: *“was soviel heißt wie ärgern, oder übel mitspielen.”*

Остановка в развитии истории и переключение речевого режима повествования на режим описания может занимать в тексте разный объём. Так в рассказе “Ein angenehmes Begräbnis” кульминации предшествует развернутое описание душевного состояния Богдана, который влюбляется в девушку, которую увидел на похоронах тётюшки Арафы: 3. *“Aber er nickte abwesend, denn er hatte unter den trauernden Gästen jemand bemerkt, der sein Herz irgendwie — sagen wir mal: hold — berührte. Blühte mächtig drauflos, Bogdans Herz, begann sogar zu ranken, na, es rankte sich hold herum um die Gestalt einer gewissen Luise Luschinski, einer blassen, kleinen Person mit verweintem Vogelgesicht.”* (41). В данном фрагменте текста представлены

примеры тематически различных описаний. Сначала повествователь передает внутреннее состояние героя с помощью различных описательных элементов, например, метафоры (Bogdans Herz: *blühte mächtig, begann zu ranken, rankte*). Затем повествователь сосредотачивает свое внимание на возлюбленной героя, передавая ее образ с помощью эпитетов (*einer blassen, kleinen Person; verweint*), а также с помощью сравнения (*Vogelgesicht*). Растяжение повествования осуществляется в данном фрагменте и с помощью введения вставных конструкций - комментариев повествователя, характерных для рассказов из данного сборника и относящихся к элементам сказового типа повествования (*sagen wir mal*). Такое отступление повествователя от основного сюжета произведения способствует растягиванию времени повествования и нарастанию коммуникативного напряжения у читателя в кульминационном моменте.

Одним из основных средств замедления повествования в рассказах, выбранных для анализа, является **повтор**. В тексте повторяемость может встречаться как на лексическом, так и на семантическом и синтаксическом уровнях. При рассмотрении роли повторов всегда отмечается их связующая функция, их участие в создании когерентности текста. Выделяя значимые фрагменты текста, повтор способствует связности текста и разграничению микротем. Возвращение по мере развития истории к одним и тем же ситуациям, описательным конструкциям, лексическим оборотам замедляет темп повествования.

Наиболее показательными нам представляются примеры рассказов с повторяемостью действий, что подразумевает деление рассказа на эпизоды, основанное на изменении времени повествования, включении дополнительных действующих лиц или изменении интенсивности какого-

либо признака. Таким образом, действие оказывается разделено на этапы, тем самым замедляется темп повествования.

Пример такого разделения действия мы встречаем в рассказе “Leserteufel”, фабула которого заключается в том, что Гамикар Шас, который не упускал возможности что-нибудь прочесть, находит книгу, пока сидит в засаде (начало кульминации произведения маркируется глаголом “entdecken”: “*entdeckte er, hol's der Teufel, ein Buch*”), и, увлекшись чтением, пропускает все сражение, а в итоге побеждает своей невозмутимостью главного противника Ваврилу. Рассказ поделен на эпизоды на основании повторяемости сцены диалога Гамикара и его сослуживца:

1. *"Hamilkar Schaß", rief er, "ich hab' den Satan in der Kimme."*

"Hamilkar Schaß, der Satan aus dem Sumpf ist da." — "Gleich", sagte Hamilkar Schaß, mein Großvater, "gleich, Adolf Abromeit, komme ich an die Luke, und dann wird alles geregelt, wie sich's gehört. 10

2. *"Der Satan Wawrila, Hamilkar Schaß, steht vor der Tür." "Das wird", sagte mein Großvater, "alles geregelt werden zur Zeit. 10*

3. *"Ich bin, Hamilkar Schaß, verwundet. Aus mir läuft Blut. Wenn du nicht an die Luke gehst, wird der Satan Wawrila, Ehrenwort, in zehn Sekunden hier sein..."*

"Es wird, Adolf Abromeit, alles geregelt, wie es kommen soll. 11

4. Таким же образом Гамикар отвечает противнику Вавриле, который сам приходит к нему с угрозами: *"Gleich", sagte Hamilkar Schaß. "Nur noch zehn Zeilen, dann wird alles geregelt werden, wie es sein soll." 11*

Лексический и семантический повтор в репликах Гамикара (“*wird alles geregelt werden*”) играет важную роль в оформлении структуры текста, разделения действия на эпизоды. Логическая градация способствует нарастанию коммуникативного напряжения, созданного средствами замедления повествования (в речи Адольфа Абромайта отражается процесс приближения врага: “*ich hab' den Satan in der Kimme; der Satan aus dem*

Sumpf ist da; Der Satan Wawrila...steht vor der Tür; wird der Satan Wawrila... in zehn Sekunden hier sein”).

