ЗНАЧЕНИЕ «СИЛЬНОЙ ПОЗИЦИИ» ДЛЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

дипломная работа на присвоение квалификации лингвиста, преподавателя немецкого и английского языков

**СОДЕРЖАНИЕ**

* **Введение**

# Стилистика декодирования как теоретическая основа исследования значения «сильной позиции» для интерпретации художественного текста.

# Заглавие и его назывная функция.

* + - * заглавие как рамочный знак текста.
      * роль заглавия в формировании установки на чтение.
  + **Эпиграф, связь эпиграфа с заглавием**
    - * предтекстовая функция эпиграфа.

# Роль начала и конца художественного текста в организации текста в композиционное целое

* + **Начало – зачин.**
    - * начало главы художественного текста и его специфические функции
  + Конец. Мотивы его выдвижения. Связь конечных абзацев с заголовком.
    - * конец главы художественного текста и его специфические функции
* **Заключение**
* **Литература**

**Введение.**

Темой нашего исследования является «сильная позиция» художественного текста, ее роль в интерпретации основной идеи художественного текста.

Выбор темы исследования в целом был продиктован потребностями современной лингвистической науки, такого ее направления, как стилистика текста.

Задача нашей работы – дать описание «сильных позиций» текста, т.е. заглавия, эпиграфа, начала и конца текста в их связях с содержанием произведения, наметить типологию сильных позиций и показать их роль в раскрытие основной темы и иерархии выраженных в художественном произведении образов и идей.

Наша работа состоит из двух разделов: теоретического и практического, а также заключения, содержащего основные выводы и итоги проделанной нами работы, списка литературы, использованной для исследования.

Теоретической основой исследования является стилистика декодирования, т.е. тот раздел стилистики, который сосредотачивает свое внимание на конце процесса художественной коммуникации.

Стилистика декодирования рассматривает текст не только и не столько как передатчик замысла его создателя, сколько прежде всего как источник информации для читателя, как возбудитель его мыслей и чувств.

Практическую часть нашей работы мы посвятили исследованию общих композиционно-прагматических функций начала и конца художественного текста.

В этом разделе нашей работы мы также уделили особое внимание началу и концу отдельной главы художественного текста и исследованию их специфических композиционно-стилистических функций.

Исследования проводились на основе современного немецкого романа.

Выводы и результаты нашей работы подкреплены соответствующими примерами из текстов.

Наша работа позволит читателю получить необходимую информацию о структуре и принципах организации художественного текста, которые в свою очередь дадут ему возможность более глубокого понимания художественного произведения.

**I. Стилистика декодирования как теоретическая основа исследования значения «сильной позиции» для интерпретации художественного текста.**

От перемены мест слагаемых сумма, как известно, не меняется. Но смысл текста не является суммой смыслов, составляющих его единиц, зависимость между ними значительно сложнее и место тех или иных единиц в предложении влияет на их значение.

Уже давно замечено, что важнейшие элементы содержания занимают в тексте места, где они будут особенно привлекать внимание читателя. В литературе имеются отдельные высказывания о роли заглавий, первых и последних строк текста, но систематизирован этот материал пока еще не был. Задача нашей работы – дать описание «сильной позиции», т. е. заглавия, эпиграфа, начала и конца текста в их связях с содержанием произведения наметить типологию «сильных позиций» и показать их роль в раскрытии основной темы и иерархии выраженных в художественном произведении образов и идей. Теоретической основой исследования является стилистика декодирования, т.е. тот раздел стилистики, который сосредотачивает свое внимание на конце процесса художественной коммуникации. Стилистика декодирования рассматривает текст не только и не столько как передатчик замысла его создателя, сколько, прежде всего как источник информации для читателя, как возбудителя его мыслей и чувств. Это основная особенность стилистики декодирования имеет принципиальное значение и противостоит стремлению ограничить восприятие читателя пассивным пониманием образа и замысла автора. Подобное стремление неоднократно подвергать обоснованной критике по целому ряду причин.

Здесь можно ограничиться лишь упоминанием о том, что стремление ограничить восприятие читателя противоречит принятой в психологии концепции о детерминированности процесса восприятия личным и историческим опытом читателя. Эта зависимость интерпретации от тезауруса читателя ведет к множественности возможных пониманий, но, разумеется, не означает их произвольности. Стилистика декодирования учит проверять по контексту каждую гипотезу о возможном смысле того или иного слова, образа и т.д.

Активное восприятие искусства есть непременный компонент культуры. Поскольку культура и искусство это не только создание культурных ценностей, но и переработка эстетической информации читателем, слушателем, зрителем.

Для того, что бы сделать более эффективным возбуждение мысли, воображения и эмоций читателя, стилистика декодирования ищет пути организации работ читателя над текстом, показывая некоторые общие принципы структуры художественного текста.

Зная принципы организации художественного текста, читатель в самом тексте находит связи и отношение элементов и сложного целого, что дает ему ключ к пониманию произведения. Это понимание будет тем глубже, чем богаче собственный тезаурус читателя.

Предупреждая произвольность толкования и обеспечивая адекватность, стилистика декодирования приводит в систему некоторые принципы организации художественного текста. В стилистике декодирования специфическая организация контекста, обеспечивающая выдвижение на первый план важнейших смыслов текста как сложного единства суждений и эмоций, как сложной конкретно-образной сущности, называется выдвижением. Выдвижению в разной степени при помощи различных средств подвергаются все текстовые категории. Одни из них становятся очевидными сразу, другие требуют особого внимания читателя, но в каждом случае, при всей абстрактности понятия «категория», все они имеют материальное выражение композиционно-речевой структуре произведения.

**II.** **Заглавие и его назывная функция.**

Основной функцией актуализации на уровне текста является выдвижение на передний план, усиление текстовой категории. Выдвижение в разной степени при помощи различных средств подвергаются все текстовые категории. Одни из них становятся очевидными сразу, другие требуют особого внимания читателя, но в каждом случае, при всей абстрактности понятия «категория», все они имеют материальное выражение композиционно-речевой структуре произведения, и наша задача не пропустить их, разобраться в их функциональной нагруженности, что приблизит нас к адекватной интерпретации художественного произведения. Итак, первый знак текста – его **заголовок**.

Сколько бы не было сказано и написано о заголовке, исчерпать эту тему полностью не возможно – столь велика его роль в тексте. Множество его функций объясняется тем, что он выступает актуализатором практически всех текстовых категорий. В содержательной структуре произведения заголовку принадлежит существенная роль. Он передает в концентрированной форме основную его (произведения) тему или идею. Данная функция заголовка обуславливает его связь со всем текстом, а также возможность реализации смысла заголовка в полном объеме только в его ретроспективном виде, прочтении, т.е. после реализации всех линий связи «заголовок – текст».

Полисемия слова, а в известных пределах полисемия словосочетания, использование окказиональных образований (слов или словосочетаний) в качестве заголовка также определяет необходимость учитывать связь «заголовок – текст», ибо в ряде случаях актуализация того или иного лексико-семантического варианта заглавного слова, однозначное декодирование семантически окказионального образования оказывается возможным только на базе целого текста. Так заголовок “Der Umweg der Pilze” и “Mathematik einer kleinen Kiefer” (E.Strittmatter “Schulzenhofer Kramkalender”) вообще не могут быть декодированы до знакомства с текстом. И только ретроспективно, прочтя весь текст, читатель понимает значение ненормативного заглавного словосочетания и смысл заглавия.

