

УДК 81'37

Н. М. Биккулова

**Несобственно-прямая речь как элемент структуры художественного текста
(на примере немецкого языка)**

В статье рассматриваются вопросы, связанные со структурой художественного текста, а именно взаимосвязь различных планов повествования: авторского и персонажного. На примере отрывков из произведений немецкоязычных писателей анализируется роль несобственно-прямой речи как одного из элементов структурной организации текста.

Ключевые слова: текст, структура текста, авторский/персонажный план повествования, несобственно-прямая речь.

Понятие структуры является одним из главных в языкознании. Вслед за З. Я. Тураевой мы понимаем под структурой «глобальный способ организации объекта как некой целостной данности» [14, с. 56]. Исследование структуры какого-либо объекта предполагает изучение материальных элементов, составляющих структуру, и отношений между ними.

Художественный текст, который является вторичной моделирующей системой по сравнению с естественным языком, рассматривается языковедами как целостная и законченная структура со сложной иерархической организацией всех его элементов. Являясь речевым произведением, текст характеризуется структурным единством содержания, формы и средств выражения его целостности. Еще А. М. Пешковский признавал, что всякий художественный текст представляет собой систему определенным образом соотносимых между собой фактов, всякое смещение и изменение которых помогает оценить и определить роль элемента, подвергнувшегося изменению. Тартуская школа структуралистов определяет текст как органическое целое, воспринимаемое не как механическая сумма составляющих его компонентов, а как система, в которой каждый элемент реализуется лишь в отношении к другим элементам и к структурному целому всего текста [9, с. 11].

Немало исследований посвящено изучению структуры художественного текста немецкими лингвистами. Например, Г. Михель и Э. Витмерс в работах, исследующих лингвистические аспекты композиции текста, рассматривают композицию как текстовую категорию, отражающую иерархическую, сложно организованную систему отношений плана содержания и плана выражения [16, с. 18; 18, с. 214]. Э. Ризель определяет композицию текста как неразрывное диалектическое единство содержательных и формальных элементов: «Композиция текстового целого из любой коммуникативной области представляет собой неразрывное диалектическое единство содержательных и формальных языковых элементов структуры» [17, с. 266].

Понятие структурности художественного текста предполагает наличие определенных уровней, отражающих сложную иерархию его составных частей. В. В. Виноградов выделяет в структуре литературного произведения четыре основных уровня: идейно-тематический строй, образную систему, композиционную связь и динамику структурных частей, законы речевых соотношений, сцеплений и выражений [4, с. 17]. Э. Г. Ризель предлагает выделить в структуре текста предметно-логическую организацию сообщения; членение структуры на выраженные «вовне» архитектурные единицы (абзац, раздел, глава, часть); форму изложения, то есть в какой комбинации речевых форм отправитель информации кодирует свою тему для получателя информации [12, с. 37]. В структуре ху-

© Биккулова Н. М., 2014

дожественного текста принято, как правило, выделять три основных уровня: идейно-содержательный, композиционно-речевой и собственно языковой, высшим среди которых является идейно-содержательный, представляющий собой результат стяжения, интеграции всех уровней, которые создают определенный художественный образ.

Основной закономерностью иерархического отношения, характерного для всех структур, является подчинение элементами плана содержания элементов плана выражения. Однако, как подчеркивает З. Я. Тураева, отношения, существующие между планом содержания и планом выражения, не исчерпываются отношениями субординации, это сложные, разнонаправленные связи, при которых не только план содержания определяет план выражения, но и поверхностная структура может актуализировать глубинную структуру. Одной глубинной структуре может соответствовать только одна поверхностная структура, так как изменение поверхностной структуры влечет за собой появление нового текста. При этом под глубинной структурой понимается идейно-тематическое содержание текста, сложная сеть отношений и характеров, в основе которых лежит художественный образ, под поверхностной структурой — лингвистическая форма. Текст как некая глобальная всеобъемлющая структура есть единство глубинной и поверхностной структур.

В трудах И. Р. Гальперина изучение взаимосвязи и взаимодействия различных уровней художественного текста получило дальнейшую разработку в терминах грамматики текста. Определяя информативность в качестве ведущей грамматической категории текста, автор разграничивает два вида информации: содержательно-фактуальную и содержательно-концептуальную [5, с. 27].

Содержательно-фактуальная, объединяющая описание событий, их места и времени, а также повествование, сообщение, размышления автора, соответствует в литературоведческом плане в упрощенном понимании понятию композиции произведения. Содержательно-концептуальная информация характеризуется тем, что основная идея, замысел автора выражены опосредованно, через содержательно-фактуальную информацию и ряд приемов. Только благодаря анализу и соотнесению содержательно-фактуальной и содержательно-концептуальной информации возможно проникновение в идейно-художественный замысел произведения.