Неоднократное возвращение к той или иной ситуации в тексте может также служить для акцентирования внимания читателя на данном обстоятельстве. Так в рассказе “Duell im kurzen Schaffpelz” в речи повествователя наблюдается неоднократное повторения лексемы “Geduld”, с помощью которой он описывает сложившуюся в тексте ситуацию. Семантика существительного играет здесь важную роль, так как повествователь делает акцент на том, что каждый из участников конфликта на узкой дороге проявлял терпение и не желал уступать. Неоднократное использование лексем со значением терпения и преодоления трудностей отражает внутреннее состояние героев, а также служит средством замедления повествования, тем самым, способствует нарастанию коммуникативного напряжения у читателя:

1. *”So sang und las man sich an; man fühlte sich wohl unter kurzem Schaffspelz und zeigte Geduld.”*
2. *“Er solle Mut zeigen und Geduld, man werde ihm beistehen.”*
3. *“und empfahl ihm zum Schluß, Geduld zu zeigen.”*
4. *“und auf der Walstatt der Geduld hob erneutes Ringen an”*
5. *“Und die Kämpfer der Geduld harrten aus.” (52-53)*

Лексический и семантический повтор часто является признаком речевой избыточности. Для данных рассказов характерен сказовый тип повествования, при котором рассказчик сам является частью своей истории и его повествование строится по принципу устной речи. Черты неподготовленной речи проявляются в различных отступлениях, наличии вставных конструкций, а также в повторяемости элементов текста, несвойственной для письменной речи. Рассмотрим примеры речевой

избыточности, влияющей на замедление темпа повествования и на создание коммуникативного напряжения у читателя.

Часто мы наблюдаем повторение глагола при введении прямой речи, такие повторы характерны для спонтанной устной речи, а в письменном тексте являются признаком сказового типа повествования:

1. *“**Fragte er** also zum Beispiel einen üppigen Füsilier in der ersten Reihe: "Was wird", **fragte er**, "getan, wenn der Feind sich anschickt zu fliehen?" 14*
2. *Sofort setzte die Kommission ihr nach und **fragte sie**: "Für wen", **fragte sie**, "ist der Kohl?" 97*
3. *“Dem Kneck auf Knecken **entfuhr es**: "Donnerwetter", **entfuhr es ihm**, "ein elastischer Achtundzwanziger.”*
4. *“Der Ratz ging darauf an den Knaben Klumbies heran... und **sprach**: "Heinrich Klumbies", **sprach er**, "wenn nun die Prüfung kommt, was wirst du machen...damit du bestehst?"*

Речевая избыточность проявляется в речи повествователя в виде семантического повтора. В этой функции чаще всего выступает такое синтаксическое средство как пролепс - одновременное употребление существительного и кореферентного местоимения, что в данном случае также можно считать примером речевой избыточности:

1. *“**Die Zöglinge, sie** werden schon haben ihren Grund...” 81*
2. *“**Dieser Bondzio, je nun, er** war höflich, hatte ein Einsehen, **dieser** finstere Einzelgänger...”*
3. *“**Dieser Piepereit, er** zitterte vor diesem Gedanken derart, daß er sich ohne Gruß umwandte...”*
4. *“**er** schwang jachrig das Holzbein, fuchtelte damit herum, wurde rein tobsüchtig, **dieser Mensch.**”*

Описанные выше приёмы детализации в представлении ситуации и описания её (ситуации) элементов создают эффекты совпадения и растяжения времени

истории и повествования и безусловно оказывают влияние на создание коммуникативного напряжения у читателя. Однако в результате анализа кульминации в рассказах, выбранных для исследования, выяснилось, что этот способ не является доминирующим. Гораздо чаще в данных сюжетных рассказах мы можем наблюдать обратное данному явлению - ускорение темпа повествования.

В процессе анализа удалось выяснить, что одной из ведущих текстовых тактик при создании коммуникативного напряжения в кульминации является изменение темпа повествования. Ускорение или наоборот замедление темпа в преддверии кульминационного момента рассказа либо эпизода оказывает существенное влияние на восприятие текста читателем.