Но если заголовок и имеет однозначную семантику, в полном объеме смысла он воспринимается только ретроспективно: заглавное слово или словосочетание обогащается в тексте эмоциональными коннотациями. Даже известные географические имена испытывают на себе «приращение смысла», если они употреблены в заголовке художественного текста. В эссе В. Борхета “Hamburg” или “Die Elbe” эти географические имена, вынесенные в заголовки, приобретают дополнительный смысл обозначения родины, место, где человек жил, любил, страдал, т.е. из нейтральных превращаются в эмоциональные обозначения, сочетающие конкретизирующее и генерализирующее значение.

Текст произведения может выявить иронический смысл заголовка. Так иронический смысл заголовка рассказа Г. Кунерта “Das Bild der Schlacht am Isonzo” создается благодаря столкновению существительного Das Bild в его свободном значении и устойчивого словосочетания sich ein Bild mashew, которое включено в заключительное предложение рассказа.

Начало рассказа З. Ленца “Ein Haus aus lauter Liebe” дает основание толковать его заголовок как восхищение семьей, где все искренне любят друг друга. Однако по мере развития действия показывается лживость отношений в семье и раскрывается «второй слой» значения заголовка – его иронический смысл. Текст рассказа разрушает первоначальные положительные коннотации, связанные с заголовком.

Каждый заголовок выполняет тематизирующую функцию в тексте. При этом можно выделить наиболее типичные случаи наименования художественного произведения по одному или нескольким компонентам содержательной структуре произведения: называется основное действующее лицо (или группа лиц), событие, которое является центром фабульного действия, время или место действия. Заголовок, имеющий структуру словосочетания или предложения, может называть сразу два (или более) компонента содержательной структуры произведения.

Кроме тематизирующей, заголовок может выполнять символизирующую функцию в тексте. Символический смысл заголовка формируется в пределах всего текста. При этом возможно развитие и даже трансформация символического смысла заголовка.

Так название рассказа В. Борхета “Nachts schlafen die Ratten doch” не объясняется эпиграфом, как это делается в новелле Ф. Фюмана “Böhmen am Meer”. Однако, в рассказе этот заголовок получает символический смысл, который трансформируется с развитием фабулы: в период фашизма, в послевоенные годы, в наше время заголовок “Nachts schlafen die Ratten doch” становится символом несокрушимой человеческой воли к жизни и свободе, символом ничтожности фашистской военной машины.

Заголовок может сочетать тематизирующую и оценочную функции. Такое сочетание свойственно заголовкам, две части которого связаны союзом oder: H. von Doderer “Zwei Lügen oder eine antikische Tragödie auf dem Dorfe” S.Lenz “Die Lampen der Eskimos oder die Leiden eines Spezialisten”.

В некоторых случаях заголовок связан с содержательной структурой рассказа лишь ассоциативной связью. Так Г. де Бройн использует в качестве заголовка обозначение известного мифологического сюжета “Raub der Europa” для рассказа о том (его ведет персонифицированный рассказчик) как у героев «некто» увозит в автомобиле девушку. Заголовок связан с текстом лишь ассоциативной связью, и его функцию можно оценить как ассоциирующую. В какой бы функции ни выступал заголовок, он всегда является организующим элементом текста. Это проявляется не только в том, что прочитав рассказ, читатель ретроспективно осмысливает заголовок в связи совсем текстом художественного произведения, но и в том, что заголовок в полной форме, или в модифицированной, функционирует в тексте как одна или несколько номинаций и, таким образом, заголовок участвует в семантической организации текста.

Заданное в заголовке слово «призывает» весь текст, связывает его. При этом с самим словом неизбежно происходят семантические изменения, ведущие к образованию индивидуально – художественного значения. Осознание этого значения читателем происходит ретроспективно, при возвращении к заголовку после завершения текста. В качестве примера можно привести название рассказа Г. Белль “Die ungzählte Geliebte”. Заглавие, с которого чтение началось, оказывается рамочным знаком, требующим возвращения к себе. Этим оно еще раз связывает конец с началом, т.е. непосредственно участвует в актуализации не только категории связности, но и категории ретроспекции. Именно эта роль заголовка формирует читательские ожидания и является основополагающей в принятие решения – читать определенное произведение или нет.

Специфика заголовка, однако, не исчерпывается совмещением функций знака первого и знака последнего. Несмотря на свою не разрывную связь с текстом, заголовок материально отчужден от него: всегда печатается другим шрифтом, отстоит от первого абзаца на более или менее значительном расстоянии, разрешает включение в этот промежуток дополнительных сведений – указания на жанр, эпиграф, посвящения, предисловие, выражение авторской признательности. В широком читательском и профессионально – филологическом употреблении заглавие функционирует отдельно от текста, как его полномочный представитель, как предельно сжатая свертка целого произведения. Вобрав в свой незначительный объем весь художественный мир, заглавие обладает колоссальной энергией туго свернутой пружины. Раскрытие этой свертки носит сугубо индивидуальный характер, и начинается оно с ожидания знакомства с текстом, с формирования установки на чтение данного произведения, с периода, который можно условно назвать предтекстовым.

Актуализация категорий проспекции и прагматичности начинается именно здесь. Именно здесь, названные категории начинают воздействие на будущего читателя с целью привлечь его, заинтересовать, убедить в необходимости прочитать книгу. В соответствии с выполнением этих перспективно направленных задач в заголовке – в предтексте – на первый лист выдвигаются рекламная и контактоустанавливающая функции. Первая особенно очевидна в произведениях современной литературы. Например:

“Der Überfall” (St. Zweig)

“Das Obdach” (A. Seghers)

“Zugespitzte Sitiuation” (A. Franke)

“Eine Gespenstergeschichte” (E. Strittmatter)

Если прочие предтекстовые сведения (указания на автора, жанр, издательство) потенциальный читатель может пропустить по спешке, неопытности или невнимательности, то заголовок обязательно участвует в создании читательского отношения – ожидания. Еще не имея опоры на текст, заголовок в предтексте способен апеллировать только к предыдущему опыту читателя. В этой опоре прошлый опыт проявляется то общее, что характерно для всех элементов предтекстового комплекса.

Задачи заголовка как первого знака произведения привлечь внимание читателя, установить контакт с ним, направить его ожидание – прогноз. Все это выполнить чрезвычайно сложно, особенно если учесть формы заглавий и многозначность лексических единиц, входящих в их состав и лишенных в своей изолированной позиции необходимого контекста для снятия полисемии. Даже вынесение в заглавие предложения не решает вопроса полностью. Такие названия, как:

“Ein Funke Leben”

“Liebe deinen Nächsten”

“Der Himmel kennt keine Günstlinge”

(E. M. Remarque)

или “Und sagte kein einziges Wort”

(H. Böll)

оторваны от ситуации и представляют лишь первый этап контекстуальной конкретизации значения, не снимающей ни возможности его переноса, ни расширения, ни кардинального изменения.

Совершенный заголовок, как правило, не дает однонаправленной ориентации относительно содержания следующего за ним текста. Например:

“Die Kegelbahn” (W. Borchert)

“Narrenweisheit” (L. Feuchtwanger)

Создатель художественного текста практически всегда озаглавливает его после завершения, обратная свертка произведения в заголовок осуществляется тогда, когда его развертывание закончено. Художественная действительность произведения творится в процессе писательского речеведения, что объясняет и нерасторжимость единства художественной формы и содержания. Полный смысл заголовка тоже формируется постепенно, в связи с чем и может быть осознан во всем объеме не в своей материально закрепленной, упреждающей текст позиции, а только исключительно на выходе из текста. Читатель повторяет за автором этот путь творения художественной действительности и происходящего при этом семантического обогащения языковой материи только с того момента, когда приступит к собственному чтению. В предтекстовом же периоде он в отличие от автора получает в заголовке сигнал еще неизвестной системы, по которому нужно в короткий срок составить о ней представление.