И. Р. Гальперин определяет взаимосвязь между двумя видами информации как отношение поверхностной структуры (содержательно-фактуальной информации) к глубинной (содержательно-концептуальной информации). Скрытая информация глубинного уровня выявляется на основе всестороннего семантико-стилистического анализа произведения. Извлечение скрытого смысла литературного произведения, то есть содержательно-концептуальной информации, осуществляется не только в процессе линейного восприятия текста, но и в результате вертикального среза структуры текста. Такая точка зрения, выраженная И. Р. Гальпериным, является дальнейшим развитием учения о тексте как сложным образом организованном целом, складывающемся в единстве формальных и содержательных элементов. Структура текста как нечто целостное представляет собой единство внутренней семантической структуры и внешней языковой структуры. Так как понятие структуры предполагает наличие системного единства, то текст воспринимается как единство взаимосвязанных и взаимообусловленных единиц, каждая из которых реализует свое значение только в отношении к другим единицам и к структурному целому всего текста.

Внешняя языковая, или лингвистическая, структура является материальным выражением внутренней структуры, которая представляет собой структурно-семантическую основу текста и может быть выявлена только благодаря анализу словесной организации

текста. Так как текст является сложным структурно-семантическим единством, то единицы разных уровней способны приобретать в нем дополнительные смыслы, выводимые из внутренней структуры, а также из анализа отношений, складывающихся в тексте. Концепция о приращении смысла в формах морфологического уровня развивается в работах Р. Якобсона, Т. Сильман, У. Вейнрейха.

Важное значение при анализе отношений, складывающихся в тексте, имеет исследование не только парадигматических и синтагматических отношений, но и интегративных отношений, которые не задаются системой языка, а возникают в процессе создания текста. Положение о приращении смысла видо-временных форм в художественном тексте в результате реализации интегративных отношений успешно разработано в трудах З. Я. Тураевой. Интегративные свойства элементов могут проявляться, как пишет Э. Бенвенист, при переходе от одного уровня к другому. Обеспечивая целостность всей системы, интегративные связи могут объединять языковые элементы не только в пределах одного уровня, но и в разных плоскостях, характеризуя текст не только по горизонтали, но и по вертикальным срезам и сечениям, затрагивая иногда несколько уровней сразу [11, с. 76].

В лингвистической литературе можно найти немало определений понятия «текст», однако не все из них учитывают содержательную сторону данного явления. Наиболее полно, по нашему мнению, отражают специфику художественного текста определения, сформулированные З. Я. Тураевой и В. А. Кухаренко, которые учитывают структурное построение текста и сложные отношения, возникающие между элементами, составляющими структуру. З. Я. Тураевой художественный текст рассматривается «как устройство, порождающее новые значения общеязыковых знаков, как устройство, в котором единицы различных уровней приобретают дополнительные смыслы, выводимые только из глубинной структуры произведения» [13, с. 158]. В. А. Кухаренко рассматривает текст художественного произведения как «сложное гетерогенное образование, характеризующееся наличием нескольких сквозных, пространственно рассредоточенных, относительно автономных в языковом отношении «малых» текстов, каждый из которых семантически и формально объединяется образом автора и/или образом персонажа и в процессе своего формирования реализует разное соотношение субъективных и объективных факторов» [8, с. 65].

Текст художественной прозы, обладая гетерогенным характером, представляет реализацию различных точек зрения и различных речевых систем, рассредоточенных во времени и пространстве произведения [2, с. 167]. Единство и цельность художественного текста обеспечивается целым рядом факторов, таких как сюжет, композиция, тематическая перспектива, образ автора, среди которых последний играет решающую роль. Он находит свое речевое выражение в словесной ткани художественного текста в форме авторской речи. Однако авторская речь — понятие неоднородное, так как кроме идеального «образа автора» включает в себя определенный речевой план, который обозначается как план рассказчика, или повествователя. Автор произведения может идентифицировать себя с создаваемым им миром, раствориться в нем, или же максимально удалиться от него, создавая между собой и изображаемым эпическую дистанцию. Отражением того, какой способ изложения избирает автор для выражения основных идей в произведении, является повествовательная перспектива. Именно повествовательная перспектива включает в себя реализованные в тексте отношения между автором-создателем художественного произведения и рассказчиком — воображаемым литературно-художественным образом, от лица которого развивается эпическое действие.