Проведенный анализ дал основания утверждать, что для рассмотренных нами сюжетных рассказов наиболее характерна тактика сценического повествования. В большинстве рассказов читателю предоставляется возможность как бы своими глазами взглянуть на происходящее, так как действия описываются повествователем с такой точностью и в той хронологической последовательности, в какой они происходили в самой истории. Тем не менее, в таком случае более заметными становятся примеры изменения темпа повествования в кульминационном моменте, которого автор достигает с помощью растягивания или сжатия повествовательного времени и такое ускорение или замедление темпа непосредственно перед кульминацией является во многих примерах основным средством создания коммуникативного напряжения у читателя.

3. 2. 2. Градация как средство усиления коммуникативного напряжения

Приведем примеры использования градации как стилистического средства, влияющего на нарастание коммуникативного напряжения. Смысл фигур климакс (нарастание) и антиклимакс (убывание) состоит в интенсификации или, наоборот, уменьшении качества или значительности предмета, к

которому относится высказывание. Нарастание или убывание степени качества обозначаемой характеристики происходит постепенно. В результате возникают отношения неравенства между следующими друг за другом частями высказывания, и такое неравенство сказывается на восприятии читателем ситуации, описанной в тексте.

Наиболее распространенным видом градации в анализируемых рассказах является количественная градация. Пример влияния этого стилистического средства на нарастание коммуникативного напряжения мы находим в рассказе “Der rasende Schuster”. Речь идет о сцене, когда Карл Кукук все сильнее отстает от своего соперника в состязании, здесь повествователь приводит конкретное изменение расстояния между ними:

1. Zwölf Meter, vierzehn Meter, achtzehn Meter war mein Oheim schon von Zoppek, dem Flußfischer, und damit auch von der Wahrheit entfernt.

В данном примере градация возрастания, увеличения количества (климакс) представлена в рамках одного предложения. Однако подобное градуирование во многих случаях распространяется и на весь текст.

В следующем примере также представлена количественная градация, основанная на убывании количества (антиклимакс). В Рассказе “Leserteufel” кульминации предшествует фрагмент повествования, состоящий из пяти сцен, действие в которых повторяется, однако их различие заключается в количественных изменениях: уменьшается количество оставшихся непочитанных страниц книги, которую герой рассказа Гамикар Шас увлеченно читает на поле боя, позабыв о приближении врагов. Говоря о количественной градации в этом фрагменте, следует уточнить, что показателями антиклимакса здесь являются не только числительные (число страниц - fünf Seiten, zwei Seiten и т.д.), но и сами понятия как “глава”, “страница”, “строка”. Для читателя, воспринимающего данный фрейм, очевидно, что эти понятия находятся между собой в отношении подчинения и

читателю нетрудно выявить в тексте уменьшение количества, опираясь на свои знания о мире.

1. *Nur noch **das Kapitelchen** zu Ende."*
2. *"Das wird", sagte mein Großvater, "alles geregelt werden zur Zeit. Nur noch, wenn ich bitten darf, die letzten **fünf Seiten**."*
3. *"Es wird, Adolf Abromeit, alles geregelt, wie es kommen soll. Nur noch, wenn ich bitten darf, **zwei Seiten** vom Kapitelchen."*
4. *Gleich. Nur noch **anderthalb Seiten**."*
5. ***Eine Seite** nur noch", sagte Hamilkar Schaß. "Es sind, bei Gottchen, nicht mehr als fünfunddreißig Zeilen. Dann ist das Kapitelchen zu Ende."*
6. *Gleich", sagte Hamilkar Schaß. "Nur noch **zehn Zeilen**, dann wird alles geregelt werden, wie es sein soll."*

Последовательное нарастание качества какого-либо предмета или смысловой важности однородных элементов считается логической градацией. Такой вид градации может проявляться как на лексическом и семантическом уровне, так и на уровне синтаксиса.

В рассказе "Füsilier in Kulkaken" градация достигается за счет использования параллельных конструкций, что позволяет выявить постепенное изменение состояния командира Трунца во время его общения со своенравным Гамикаром Шасом, главным героем рассказа. В тексте это передается конструкциями с глаголом werden в форме прошедшего времени: "wurde rein tobsüchtig", "wurde abwechselnd weiß, blau und rot im Gesicht", "wurde rein verrückt".