Семантическая специфика заглавия состоит в том, что в нем одновременно осуществляется и конкретизация, и генерализация значения. Первое происходит за счет привязывания к определенной ситуации, представленной в тексте, и отличается от обычной контекстуальной реализации значения тем, что происходит, во-первых, с разрывом между появлением формы и ее осмыслением и, во-вторых, наступает не единовременно, а постепенно. Генерализация, следующая за конкретизацией, связана с включением в расшифровку заглавия множественных значимостей различных элементов художественного текста, что и позволяет заголовку стать знаком типичного, обобщающего, знаком концепта.

Принципиальная важность для читателя освоить семантические трансформации заголовка для адекватного восприятия концепта заставляет автора помогать читателю в его работе по расшифровке декодированного истинного смысла заглавия. Нередко, но отнюдь не всегда это достигается прямой авторской иллюстрацией наращивания содержательного потенциала заглавных слов за счет их использования в разных контекстах.

Часто автор идет на специальное объяснение того, что хотел бы сказать заголовком. Объяснение может располагаться внутри текста и принадлежать автору, рассказчику, персонажу. Его местонахождение не имеет фиксированного характера, но более часто его можно обнаружить ближе к началу произведения, что в общем, понятно: автору важно, чтобы читатель пораньше избрал верное направление продвижения по тексту объяснение может быть не только внутри текстовым, но также внешним и выражаться цитатой не из речевой партии персонажа, а из другого источника – литературного, мифологического, библейского. В этом случае оно помещается в эпиграф.

**2.1. Эпиграф. Роль эпиграфа в организации текста**

Большое значение для эстетической информации текста, а также для направления восприятия читателя в нужном для автора русле имеет эпиграф, который наряду с пограничными сносками, цитатами, а также предисловием и послесловием автора может быть включен в группу вне текстовых авторских отступлений или комментариев. Своеобразие эпиграфа как коммуникативно-прагматической речевой единицы сопровождающей литературный текст состоит в «перепорученном» вторичном характере осуществляемой им коммуникации между автором и читателем, так как здесь автор использует для собственных целей уже сказанное кем-то либо в реальной коммуникации другого текста, либо в реальной коммуникации, не изображенной в литературном тексте.

Так Г. Кант, неоднократно называвший в интервью и публикациях Генриха Гейне среди любимых писателей, использует в обоих крупнейших своих романах “Die Aula” и “Das Impressum” цитаты из прозы своего великого предшественника, касающиеся связи прошлого – настоящего – будущего.

Der heutiege Tag ist

ein Resultat des gestrigen.

Was dieser gewollt hat,

müssen wir erforschen,

Wenn wir zu wissen wünschen,

Was jener will.

(“Die Aula”)

Особое оптимистическое значение имеют в вышесказанном местоимение wir, объединяющее и двух писателей – представителей разных литературных поколений и их читателей, а также сочетание модальных глаголов (wollen, mussen) и глаголов рационального познания (erforschen, wissen), семантическое взаимодействие которых должно создать в читателе импульс для совместной творческой деятельности с автором романа.

Тема актуальности, настоящего для творчества писателя акцентируется и в другом высказывании Г. Гейне, предпосланным Г. Кантом в качестве эпиграфа роману “Das Impressum”

Die Geigenwart ist in diesem Augenblicke

das wichtigere, und das Thema … ist von

der Art, dass überhaupt jedes

Weiterschreiben davon abhängt.

(“Das Impressum”)

Обобщенное содержание эпиграфа – рассуждения помогает читателю увидеть в истории главного редактора крупной газеты Давида Грота, рассказываемой в романе, черты не только личной биографии героя, но и важнейшие моменты «сегодняшнего дня» его молодой страны. В то же время семантическая близость этого эпиграфа и эпиграфа к роману “Die Aula”

Der heutiege Tag ist

ein Resultat des gestrigen.

Was dieser gewollt hat,

müssen wir erforschen,

Wenn wir zu wissen wünschen,

Was jener will.

(H. Heine)

позволяет составить представление о главных темах творчества Г. Канта.

Характерное для индивидуальной творческой системы Л. Фейхтвангера сочетание историзма, документальности и художественного переосмысления исторического прошлого распространяется и на особый характер употребляемых им эпиграфов. Наиболее часто в этой функции употребляются высказывания великих людей: философа Спинозы

Ich habe mich redlich bemüht, die Handlungen der Menschen nicht zu verlachen, nicht zu beklagen, nicht zu verabscheuen: ich habe versucht, sie zu begreifen.

(Spinoza „Jefta und seine Tocher“, L.Feuchtwanger)

Наполеона

Große Menschen sind Meteore, die sich selbst verzehren,

um die Welt zu erleuchten

(Napoleon, „Narrenweisheit“, L.Feuchtwanger)

Гете

Das Menschenpack fürchtet sich vor nichts mehr als dem Verstand. Vor der Dummheit sollten sie sich furchten, wenn sie begriffen, was furchterlich ist.

(Goethe, „Die Geschwister Oppermann, L.Feuchtwanger)

Нужно заметить, что в романе “Narrenweisheit” Л.Фейхтвангер в качестве эпиграфа приводит высказывание не только Наполеона, но и Ж. Ж. Руссо, К. Маркса, Стендаля. В качестве примера мы бы хотели привести следующие из них

Alles ist von der Wurzel her mit Politik verknüpft.

(J.J. Rousseau)

Die Soldaten der französischen Republik hatten das Gefühl, dass allein sie vernünftige Weisen seien. Die Bewohner des übrigen Europa, die sich schlugen, um sich ihre Ketten zu erhalten, waren in den Augen dieser Franzosen nichts als traurige Shwachköpfe oder Lumpen, die sich von den Despoten bezahlen ließen

(Stendal)

Der Sieg der Bourgeossie war damals der Sieg einer neuen Gesellschaftsordnung, der Sieg des bürgerlichen Eigentums über das feudale, … der Aufklärung über den Aberglauben, … der Industrie über die heroische Faulheit, des bürgerlichen Rechts über die mittelaltrigen Privilegien.

(K. Marx)

Обобщенный характер, смысл эпиграфов используемых Л. Фейхтвангером можно свести к не менее характерной для творчества писателя, занимающей его как личность и писателя всю жизнь оппозиции: борьба на арене истории двух извечных начал – разума и неразумия. В этом смысле достаточно сравнить эпиграфы к романам “Jefta und seine Tochter” и “Die Geschwister Oppermann”, приведенные выше.

Другой возможный в творчестве Л. Фейхтвангера вид эпиграфа – сочетание цитат из исторической хроники и народных баллад, песен, романсов соответствующей эпохи, как, например, в романе “Die Jüdin von Toledo”

Der König verliebte sich heftig in eine Jüdin, die den Namen Fermosa, die Schöne, trug, und er vergaß sein Weib

(Alfoso el Sabio, Cronica General um 1270)

Или

Sieben Jahre blieb der König

Eingenschlossen mit der Jüdin,

So dass sie sich niemals trennten,

Und es liebte sie der König

Dergestalt, dass seines Reiches

Er vergaß und seiner selber.

(Aus der Romanze des Sepulveda)

Es beschlossen nun die Seinen,

Dieses Treiben zu beenden,

Das dem König Schandee machte.

Sie begaben sich zum Orte,

Wo die Jüdin war, und fanden

Sie auf prächtiger Estrade,

Und sie töteten die Jüdin

Und die um sie waren, alle.

(Aus der Romanze des Sepulveda)

Прагматическое назначение подобных эпиграфов состоит в том, чтобы создать в восприятии читателя ассоциативный фон, необходимый для понимания особенностей изображенных исторических событий и характеров, национального колорита, столь важного в композиции этого романа.