Автор взаимодействует с читателем, ориентацию на обобщенный образ которого имеет каждое литературное произведение, через систему действующих лиц. При этом в формировании отношений между автором и действующими лицами можно выделить две

противоположные тенденции. Первая тенденция выражается в преобладании объективного авторского голоса и голосов героев, преобразованных автором. Подобный способ ведения повествования определяется как аукториальный, для которого характерно прямое изображение действующих лиц в авторской речи, когда автор сам описывает внешность, поступки, взаимоотношения героев. Второй тенденцией является имитация подлинного действия персонажей, когда преобладает разговорная ситуативная речь персонажей, что указывает на субъективированный, или персонифицированный, тип повествования. В данном случае возникает косвенное, опосредованное изображение действующих лиц, развиваемое в системе способов передачи речи персонажей. Среди способов передачи чужого высказывания, к которым относятся прямая, косвенная и несобственно-прямая речь, выделяется несобственно-прямая речь (в дальнейшем НПР) как более тонкий способ передачи речи и мыслей персонажей. В то время как прямая речь передает речь персонажей в чистом виде, без участия автора, а косвенная речь является изображением речи действующих лиц от лица автора, НПР является совмещением объективного авторского плана и субъективного плана персонажа. Многие авторы связывают с НПР субъективизацию повествования. Так, например, Т. А. Амелина называет НПР стилистическим приемом, особенность которого состоит в том, что в развитие повествования, в самую ткань изложения автором событий и действий персонажей вливается особая субъективная струя, передающая речь или мысль персонажа [1, с. 5]. На наш взгляд, нельзя абсолютизировать роль НПР в передаче субъективного плана повествования, так как понятие НПР гораздо уже явления повествовательной точки зрения, в которое она входит как часть в целое. Повествовательная точка зрения — это не только и не столько речевая контаминация, которая является основным признаком НПР, сколько изложение всех событий и освещение всех фактов через восприятие одного из героев.

НПР относится к многоликим феноменам, так как она обладает свойством выступать одновременно как прием, способ передачи чужой речи, синтаксическая структура и как неотъемлемое свойство языка, языковой ситуации. Как литературно-художественный прием НПР характеризуется смещением субъектно-авторских перспектив в повествовательной ткани произведения, контаминацией речевых и смысловых планов автора и персонажа с определенной целевой идейно-художественной, эстетической установкой. Как способ передачи чужой речи НПР, являясь самостоятельным способом передачи речи (мыслей), характеризуется наличием в ней контаминированных речевых (мысленных) элементов прямой и косвенной речи на всех языковых уровнях: лексико-семантическом, морфологическом и синтаксическом. Как общезыковое (коммуникативное) явление НПР характеризуется взаимодействием и взаимопроникновением речи говорящего и речи передающего, речи (внешней и внутренней) одного лица в речь другого лица (других лиц). В литературно-художественном произведении НПР представляет собой стилистический прием и способ репродукции (фактической и мысленной речи персонажа или рассказчика-персонажа) посредством лингвистической и экстралингвистической контаминации субъектно-авторских планов, посредством включения в авторскую речевую фактуру трансформированной прямой речи персонажей в ее различном количественно-качественном диапазоне и репрезентации.

Исходя из психологической природы НПР, различают внешнюю (звучащую, произнесенную) и внутреннюю (скрытую, произнесенную) НПР. Билатеральная генетическая природа НПР в значительной мере обуславливает ее неисчерпаемые художественно-психологические потенциалы в литературных произведениях.

Из авторского контекста НПР выделяется своими грамматическими и стилистическими особенностями. Основными лингвистическими конститутивными признаками

НПР выступают: прономинальная и темпоральная транспозиция, наличие интерферентных лексических структур, вводно-модальных слов и выражений, элементов устной разговорной речи, экспрессивный синтаксис.

Для прономинальной системы НПР характерно превращение 1-го лица в 3-е лицо единственного числа. Причину такой продуктивности формы 3-го лица Д. Фаульзайт видит в «трехполюсности повествовательной ситуации», когда автор является своеобразным посредником между объектом изображения и читателем. Именно поэтому, как отмечает Д. Фаульзайт, форма 3-го лица композиционно представляет наиболее широкую пространственную перспективу и не так ограничивает автора в повествовании, как форма 1-го лица [15, с. 58].

Темпоральная система характеризуется употреблением в НПР претерита и презенса для действия настоящего, плюсквамперфекта, перфекта и претерита для прошедшего действия и претерита и футурума для действия будущего. Среди временных форм большей продуктивностью отличается претерит, что объясняется его свойством передавать и прошедшее, и настоящее, и будущее.