Пример постепенного изменения качества предмета мы находим и в рассказе "Die Reise nach Oletzko", где описывается, как об одном и том же событии сообщается последовательно нескольким людям, и с каждым разом возрастает интенсивность признака, а следовательно, усиливается и

коммуникативное напряжение у читателя. В начале рассказа поездка объясняется просто бытовой необходимостью (закончились гвозди).

1. *“Daher wird eine Reise nach Oletzko **notwendig** sein.”* (75)

Далее описание необходимости поездки приобретает большую интенсивность, превращая ее в неотложное мероприятие, обусловленное сложившимися обстоятельствами:

2. *“uns **zwingt** der Mangel von einem Kilochen Nägel in die Fremde.”* (75)

По мере распространения информации важность события приобретает внушительные масштабы. Это отражается в речи персонажа, который вместо конкретной причины поездки (необходимости купить гвозди), пользуется поэтически возвышенным объяснением - “так угодно судьбе”:

3. *“**Das Schicksal will**, daß wir eine Reise machen müssen in die Fremde.”* (76)

В результате он оказывается неправильно понятым своим собеседником, и тот, передавая информацию остальным героям повествования, превращает рассказ о незначительной бытовой неприятности в рассказ о большом несчастье:

4. *“Ein **Unglück** ist geschehen. Eigentlich eine **Feuersbrunst**. Wir **müssen** eine Reise machen in die Fremde, nach Oletzko.”* (76)

Коммуникативное напряжение у читателя в кульминационном моменте часто создается с помощью эмоциональной градации. Этот вид градации реализуется в тексте как постепенное повышение эмоционального фона за счет комбинирования эмоционально окрашенной лексики и различных синтаксических и просодических средств.

В качестве примера градации, основанной на эмоциональной окрашенной лексике, можно привести использование этого приема в семантике глаголов

(rufen - schreien - keifen), которыми в рассказе “Eine Liebesgeschichte” рассказчик характеризует реплики Гушке, усиливая перлокутивный эффект:

1. “*Aber auf einmal*” ... “**rief** die alte Guschke, trat vors Häuschen und **rief**:
“*Katinka, wo bleibt die Wäsch!*”
2. “*Katinka!*” **schrie** die alte Guschke, “*Katinka, haben die Enten die Wäsch’
gefressen?!*”
3. “*Die Wäsch’, die Wäsch’*”, **keifte** die alte Guschke von neuem. (104-105)

Прием градации играет важную роль в усилении коммуникативного напряжения у читателя. В процессе анализа мы рассмотрели примеры использования этого приема в кульминации выбранных сюжетных рассказов и пришли к выводу, что чаще всего повествователь пользуется градацией на уровне текста, описывая постепенное изменение качества, количества или эмоциональной интенсивности признака. Использование градации на уровне предложения не характерно для рассказов из данного сборника. Во многих случаях прием градации способствует усилению перлокутивного эффекта, созданного средствами нарушения предсказуемости.

3. 2. 3. Роль элементов сказовой манеры повествования в оформлении кульминации

На примере рассказов Зигфрида Ленца можно увидеть, какое влияние оказывает специфика речи повествователя на восприятие текста читателем.

Прежде всего отметим, что повествование в рассказах сборника ведется в сказовой манере: о происшествиях читатель узнает из уст рассказчика, который ко всему прочему сам является жителем деревни и знаком со многими героями рассказов, а его повествование по манере больше напоминает устную речь, со всей ее непоследовательностью и ассоциативностью.

Согласно определению, данному в работе В. В. Виноградова “О языке художественной прозы”: “Сказ - это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это - художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения.”⁴⁷

Теоретическое осмысление сказа происходило в русской литературе 20-х годов 20-го века. Сказ понимался как повествование, ориентированное на “живую” речь рассказчика, вышедшего “из народа”, и среди ученых, проявлявших в начале 20-го века интерес к данной теме, можно упомянуть Б. Эйхенбаума, В. Виноградова, М. Бахтина. В своей статье “Как сделана “Шинель” Гоголя”, которая оказала большое влияние на развитие филологической науки, Б. Эйхенбаум затрагивает проблему взаимоотношений между сознанием автора, текстом литературного произведения и описываемой реальностью. Сам ученый понимает данный термин следующим образом: "Под сказом я разумею такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика".⁴⁸

Специфика повествования от лица рассказчика состоит в интонации, приближенной к устной речи, использовании различных средств, таких как личная окраска речи, создаваемая с помощью экспрессивных средств, своеобразное построение высказывания, создающее впечатление неподготовленной речи (ассоциативность, парантезы, повторы). Важную роль играют средства обращения к потенциальному слушателю (реальному или вымышленному), ориентация на его реакцию.