Эпиграф – выразитель концепта предшествующей его текстовому формированию. В композиционном и архитектоническом отношении эпиграф автономен: это текст в тексте, имеющий собственного автора, свою сферу функционирования и свою исходную коммуникативную ситуацию. Он и графически отчужден от текста, открывающимся первым абзацем.

Именно в предтексте он выполняет свою главную роль, и для этого – для того, чтобы «стать эпиграфом» – он отчуждается от собственного текста, изымается из своей «денотатной» действительности. В таком изолированном виде он выступает как общерефрентное обобщение, универсальная истина, приложенная к целому ряду самых разнообразных ситуаций.

Эти последние качества обуславливают возможности активизации творческой деятельности читателя, привлекающей его личные ассоциации и широкий жизненный опыт. В силу своих обобщающих качеств эпиграф выступает как модель, которая может быть заполнена целым рядом конкретных иллюстрирующих его текстов.

Эпиграф является новым контекстом зачина. Наиболее тесная связь между ними обеспечивается повтором заглавных слов в первом абзаце. Здесь наблюдается интересная закономерность, демонстрирующая различия между текстами, принадлежащих к разным функциональным стилям: в научных текстах лексический и синонимический полный или частичный повтор заглавия почти обязателен. В художественных, в связи с переосмыслением заголовка, это имеет место значительно реже и охватывает, в основном, заглавия, и прямое и переносное значение которых материально реализуется в тексте, а также заглавие, включающее имена собственные или их эквиваленты.

Связь эпиграфа с правым контекстом, который для первого абзаца является второй абзац, возможна только на уровне целого текста и носит односторонний характер: являясь развернутой конкретизацией эпиграфа, текст на него влияния не оказывает. В отличие от заголовка, претерпевающего семантические изменения в процессе развертывания текста, эпиграф таковым не подвержен. Его можно сравнить с лакмусовой бумагой: истинный смысл текста проявляет, но сам в реакции не участвует.

Для формирования читательской установки важен не только эпиграф, но и его происхождение; временная, пространственная, социокультурная, персонологическая отдаленность источника.

Знание / незнание исходного текста, автора, ситуации играет сложную роль, определяющую отношение читателя как к произведению, которое иллюстрирует эпиграф, так и к использовавшему его автору. Помимо того, нередко обобщающая глубина эпиграфа заставляет читателя обратиться к исходному тексту, из которого было сделано извлечение, в поисках контекста, породившего универсальный вывод. Эпиграф, следовательно, выполняет и роль стимула, провоцирующего читательский интерес в нескольких направлениях – к книге, которую он предваряет, к прочим произведениям данного автора, к собственному тексту – источнику. Все сказанное об эпиграфах объясняет невозможность осуществления линейной связи между ним и зачином текста и еще раз подтверждает его общетекстовый статус.

Таким образом, принадлежа к текстовым элементам, не входящим в непосредственную композицию текста, эпиграф имеет существенное значение для понимания художественного смысла текстового целого.

**III. Роль начала и конца художественного текста в организации текста в композиционное целое**

**3.1. Начало – зачин .**

Давно замечено, что начало и конец любой деятельности важны для выполняющего ее человека по разным причинам, в том числе, может быть даже в первую очередь, психологически. В свое время М.М. Бахтин заметил, что начало и конец произведения – суть начало и конец деятельности, и для разных авторов они по-разному важны.

Важность начала любой деятельности в том, что граница, отделяющая субъект действия от того, что было ранее, означает переход в новое состояние, требующее как можно более быстрой ориентировки в иных, новых условиях. Сведения, полученные в начале, в значительной мере определяют и планирование последующих этапов и их успех. Можно сказать, что и конец тоже закладывается началом. Неслучайно теория коммуникации предписывает наиболее важные сообщения давать в начале радио или телепередачи.

Начало художественного текста наряду с заглавием, эпиграфом и концом определяются как «сильная позиция» текста (Арнольд И.В. – 1978. –с. 23 – 31).

Начало художественного произведения важно, не только для автора, для которого оно обозначает вступление в новую деятельность – творение художественного мира, начало важно и для читателя, ибо именно оно вводит систему координат того мира, который будет разворачиваться перед читателем. Развитие главных содержательных универсалий на протяжении всего текста отвечающих на вопросы **кто? где? когда?** начинается именно здесь. Читательские ориентиры закладываются в начале книги. Эта первостепенная важность начала текста и для отправителя сообщения – автора, и для его получателя – читателя и обеспечивает началу статус сильной позиции.

Начальная позиция текста выполняет «интригующую функцию» – функцию привлечения читателя. Другими наиболее важными функциями начала художественного текста считаются: координирующая, или моделирующая, функция – введения координат изображаемого мира (времени, места действия, его участников); сигнализирующая, или делимитирующая, функция, которая оповещает о переходе к изображаемой действительности и переключает внимание читателя на особый вид коммуникации; а также близкая последней «эстетически настраивающая» функция

Семантическое «усечение» этической экспозиции в современной художественной прозе можно считать достаточно распространенными явлениями, объясняемые, во-первых, развивающимися тенденциями драматизации этических жанров, отступлением автора – повествователя на второй план предоставления им права развивать художественное действие персонажу, а во-вторых, с постоянно нарастающими в этической прозе со второй половины XVIII в. процессами субъективизации, лиризации повествования, затрагивающими как речевой план повествования, так и план персонажей (Одинцов В.В. – 1980 –с. 120 – 161). В связи с этим на фоне текстов с традиционным «общеповествовательным» началом возрастает число художественных прозаических произведений, начинающихся либо речью персонажей, либо лирико-повествовательным рассуждением автора или его прямыми лирическими обращениями к читателю.

Эволюция способов введения текстовых координат наиболее очевидно проявляется именно во введении героя. Начиная повествование от первого лица, автор сразу же указывает на то, что все повествование романа будет вестись от первого лица, что придает повествованию более достоверный, доверительный характер. Подобный стилистический прием автор использует, чтобы с первых строчек создать атмосферу непосредственного речевого общения с читателем.

Ich heiße eigentlich Hieronymus, doch man nennt mich jetzt Leo. Vor allem, was ich besaß, ist mir nicht einmal der Name geblieben. Denn: Ich bin Sklave.

(J. Hofmann, „Cave Canem“)

Введение же главного действующего лица при помощи личного местоимения „Sie“ ограничено лишь рамками начального отрезка.

Sie war es leid gewesen, lange schon, dennoch traf die Kündigung sie hart. Aber so war es natürlich besser wegen der Abfertigung.

(B. Frischmuth, „Kopftänzer“)

Автор представляет читателю якобы уже известного героя, тем самым как бы «погружая» читателя в атмосферу повествования.

Для адекватного восприятия произведения важно не только принципиальное наличие персонального ориентира, но и способ представления этого ориентира.

**3.2. Начало главы и его специфические функции**

Рассуждая о начале текста, мы неизбежно сталкиваемся с вопросом о его количественном пределе. Что значит «начало»? Первый абзац? Первая страница? Первая глава? В ряде исследований используется термин «зачин», позволяющий авторам устанавливать подвижные границы понятия начала и определять их в одном – четырех абзацах. В этот объем действительно, в основном, укладывается интродукция всех координат (речь идет преимущественно о рассказе). При этом намечается и типология зачинов, которые рассматриваются по их связям с сюжетом, по полноте представленности координатной сетки, по выполняемым функциям, по характеру связи с заголовком, по лексико-синтаксической организации и т.п.

Далее в нашей работе мы рассмотрим значение коммуникативо-стилистических функций начала глав, подглав и отбивок для интерпретации художественного текста (романа).