⁴⁷ Виноградов. В.В. Проблема сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. - М.: 1980. - С. 49.

⁴⁸ Чудаков А. П., Чудакова М. О. Сказ [тип повествования] // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. — С. 876—877. URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/KLE-abc/ke6/ke6-8761.htm> (дата обращения: 14. 04. 2016).

Имея дело с подобным рассказчиком, которому свойственна непоследовательность изложения событий, читатель вынужден то и дело отвлекать внимание на незначительные детали и отступления, что определенным образом усиливает коммуникативное напряжение, нарастающее в ожидании развязки. Рассмотрим наиболее частые примеры, характеризующие манеру повествования как сказовую:

В первую очередь, это могут быть вставки с обращением рассказчика к потенциальными слушателями или читателем (*na, wie gesagt, offen gesagt* и т.д.):

1. *Er war, **offen gesagt**, ziemlich erschrocken an diesem Nachmittag, (Die Kunst einen Hahn zu fangen) (65)*

Часто повествователь истолковывает значение того или иного понятия своим читателям:

2. *“Kukielka, ein Gnurpel von Wuchs: **worunter zu verstehen ist ein kümmerlicher Mensch**“ (Duell in kurzem Schafspelz, 51)*

Или обращается к ним, предугадывая их реакцию (*wer wird es schon anders erwarten, wie könnte es anders sein, Niemand wird es für möglich halten, wer wird sich noch wundern* и т.д.):

3. *“Sie warteten, **wie man richtig vermutet hat**, darauf, daß der andere langsam zurückfahren werde” (51)*

Или вместе с читателями задается вопросом, на который сам и отвечает:

*“Sie standen so — na, **wie lange werden sie gestanden haben?**
— Genaues kann niemand sagen.” (Duell in kurzem Schafspelz, 53)*

Стоит заметить, что в речи повествователя часто присутствуют те же выражения, что и в речи его персонажей, этот факт также указывает на сказовую манеру повествования, когда рассказчик сам является частью своей истории.

Герои многих рассказов используют в своей речи слово “Ehrenwort”, частотность его появления в рассказах и делает его примечательным. Для устной речи подобные выражения характерны, говорящий может не иметь своей целью убедить кого-то в своей честности, тем не менее, непрестанно вставлять в свою речь такие выражения “честное слово”. Как и поступают герои рассказов:

1. *"Das macht", sagte Bogdan geschmeichelt, "nichts als Übung. Ehrenwort."* (*Das Bad in Wzscsinsk, 37*)

2. *"Darum werde ich, Ehrenwort, nicht mehr aufstehen."* (*Duell in kurzem Schaffpelz, 53*)

А в рассказе “Der rasende Schuster” данное выражение возникает уже в речи повествователя:

3. *"Aber aller Augen, Ehrenwort, kamen überhaupt nicht von ihm weg, denn was der kleine, rasende Schuster auf dem Leibe trug..."* (62)

Речь повествователя по своей структуре близка к устной, в ней отсутствует четкая организация и часто наблюдается разрыв логических связей. Это проявляется прежде всего в употреблении вставных конструкций, характерных для устной речи, в которой они выполняют функцию заполнения паузы в рассказе, прежде чем переключиться на другой предмет, либо служат для того, чтобы рассказчик мог и собраться с мыслями, перевести дух.