Начало частей целого (начала глав, подглав и отбивок) по выполняемости функций, в общем, близко началу целого текста.

С точки зрения коммуникативной прагматики начала главы – выполнения выделительной, разграничительной и объединительной функций, начало главы, подглавы в целом в целом является важным в процессе художественной коммуникации. Если зачин целого текста дает «базовую», исходную информацию, важную, как правило, для текста в целом, то начало отдельной главы, подглавы выделяет ту основную, но уже дополнительную по отношению к первоначальной – информацию, которая важна именно для этой части художественного текста.

Например, начало главы обычно представляет собой развитие действия на новом уровне: в новом временном срезе, на новом месте, в другой обстановке, в изменившихся условиях и т.д.

Anfang November verkauften wir den Citroën. Das Geld reichte, um die Werkstatt eine Weile weiterzuführen, aber unsere Lage wurde von Woche zu Woche schlechter. Die Leute stellten im Winter ihre Wagen ein, um Benzin und Steuern zu sparen, und Reparaturen kamen immer weniger vor…

(E.M. Remarque „Drei Kameraden“, S 353)

Пример начала одной из глав Э.М. Ремарка „Drei Kameraden“ иллюстрирует вышесказанное – действие вступает в новый этап своего развития, оно происходит на новом временном уровне, в изменившихся условиях.

Следующий пример, начало главы, открывающей первую книгу романа, описывает совершенно новое место действия, принудительно новую для персонажей обстановку.

Die Stadt war bestürzend fremd. Die Kulisse der Berge fehlte, nur Hügel zogen sich am Horizont hin, Betreten, unlußtig und nidergedrückt sammelte sich die Klasse vor dem Bahnhof, einem nüchternen Bachsteingebäude, über dessen flachen Dach die Nachmittagsonnen stand.

(D. Noll, „Die Abenteuer des Werner Holt“ S.108)

Таким образом, мы можем сделать вывод, что начало главы романа представляет собой развертывание повествования на новом уровне, фиксируя существенные изменения в моделируемом автором образе мира.

В плане выполнения выделительной, разграничивающей и объединительной функций начало главы играет существенную роль выделяя важную (в большой или меньшей степени) художественную информацию, ограничивая ее от предыдущей, связывая одновременно с последующей и организуя тем самым художественный текст в единое коммуникативное и композиционное целое.

Das war Ende Mai des Jahres 57. Zu Beginn des Juni bereits reiste Christian über Bücher nach Hamburg ab…

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.313)

Выше было указано, что зачин художественного текста выполняет сигнальную функцию, функцию ввода системы координат. Следует отметить, что началу главы свойственна «родственная» функция – функция «переключения» действия, т.е. введения очередного поворота действия, «открытия» нового сюжетного хода.

Robert fand nicht mehr in den Schlaf. Das Sofa, auf dem er lag, war zu kurz; im Zimmer war es heiß, und es roch fremd, und vor den Fenster standen die Lichter und der Lärm von St. Pauli.

(H. Kant, „Die Aula“, S.115)

Таким образом, вводится очередной поворот действия по сюжетной линии главного действующего лица романа, а заключительный, финальный абзац предыдущей главы показывает развитие действия по линии другого персонажа романа.

„Und ob sie schön sind“, sagte Aktivist Günter Blank, und die Klasse stimmte ihm zu.

(H. Kant, „Die Aula“, S.115)

На данном примере мы можем четко проследить выполнение функции «переключения» действия началом главы и создание нового поворота в сюжетном повествовании романа.

Часто начало главы выполняет функцию «переключения» действия в сочетании с функцией фонового описания, создающего «стартовую» позицию для развития действия в данной главе.

Die Oberschule war die übliche preußish Bachsteinburg mit Milchglasscheiben in der unteren Hälfte der schmalen nahen Fenster, mit dunklen Fluren und einem mürrischen Hausmeister. Sie roch schlimm, und sie entmutigte. Und dass auch über ihrem Eingang zu lesen war, nicht für sie, sondern für das Leben werde hier gelernt, munterte niemanden auf, denn jeder wusste, wie lange das schon da geschrieben stand.

(H. Kant, „Die Aula“, S.78)

Es war ein Tag gegen Ende des November, ein kalter Herbsttag mit dustigem Himmel, der beinahe schon Schnee versprach, und wallendem Nebel, den hie und da die Sonne durchdrang, einer von den Tagen, an denen in der Hafenstadt der scharfe Nordost mit einem tückischen Pfeifen um die massigen Ecken der Kirchen sauste und eine Lungenentzündung wohlfeil zu haben war.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.361)

Der August war warm und klar, und auch im September war das Wetter noch fast sommerlich; -aber dann fing es Ende September an zu regenen, die Wolken hingen tagelang tief über der Stadt, die Dächer trieften, es begann zu stürmen, und als ich an einem Sonntag früh erwachte und aus Fenster trat, sah ich in den Bäumen auf dem Friedhaf schwefelgelbe Flecken und die ersten kahlen Äste.

(E. M. Remarque „Drei Kameraden“, S.268 )

Иногда начало главы художественного текста может участвовать в создании характеристики персонажей, причем, в отличие от зачина целого текста, начало какой-либо главы дает характеристику не только главных персонажей, но и второстепенных, и эпизодических.

Einen Schuß Narrheit hatte er immer in sich gehabt der Cheforganisator Quasi Riek, nur merkwürdig, daß ihm nie etwas vollständig schiefgegangen ist, oder eher, daß am Ende doch immer alles so geraten ist, wie er es gewollt hat, wenn auch nicht ganz auf die vorberechnete Weise, und wenn er auch fast immer Haare dabei lassen mußte, wäre dies wörtlich zu nehmen so hätte er nach seiner berühmten Aularede kahlköpfig da stehen müssen, als Sieger mit blankem Schädel, aber eben als Sieger.

(H. Kant, „Die Aula“, S.203)

В данном примере начало главы функционирует как характеристика одного из основных персонажей романа (Quasi Rick), представленного в качестве не очень талантливого организатора, чудаковатого, но в целом удачливого человека, в конечном счете выходящего победителем из многих сложных ситуаций.

Wenn Herr Hugo Weinschenk, seit einiger Zeit Direktor im Dienste der städtischen Feuerversicherungsgesellschaft, mit seinem geschlossenen Leibrock, seinem schmalen, schwarzen, auf männliche und ernste Art in die Mundwinkel hineingewachsenen Schnurrbart und seiner etwas hängenden Unterlippe, wiegenden und selbstbewußten Schrittes über die große Diele schritt, um sich von den vorderen Büros in die hinteren zu begeben, wobei er seine beiden Fäuste vor sich hertrug und die Ellenbogen in legerer Weise an den Seiten bewegte, bot er das Bild eines tätigen, wohlsituierten und imponierenden Mannes.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.427)

Так Томас Манн вводит новое действующее лицо своего романа и тем самым направляет действие романа в новое русло.

Der Waldarbeiter Ewald Trampel ist ein dürrer ewig hüstelnder Mann. Seine dralle Frau Hulda ist breithüftig und paßt besser zum Familiennamen als ihr Mann.

(E. Strittmatter, „Ole Bienkopp“, S.226)

В этом примере начала одной из глав романа дается характеристика уже двух второстепенных персонажей – супругов (Ewald und Hulda Trampel) Эта характеристика имеет самый общий план и включает элементы авторской иронии.

И, наконец, начало главы выполняет функцию обобщающего плана, заключая в себе самом сжатом, концентрированном виде основное содержание какой-либо части текста, ее главную информацию.

Der Ford stand fertig in der Werkstatt. Neue Arbeit war nicht hereingekommen. Wir mußten etwas unternehmen. Köster und ich gingen auf eine Auktion. Wir wollten ein Taxi kaufen, das dort versteigert wurde. Taxis war es immer ziemlich gut weiterzuverkaufen.

(E. M. Remarque „Drei Kameraden“, S.125 )

Alle im Zimmer hatten ihre Krankheitsgeschichte erzählt

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.249)

В некоторых случаях подобное начало главы является в то же время как бы «переходом», «мостиком», связывающим тем или иным образом содержание «своей» части текста с содержанием каких-либо предыдущих его частей.

Stanislaus schwieg-

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.249)

Allein geblieben, hatte der Senator seinen Platz am Tische wieder eingenommen, sein Pincenez hervorgezogen und in der Lektüre seiner Zeitung fortfahren wollen. Aber nach zwei Minuten schon hatten seine Augen sich von dem bedruckten Papier erhoben, und ohne die Haltung seines Körpers zu verändern, hatte er lange Zeit geradeaus, zwischen den Portieren hindurch unverwandt in das Dunkel des Salons geblickt

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.453)

Gleich vielen anderen Städten hatte nach dem Vorbield von Paris, auch die Gemeinde Senlis ihren Jakobiner – Klub. Hier wurde die Politik des Bezirks gemacht. Präsident des Klubs war Martin Catrou.

(L. Feuchtwanger, „Narrenweisheit“, S.351)

В данном примере мы получали новую информацию о существовании клуба якобинцев в общине (Senlis), о том, что там делалась политика округа, и что президентом клуба был (Martin Catrou) один из основных персонажей романа.

Alfonso war auf dem weg von Burgos nach Toledo. In seiner Begleitung waren der Erzbischof Don Martin, der Ritter Bertran de Born, der Shieldknappe Alazar.

(L. Feuchtwanger, „ Die Jüdin von Toledo“, S.317)

Zwei Tage später wurden in feierlicher Zeremonie die beiden Prinzessinnen, deren eine die künftige Königin von Francien sein sollte, der alten Ellinor vorgeführt.

(L. Feuchtwanger, „ Die Jüdin von Toledo“, S.348)

Как и предыдущие примеры, данные примеры дают информацию являющуюся основой для дальнейшего повествования.

Итак, можно сделать вывод, что начало главы художественного текста характеризуется значительной степенью информативности и новизны, а также выполняет ряд важных специфических функций, участвуя в организации текста в единое композиционное целое.

3.2. **Конец. Мотивы его выдвижения.**

Конец, завершающий произведение, как и начало, относится к сильным позициям. Мотивы его выдвижения отличаются от тех, что дают право началу на статус сильной позиции.

Конец важен прежде всего тем, что единственный компонент текста, актуализирующий категорию завершенности, целостности. Он закрывает художественную систему, «запечатывает» ее. Так же, как и начало, конец произведения отмечает смену деятельности и для автора и для читателя. Для автора конец текста всегда носит интенционный, индивидуальный характер. Интенционность завершения проистекает из авторского предположения (убеждения), что концепт сформирован и адекватно представлен в своем развитии читателю.

Завершенность произведения, таким образом, обусловлена не его абсолютной сюжетно-тематической исчерпанностью, а тем, что определенный аспект концепта освещен. Как скоро автор посчитал свою основную идею воплощенной, то текст «закрывается», завершается.

Для читателя, однако, однозначность авторского завершения отнюдь не очевидна. Чем больше самостоятельности разрешает автор читателю, реализуя свою прагматическую установку воздействия на него, тем выше вероятность, что читатель не воспримет конец текста как завершение произведения. Отсюда, с читательской позиции, текстовые концовки классифицируются как «открытие» и «закрытие». Последние эксплицитны, они закрывают максимум сюжетных линий, доводят своих главных персонажей до конца их жизни или до достижения цели.

Ich habe ihr dann das Blut abgewaschen. Ich war aus Holz. Ich habe ihr das Haar gekämmt. Sie wurde kalt. Ich habe sie in mein Bett gelegt und die Decken über sie gedeckt. Ich habe bei ihr gesessen, und ich konnte nichts denken. Ich habe auf dem Stuhl gesessen und sie angestarrt. Der Hund kam herein und setzte sich zu mir. Ich habe gesehen, wie ihr Gesicht anders wurde. Ich konnte nichts tun, als leer dasitzen und sie ansehen. Dann kam der Morgen, und sie war es nicht mehr.

(E. M. Remarque „Drei Kameraden“, S.389)

Der Sarg senkte sich. Senkte sich. Versank.

Von neuem aber hob sich das Lied. Und: “Vorwärts, vorwärts!“ sang es,während, vergessen und unvergeßlich, Jean-Jacques in der Gruft verschwand und in seinem Ruhme.

(L. Feuchtwanger, „ Narrenweisheit“, S.497)

Die andere Mönch antwortete nicht sogleich. Er war sicher, daß das Boot draußen kleiner wurde und von Insel wegstrebte. Da sagte er: „So, wie wir sind, ist das nicht zu verlangen.“

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.564)

После такого конца читатель не задает вопросов, связанных с возможной дальнейшей судьбой героев, которая не попала в повествование, она достаточно ясна.

Закрытые концы, в которых порок наказан, добродетель торжествует, характерны для дидактической, детской, фольклорной, большинства жанров массовой литературы. Открытый конец оставляет много вопросов. Более того, он нередко сам выражен вопросом. Вопрос побуждает к поиску ответа. Открытый конец активизирует восприятие, побуждает к анализу, к возвращению к тексту, к вовлечению всего жизненного опыта читателя в процессе обдумывания, что в свою очередь, способствует превращению воспринятого произведения и его художественного мира в часть этого жизненного опыта.

„Dumont! Zum Teufel, wissen Sie nicht, daß Sie sich zu melden haben?..“

(E. M. Rilke, „Pierre Dumont“, S.71)

Конец, в отличие от начала одновалентен: зачин имеет и левый контекст (заголовок) и правый – следующий за ним текст. За концом ничего не следует. Помимо функции актуализатора категории завершенности, конец выполняет и делимитирующую функцию. Заголовок осуществляет ее, указывая верхнюю границу произведения, конец – нижнюю.

Иногда конец художественного текста является его рамочным знаком. Заглавные слова, открывающие произведение и завершающие его, становятся рамой, внутри которой и происходят все события. Если при восприятии начала текста читатель имеет лишь сумму знаний о творчестве писателя, реалиях изображаемой эпохи, истории народа и литературы, языковой опыт и т.д., которые существуют «вне» текста, то при прочтении заключительных строк произведения сознание читателя оперирует и системой сюжетных эпизодов, художественных образов и речевых единиц, интригуемых текстом. В рассказе Х. Белля “Die ungezählte Geliebte” в начале и конце текста повторяются одинаковые словосочетания.

Zwischen vier und acht dürften überhaupt keine Pferdewagen über die Brücke, und ich könnte spazierengehen oder in die Eisdiele, könnte sie mir lange anschauen oder sie vielleicht ein Stück nach Hause bringen, meine kleine ungezählte Geliebte.

(H. Böll, „Die ungezählte Geliebte“, S.76)

Manchmal bog sich ein Ast von dem Schnee. Und der rutschte dann zwischen den schwarzblauen Zweigen zu Boden. Und seufzte dabei. Ganz leise. Vorne mal. Links. Dann hier. Da auch. Überall seufzte es. Denn Schnee hing im Astwerk. Der viele viele Schnee.

(W. Borchert, „Der Viele, viele Schnee“, S.129)

На данных примерах мы еще раз можем убедится в том, что заголовок и конец формируют рамочный знак текста. Заданное в заголовке слово «пронизывает» весь текст, связывает его. При этом с самим словом происходят семантические изменения, ведущие к образованию индивидуально-художественного значения, осознание которого происходит ретроспективно.