В текстах рассказов из данного сборника Зигфрида Ленца такую функцию часто выполняет наречие “gut”. Выступая в форме односоставного предложения, оно служит для обобщения информации:

1. *"Gut. Er zuckelte mit den Schafen so eine ganze Zeit herum"* (18)

2. *"Was sollte der alte Logau schon groß dagegen haben? Gut. Also Hamilkar Schaf, mein Großvater..."* (40)

Кроме того, такая конструкция может заполнять паузу в повествовании, после которой повествование либо переключается на другой объект, либо

продолжается в прежнем русле. В следующих примерах об этом свидетельствует употребление союзов как соединительных, так и противительных :

3. *“Gut. **Und** weil man zu sagen pflegt, daß die Wahrheit ist unbestechlich...”*

4. *“Gut. **Aber** erst einmal erhob sich Bogdan Urmoneit und sprach folgendermaßen*

Таким образом, элементы сказового типа повествования играют важную роль в создании коммуникативного напряжения у читателя, так как с их помощью повествование приобретает характеристики устного рассказа, такие как нарушение логики, непоследовательность рассказчика, наличие отступлений. Тем самым, происходит замедление темпа повествования и, как следствие, нарастание коммуникативного напряжения у читателя.

Заключение

Вопросы, связанные с изучением художественного текста и его восприятия читателем продолжают интересовать ученых различных областей науки. Читатель, как полноправный участник коммуникации является определяющим фактором для художественного произведения, построенного согласно целям и намерениям автора. Проблема читательского восприятия охватывает широкий спектр видов человеческой деятельности: мыслительные, эмоциональные и речевые процессы. Она может быть рассмотрена как с точки зрения психологии, а также с позиций литературоведения и лингвистики текста. Создаваемый автором художественный эффект воздействия обусловлен как содержательной стороной текста, так и особенностями её языкового оформления. Задачей лингвистики при анализе читательского восприятия текста можно считать выявление языковой природы художественного эффекта. Для достижения цели воздействия на читателя, направленного на то, чтобы повысить его

заинтересованность в повествовании, автор пользуется различными языковыми средствами. Выявление и классификация этих средств также входит перечень задач лингвистического исследования.

В данной работе были рассмотрены особенности создания коммуникативного напряжения в структурном элементе художественного нарратива “кульминация”, а также выделены и описаны основные средства и приемы, способствующие нарастанию напряжения у читателя. На основе проделанной работы можно сделать некоторые заключения:

1. Эффект коммуникативного напряжения у читателя зависит как от лингвистических средств, используемых автором, так и от когнитивных представлений читателя, которыми он располагает и которые оказывают влияние на его восприятие текста.
2. Одним из наиболее распространенных способов создания коммуникативного напряжения в кульминации (исходя из анализа выбранного материала) является эффект нарушения предсказуемости. При рассмотрении особенностей восприятия текста с точки зрения когнитивной лингвистики нами было установлено, что нарушение предсказуемости в повествовании может быть вызвано несколькими факторами:
 - а . Введение новых неожиданных обстоятельств в структурном элементе нарратива “осложнение”, что приводит к дальнейшему развитию событий по сценарию, отличному от того, который соответствует когнитивным представлениям читателя.
 - б. Отличие картины мира читателя от восприятия действительности героями повествования и следующее отсюда формирование различного отношения к одним и тем же описанным событиям.

в. Использование автором элементов комизма и абсурда, придающее особую тональность повествованию и влияющее на восприятие читателем кульминационного момента.

3. При более детальном рассмотрении представленных текстов были выявлены лингвистические средства и приемы, с помощью которых автор добивается своей цели - оказания воздействия на читателя. Эти приемы можно представить в виде следующей классификации:

а . Приемы основанные на соотношении времени истории и повествовательного времени. В этой категории выделяются следующие тактики: эффект совпадения времени в истории и повествовании, эффект растяжения повествовательного времени (замедление повествования за счет описательных пауз, повторов, детализации), сжатия повествовательного времени (ускорение повествования за счет таких приемов как эллипсис, резюмирующее повествование)

б. Градация как средство усиления коммуникативного напряжения (рассматриваемая как на уровне предложения так и на уровне текста)

в . Элементы сказовой манеры повествования, являющейся основной характеристикой выбранного материала (ассоциативность речи рассказчика, парантезы, речевая избыточность).

Таким образом, проанализировав особенности создания коммуникативного напряжения у читателя в кульминации художественного произведения, мы пришли к выводу, что данный аспект должен быть рассмотрен с разных точек зрения: во-первых, восприятие человеком новой информации осуществляется на основе уже имеющейся в его сознании картины мира; поэтому при анализе средств создания напряжения в кульминационном моменте также следует опираться на представления о человеческих знаниях, являющиеся предметом изучения когнитивной лингвистики. Во-вторых, важную роль при воздействии на читателя играет языковое оформление художественного

произведения, поэтому исследование данного вопроса также следует проводить с применением методов стилистического, лексико-семантического, синтаксического анализа.