**3.3. Конец главы художественного текста и его специфические функции.**

Итак, мы рассмотрели мотивы выдвижения конца и функции конца художественного текста. Мы пришли к выводу, что конец справедливо выделяется в сильную позицию текста. Действуя на уровне текста, совместно с другими текстовыми элементами, он не только актуализирует целый ряд текстовых категорий, но и выступает в качестве единственного актуализатора категории завершенности, что является главным и инвариантным его признаком.

Далее в нашей работе мы уделим внимание концу отдельной главы художественного произведения, рассмотрим его функции.

Конец художественного текста и конец отдельной главы данного художественного текста выполняют в качестве единиц текста ряд функций, присущих им в силу их позиций в тексте. «Сильная позиция» (Арнольд 1981), которую занимает конец художественного произведения, обусловливает ряд характерных признаков этой части художественного текста. Наряду с общими композиционно-прагматическими функциями: выделительной, разграничительной и объединительной, конец главы художественного текста выполняет ряд специфических композиционно-стилистических функций. К ним относятся функции поворота действия, описания, фактуального обобщения, персонифицирующая функция, эстетически ведущая, лимитирующая, делимитирующая, «интригующая» функции.

Конец главы не является абсолютно конечным отрезком текста и обычно завершает некоторый поворот действия по главной линии, или же действие по линии второстепенных персонажей, или же действия в определенном отрезке времени, после которого в повествовании наступает пауза. Конец главы имеет «динамический» характер и охватывает ряд последовательных действий или поступков персонажей произведения.

Er lächelte und legte sich zurück. „Ein Soldat sollte freilich so was nicht sagen", meinte er,, schloß die Augen, schlief ein.

(L. Feuchtwanger, „ Narrenweisheit“, S.481)

Fernand brachte ihn zum Wagen. Umarmte ihn.

Eine Stunde später fuhr er selber nach Paris.

(L. Feuchtwanger, „ Narrenweisheit“, S.487)

Stanislaus stieß Bogdan an. Bogdan erschrak, als sei er aus tiefem Schlaf gescheucht worden. „Du hast mir behext! Du hast mir beflucht!" schrie er. Stanislaus riß ihn weiter. Sie mischten sich unter die Menschen auf dem Gehsteig.

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.462)

Ich nickte und gab ihr das Geld. Dann ging ich langsam nach Hause.

(E. M. Remarque „Drei Kameraden“, S.122)

Und damit fing sie an, sich Honig auf eine Scheibe Landbrot zu träufeln.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.100)

Занимая иную позицию в тексте, конец главы не выполняет функцию эпилога, как это делает конец художественного текста в целом.

Dann kam der Morgen, und sie war es nicht mehr.

(E. M. Remarque „Drei Kameraden“, S.389)

„Ist er geröntgt?“ – rief der Arzt, der lachend mit Dr. Lohmeyer ins Zimmer trat. Die Schwester schüttelte nur den Kopf. Der Arzt trat näher, griff automatisch nach seinem Hörrohr, ließ es aber wider los und blickte Lohmeyer an. Lohmeyer nahm den Hut ab. Lohengrin war tot…

(H. Böll, „Lohendrins Tod “, S.97)

Однако конец главы выполняет родственную функцию – функционирует как обобщение или итог содержания предшествующей части текста.

So wanderten die Jahre vorbei, und es war, alles in allem, eine glückliche Jugendzeit, die Tony verlebte.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.85)

Aber am nächsten Morgen brach ich frühzeitig auf und klopfte den Besitzer eines kleinen Blumenladens aus seiner Wohnung, bevor ich zur Werkstatt ging. Ich suchte einen Busch Rosen bei ihm aus und sagte ihm, er möchte sie gleich fortschicken. Es war ein wenig sonderbar für mich, als ich die Adresse langsam auf die Karte schrieb: Patrice Hollmann.

(E. M. Remarque „Drei Kameraden“, S.59)

Здесь сосредоточена определенная итоговая информация, служащая «мостиком» между заключительной главой и следующими главами.

Конец главы может выступать в роли концептуального вывода из предыдущего изложения. При этом мысль, заключенная в нем, часто имеет форму метафоры, символа, афоризма.

Es war Gerda, die Mutter zukünftiger Buddenbrooks.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.295)

„Wir sind mitten im Nichts!“ murmelte Weißblatt.

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.447)

Конец данной главы является концептуально обобщающим: представленная в нем мысль – вывод из предыдущего изложения – находит свое дальнейшее развитие в последующем изложении.

Das Bataillon zog westwarts, Man ließ Stanislaus zurück. Sein Fieber wollte nicht weichen. Er soolte Berge von Infanteriemunition auf Ali verschießen. eIne geheime Macht, die aus dem Dunkel kam, trieb ihn. Er fühtle Gewehrlaufe in seinem Rücken. Er schoß.

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.448)

Гораздо чаще, чем конец художественного текста, конец главы выполняет функцию фонового описания. В отличие от фоновых описаний предлагаемых началом главы, описания предлагаемых концом главы, как правило, лаконичны и прежде всего передают эмоциональное состояние и чувства персонажей.

Der Wind wurde stärker, alle Fen­ster in ihrem Hause waren dunkel, der Morgen schlich auf grauen Füßen die Tü­ren entlang, und ich ging endlich nach Hause. Mein Gott, dachte ich, ich glaube, ich bin glücklich.

(E. M. Remarque „Drei Kameraden“, S.156)

Therese war glücklich. Manchmal zog sie sich sorgfäl­tig an. Sie wollte nicht in vernachlässigtem Zustand von ihrem lieben Manne überrascht werden. Dann saß sie wohl da, stundenlang, festlich angezogen, und beschaute den Ring, leer und träumerisch lächelnd.

(L. Feuchtwanger, „ Narrenweisheit“, S.271)

Stanislaus fühtle sich philosophisch reif und trächtig, übergärig wie eine Bierflasche. Vielleicht würde er eines Tages aus sich selber den Übermenschen gebären.

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.411)

Ach, wie froh, wie glücklich, wie holfinungsvoll entzückt er über jedes geringste. Anzeichen dieser Lebenstüchtigkeit war, das der kleine Johann an den Tag legte!

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.611)

Помимо того конец главы может функционировать и в качестве описаний внешности персонажей, несущих на себе важную коммуникативную и композиционно-стилистическую нагрузку.

Sein rosiges Gesicht besaß nicht die Fähigkeit, völlig bleich zu werden. Es war rot gefleckt, wie das eines Scharlachkranken.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.203)

Krüger wurde blaß.

(E. Strittmatter, „Ole Bienkopp“, S.201)

В конце главы может быть также представлено описание состояний и явлений природы, а также времени, места, обстановки и обстоятельств действия, равно как и описание других предметов и явлений, важных для дальнейшего хода повествования.

Ich ging zum Strand hinunter, zum Meer und zum Wind, zu dem dumpfen Brausen, das wie ferner Kanonendonner heraufscholl.

(E. M. Remarque „Drei Kameraden“, S.200)

Alle fröstelten in dem fahlen Herbstmorgen, der nun das Zimmer erfüllte. Schwester Leandra verkleidete den Toilettenspiegel mit einem Tuche.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.554)

Stanislaus sah die Staße hinauf. Sie war wohl jetzt seine Heimat.

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.255)

Wenige Tage später brach Mathieu auf, in einfachster Kleidung, mit einem gefälschten Paß.

(L. Feuchtwanger, „ Narrenweisheit“, S.347)

Являясь элементом художественного текста, конец главы выполняет «эстетически ведущую» функцию – заключает в себе определенную ценную в той или иной степени информации. Закрывая часть повествования, конец главы является «венцом», заключительным «аккордом», производящим сильное впечатление на читателя.

Er schleppte einen Sack voll Ekel mit Sich.

(E. Strittmatter, „Der Wundertäter“, S.488)

Martin hatte unrecht: das Volk nahm ihn als Bruder an!

(L. Feuchtwanger, „ Narrenweisheit“, S.357)

Das waren drei Bedenken. Und Tony? – Arme Tony!

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.355)

Помимо «базовой», эстетически ведущей функции конец главы выполняет лимитирующую функцию, подчеркивая заключительный момент изложения, будь то повествование о действиях, рассуждение или описание.

Man flog die Treppe hinunter, durchs Frühstückszimmer, ins Schlafzimmer.

Aber Johann Buddenbrook war schon tot.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.241)

So schloß Tony Buddenbrooks zweite Ehe.

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.384)

Martin Catrou übersiedelte mit seiner Mutter nach Paris.

(L. Feuchtwanger, „ Narrenweisheit“, S.267)

Так подчеркивается итоговый характер повествования.

Другая важная функция конца главы – делимитирующая. В этом случае конец главы не имеет ярко выраженного итогового характера, а создает у читателя впечатление «открытого конца».

„Genug, Tony, genug“ sagte der Senator leise. „Ich bitte dich, was setzest du ihm in den Kopf...“

(Th. Mann, „Buddenbrooks“, S.493)

„Mal sehen“, murmelte Robert Iswall.

(H. Kant, „Die Aula“, S.269)

Итак, подведем итоги. Конец главы художественного текста обладает рядом признаков. Являясь конечным отрезком, конец главы выполняет общие – композиционно-прагматические функции, а так же ряд специфических – композиционно-стилистических функций и принимает непосредственное участие в организации художественного текста в единое композиционное целое.

**Заключение.**

Проделав работу, мы пришли к следующим выводам.

Смысл текста не является суммой смыслов составляющих его единиц, зависимость между ними значительно сложнее и место тех или иных единиц в тексте влияет на их значение. Стилистика декодирования, т.е. тот раздел стилистики, который сосредотачивает свое внимание на конце процесса художественной коммуникации, является основой для интерпретации «сильных позиций» текста.

Заголовок является первым знаком художественного произведения. В содержательной структуре произведения заголовку принадлежит существенная роль: он передает в концентрированной форме основную тему или идею произведения, выполняя тематизирующую, символизирующую, и оценочную функции.

Большое значение для эстетической информации текста, а также для направления читателя в нужном для автора русле имеет эпиграф. Своеобразие эпиграфа как коммуникативно-прагматической единицы, сопровождающей литературный текст, состоит в «перепорученном», вторичном, характере осуществляемой им коммуникации между автором и читателем.

Особое место в семантико-стилистической структуре текста занимают его начало и конец, которые в связи с этим, наряду с заглавием и эпиграфом определяются как «сильные позиции» текста.

В организации текста в единое композиционное целое принимают непосредственное участие начало и конец отдельной главы художественного текста и выполняют при этом ряд специфических, но важных для организации текста и его интерпретации функций: выделительную, разграничительную, объединительную, функцию «переключения» действия, лимитирующую, делимитирующую, описания и поворота действия.

**Литература**

1. Арнольд И.В. Значение сильной позиции для интерпретации художественного текста //Иностранные языки в школе.- 1978.- №4.- с.6-13.
2. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка: стилистика декодирования. – Л.: Просвещение, 1981.- с.295.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Худож. лит., 1975.- с.502.
4. Белоус Н.И. К вопросу о статусе конца текста // Лингвистический анализ текста.- Иркутск: Иркутск. гос. ун-т, 1985.-с.19-23.
5. Брандес М.П. Стилистика немецкого языка. – М.:Высш. шк., 1983.- с.271.
6. Бутко В.Г. О типологии начал художественного текста. // Синтаксис предложения и текста. – Пятигорск: Изд-во Пятигорск. Гос. пед. ин-та иностр. яз., 1989.- с.53-60.
7. Бухбиндер В.А., Розанов Е.Д. О целостности и структуре текста // Вопросы языкознания.- 1975.- №6.-с.73-86.
8. Гальперин И.Р. О понятии текст. // Вопросы языкознания.- 1974.- №6.-с.31-45.
9. Гальперин И.Р. Текст, как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981.- с.139.
10. Долинин К.А. Интерпретация текста.- М.: Просвещение, 1985.- с.288.
11. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. Изд.-е 2-е, дораб. – М: Просвещение, 1989.- с.195.
12. Кривоносов А.Т. «Лингвистика текста» и исследование взаимоотношений языка и мышления // Вопросы языкознания. - 1986.- №6.-с.23-27.
13. Кухаренко В.А. Интерпретация текста.- М.: Просвещение. 1988.- с.192.
14. Левин В.Д. Литературный язык и художественное повествование // Вопросы языка современной русской литературы. – М.: Наука. 1971.- с.143-155.
15. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М., 1970. с.121.
16. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М., 1980. с.190-195.
17. Сильман Т.И. Проблемы синтаксической стилистики (на материале немецкой прозы). – Л.: Просвещение, 1967.- с.152.
18. Эфендиева Н.П. дис. канд. филол. наук.- Пятигорск, 1991. Особенности инициальных и финальных абзацев целого текста и его частей. с.69-91

**Список источников литературных примеров.**

1. H. Böll, Die ungezählte Geliebte // H. Böll Werke. – Verlag Progress.- Moskau, 1968.
2. H. Böll, Lohendrins Tod // H. Böll Werke. – Verlag Progress.- Moskau, 1968.
3. W. Borchert, Der Viele, viele Schnee // W. Borchert Werke. – Verlag Progress.- Moskau, 1970.
4. W. Borchert, Hamburg // W. Borchert Werke. – Verlag Progress.- Moskau, 1970.
5. W. Borchert, Nachts schlafen die Ratten doch // W. Borchert Werke. – Verlag Progress.- Moskau, 1970.
6. L. Feuchtwanger, Narrenweisheit. Verlag für fremdsprachige Literatur. – Moskau, 1957.
7. L. Feuchtwanger, Die Jüdin von Toledo Aufbau – Verlag.- Berlin, 1956
8. L. Feuchtwanger, Die Geschwister Oppermann. Verlag für fremdsprachige Literatur. – Moskau, 1957.
9. L. Feuchtwanger, Jefta und seine Tochter. Verlag für fremdsprachige Literatur. – Moskau, 1959.
10. B. Frischmuth, Kopftänzer. Salzburg; Wien, 1984.
11. J. Hofmann, Cave Canem. Greifenverlag zu Rudolstadt, 1983.
12. H. Kant, Die Aula. Rutten Loening.- Berlin, 1975.
13. H. Kant, Das Impressum. Verlag Progress.- Moskau, 1968.
14. Th. Mann, Buddenbrooks. Verlag Progress.- Moskau, 1970.
15. D. Noll, Die Abenteuer des Werner Holt. Verlag Progress.- Moskau, 1968.
16. E.M. Remarque, Drei Kameraden. Moskau, 1960.
17. E. Strittmatter, Ole Bienkopp. Berlin und Weimar, 1978.
18. E. Strittmatter, Der Wundertäter. Verlag Progress.- Moskau, 1968.
19. E. Strittmatter, Eine Gespenstergeschichte. Mathematik einer kleinen Kiefer // E.Strittmatter. Schulzenhofer Kramkalender. – Aufbau – Verlag. – Berlin und Weimar, 1967.