Исследование художественного текста с позиций восприятия этого текста читателем может иметь продолжение как в рамках собственно лингвистики, так и в рамках когнитивной лингвистики, науки, граничащей с психологией и социологией. Результаты, полученные в ходе данного исследования, могут послужить более глубокому пониманию структуры и функций художественного текста, а также подтверждают важность лингвистического оформления при выражении определенных смыслов и достижении основных целей в коммуникации между автором и читателем посредством художественного текста.

Список использованной литературы

1. Адмони, В.Г. Система форм речевого высказывания Текст. / В.Г. Адмони. - СПб.: Наука, 1994.- 154 с.
2. Андреева К.А. Грамматика и поэтика нарратива. Учеб.-метод. пособие высш. учеб. заведений Рос. Федерации по пед. образованию МПГУ им. В. И. Ленина, Тюмень 1996. - 190 с.
3. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. — 4-е изд., испр. и доп. — М.: Флинта: Наука, 2002. — 384 с.
4. Бальбуров Э. А. Фабула, сюжет, нарратив как художественная рефлексия событий (Критика и семиотика. Вып. 5. - Новосибирск, 2002. - С. 71-78)
5. Васильев Л.М. Современная лингвистическая семантика. М., 1990. 175 с.
6. Виноградов В.В. Проблемы русской стилистики. М., 1981. 319 с.

7. Дейк Т. А. ван и Кинч В. Стратегии понимания связного текста// Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. 23. Когнитивные аспекты языка. - М., 1988.
8. Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация. М.: Прогресс, 1989. — 308 с.
9. Женетт Ж. Повествовательный дискурс. Фигуры. В 2-х томах. Т.2. М. 1998. - 944 с.
10. Карасик В. И. Языковые ключи. - М.: Гнозис, 2009. - 406 с.
11. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. М., 1994. - 335 с.
12. Лияскина Т. В. Лингвостилистические средства создания кульминации: На материале английских и американских коротких рассказов : автореф. дисс. канд. филол. наук. Москва, 2001. - 25 с.
13. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. Л.: Искусство. 1970. - 384 с.
14. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика: Учеб. пособие / В . А . Маслова. – М.: ТетраСистемс, 2005. – 256 с.
15. Минский М. Фреймы для представления знаний. М.: Мир, 1979. - 151 с.
16. Падучева, Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью (референциальные аспекты семантики местоимений) Текст. / Е.В. Падучева. М.: Едиториал УРСС, 2002. - 288 с.
17. Панина М. А. Комическое и языковые средства его выражения: Дис. канд.филол. наук. М., 1996. - 170 с.
18. Попова З.Д., Стернин И.А. Когнитивная лингвистика: учебник. - М.: АСТ, Восток-Запад. 2007.- 315 с.

19. Попова, Е. А. Коммуникативные аспекты литературного нарратива : дисс. доктора филол. наук. Липецк, 2002.- 353 с.
20. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации К.: Ваклер; М.: Рефл-бук, 2001. — 656 с.
21. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. Издательство "Лабиринт", М., 2001. - 192 с.
22. Пропп В. Я., Проблемы комизма и смеха, М.: "Искусство". 1976. 183с.
23. Разоренова Ю. А., Кульминация как композиционно-строевой компонент художественного текста : (на материале английского языка) : автореф. дис. канд. филол. наук. 2008. - 18 с.
24. Тарланов З.К. Методы и принципы лингвистического анализа : Учеб. пособие для вузов по направлению и специальности "Филология" /Петрозав. гос. ун-т. - Петрозаводск : Изд-во Петрозавод. гос. ун-та, 1995. - 188 с.
25. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие. М., 1999.-334 с.
26. Тураева З.Я. Лингвистика текста (Текст: Структура и семантика) - Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 "Иностр. яз.".— М.: Просвещение, 1986. — 127 с.
27. Тюпа В.И. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И.Тюпа. — 3-е изд.,стер. — М. : Издательский центр "Академия", 2009. — 336 с.
28. Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания. \ \ НЗЛ: вып. 23. -Когнитивные аспекты языка. М.: Прогресс, 1988. - с. 52-93.
29. Цикушева И. В. Лингвостилистическая специфика комического в литературной сказке: на материале русского и английского языков: автореф. дисс. канд. филол. наук : Майкоп, 2010.- 22с.

30. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного текста. -Воронеж, 1984.-115 с.
31. Шкловский В.Б. О теории прозы. М., 1983. - 384 с.
32. Шмид В. Нарратология. Языки славянской культуры. М.: 2003. - 15 с.
33. Юдина Т. В. Напряженность и некоторые свойства ее создания // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. Л., 1986.
34. Boost, K. Neue Untersuchungen zum Wesen und Struktur des deutschen Satzes. Der Satz als Spannungsfeld Текст. / K. Boost. Akademie-Verlag Berlin, 1964. - 88 S.
35. Brinker K. Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden. Berlin 2009. - 170 S.
36. Lämmert E. Bauformen des Erzählens. Stuttgart [u.a.] : Metzler, 2004. - 299 S
37. Martinez M., Scheffel M. Einführung in die Erzähltheorie Verlag C.H.Beck. München 2012. - 222 S.
38. Müller Günther Erzählzeit und erzählte Zeit // Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen, 1948. S. 195—212.
39. Sandig B. Textstilistik des Deutschen. Berlin/New York, 2006. - 597 S.
40. Zuschlag Katrin. Narrativik und literarisches Übersetzen: Erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung (Paperback) Narr Dr. Gunter, 2002. - 373 S.

Список словарей

1. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов - М.: Сов. энциклопедия, 1969. - 607 с. - URL : http://www.classes.ru/grammar/174.Akhmanova/source/worddocuments/_51.htm (дата обращения: 20. 12. 2015).
2. Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Гл. ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд. - М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. - 685 с.

3. Новый словарь методических терминов и понятий (теория и практика обучения языкам). — М.: Издательство ИКАР. Э. Г. Азимов, А. Н.Щукин. 2009.
4. Чудаков А. П., Чудакова М. О. Сказ [тип повествования] // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. — М.: Сов. энцикл., 1962—1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия». — 1971. — С. 876—877. - URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/KLE-abc/ke6/ke6-8761.htm> (дата обращения: 14. 04. 2016).
5. Das große Deutsch-Russische Wörterbuch под. Ред. О. И Москальской.— М: Русский язык. Медиа. 2008. – 760 с.
6. Duden Online-Wörterbuch. – URL: <http://www.duden.de/> (дата обращения: 25. 04. 2016).

Список электронных ресурсов

1. Андреева, К.А. Типология литературного рассказа: от повествования – к абсурду / К.А. Андреева // URL: <http://frqf.utmn.ru/No1/andreeva..html> (дата обращения: 22. 11. 2015).
2. Джинджолия Г.П. Нарративность как принцип организации дискурса. - URL : <http://bo0k.net/index.php?bid=9083&chapter=1&p=achapter> (дата обращения: 02. 03. 2016).
3. З и г ф р и д Л е н ц / Б и о г р а ф и я . - U R L : https://ru.wikipedia.org/wiki/Ленц,_Зигфрид (дата обращения: 02. 03. 2016).
4. Левакин Н. Н. - Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) // Известия ПГЛУ им. В.Г. Белинского. 2012. № 27. С. 308-310. - URL : <http://psibook.com/literatura/hudozhestvennaya-retsepsiya-kak-literurovedcheskoe-ponyatie-k-voprosu-ponimaniya-termina.html> (дата обращения: 25. 02. 2016).

5. Манифесты „Опояза“: 2. Б. М. Эйхенбаум. «Как сделана „Шинель“ Гоголя» - URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html> (дата обращения 10. 05. 2016).
6. Фонд "Фундаментальная Электронная Библиотека" - URL: <http://feb-web.ru> (дата обращения: 10. 05. 2016).
7. Шехтман Н. А. Семантическая напряженность текста и его понимание / Вестник Челябинского государственного педагогического университета
В ы п у с к № 1 2 / 2 0 1 3 - U R L :
<http://cyberleninka.ru/article/n/semanticheskaya-napryazhennost-teksta-i-ego-ponimanie> (дата обращения: 29. 04. 2016).
8. Offizielle deutschsprachige Webseite des Autors Siegfried Lenz. - URL: <http://www.siegfried-lenz.de> (дата обращения: 21. 04. 2016).

Материалы исследования: Lenz S., So zärtlich war Suleyken: Masurische Geschichten / Siegfried Lenz. - Frankfurt a. M : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1976. - 118 S.