Что касается лексики, то наличие модальных слов, разговорно-бытовой лексики, междометий, эмоционально-экспрессивной лексики маркирует НПР в структуре авторского повествования. Модальная лексика, передавая различные оттенки отношения говорящего к объекту высказывания, обладает свойством индивидуализирующей субъектной репрезентации. Иногда одно модальное слово может стать сигналом смещения перспектив. Эмоционально-экспрессивные слова, являясь отражением устной разговорной речи, сближают НПР с прямой речью и также служат средством субъектной репрезентации в авторском повествовании.

К основным синтаксическим параметрам НПР относятся вопросительные и восклицательные структуры благодаря своим делимитативным свойствам. Краткие структуры, то есть различного рода неполные структуры, эллиптические предложения, парцеллярные конструкции, свойственные устной разговорной речи, отражают естественный ход мысли, а именно ее дополнительное обращение к каким-то предметам и явлениям, которые первоначально не связывались с основным содержанием соответствующего предложения. В современной художественной прозе парцеллярные структуры все чаще проникают в НПР, особенно при смене перспектив, когда происходит «соскальзывание» авторского повествования в субъектный план.

Н. А. Кожевникова отмечает разнообразие НПР с содержательной точки зрения [6, с. 30]. Усложнение строения НПР связано с тем, что она утрачивает свою монологичность, замкнутость и строится как диалог, который может быть либо разговором персонажа с самим собой, либо обращением к отсутствующему собеседнику. Вторая особенность НПР, осложняющая ее строение, — утрата одноплановости. НПР может включать в себя отголоски речи других персонажей в виде прямых нетрансформированных цитат (речь в речи) или в виде воображаемой речи. Усложнение НПР связано также с тем, что она включает в себя фрагменты описательного и повествовательного характера — пейзаж, портрет, историю жизни персонажа, благодаря чему традиционные соотношения между НПР и авторским повествованием оказываются нарушенными. Традиционно между авторским повествованием и НПР возможны два типа соотношений: а) НПР непосредственно сочетается с авторским повествованием, отвлеченным от точки зрения персонажа, минуя разнообразные посредствующие звенья, которые передают точку зрения персонажа внутри объективного повествования; б) НПР сочетается с повествованием, объективным по строю, но усложненным разными способами выражения точки зрения персонажа.

В качестве одной из разновидностей НПП Е. Я. Кузько выделяет внутреннюю речь, которая в свою очередь подразделяется на внутренние рефлексии, внутренний монолог и поток сознания [7, с. 36]. Внутренняя речь персонажей в структуре художественного текста представляет собой одну из возможных речевых форм, имеющих непосредственную связь с внутренним миром объектов изображения. Понимаемая как частный аспект целого комплекса НПП, внутренняя речь входит в план персонажного времени, организованный определенными лингвистическими средствами, и характеризуется теми же языковыми особенностями, что и НПП. Разнообразие приемов повествования, отражающих точку зрения персонажа, и способов их сочетания с авторским повествованием делает позицию автора гибкой — он то предельно приближается к персонажу, перевоплощаясь в него, то удаляется от персонажа, показывая его со стороны.

Всякий переход от авторского повествования к НПП связан с субъективизацией повествования и, следовательно, означает смену субъектных планов повествования, в частности переход от авторского «объективного» повествования к персонажному субъективированному плану повествования, хотя авторское повествование также содержит в себе элемент субъективизма, так как отражает индивидуальное авторское восприятие объективной действительности, и следовательно, объективность авторского повествования носит вторичный характер [3, с. 147]. Обратимся к примерам.

1. Er lehnte sich an die schwanken Haselnußstauden; erst jetzt begriff er das Ganze, und was er begriff, war das Ungeheure selbst. Worauf hatte er denn gehofft? Auf Wunder der jähen Erleuchtung der Usurpatoren, auf die Sauerteiggärung in ihren Reihen... (F. Fühmann, Barlach in Güstrow, s. 251)

Наречие *jetzt* в сочетании с наречием *erst* указывает на постепенный переход от авторского плана повествования к персонажному, представляющему собой НПП. Разные планы повествования отделяются графически точкой с запятой. Переход мы называем постепенным потому, что после точки с запятой намечается переход от объективного внешнего повествования к внутреннему созерцанию. В предложении „Erst jetzt begriff er das Ganze, und was er begriff, war das Ungeheure selbst“ происходит слияние авторского и персонажного планов повествования. Только последующий вопрос „Worauf hatte er denn gehofft?“, который мысленно задает самому себе персонаж, и следующий за ним ответ являются однозначными доказательствами наличия в тексте внутренней речи персонажа.

2. Das Telefon schrillte ein drittes Mal; das Schrillen brach ab, zerbrochenes Schrillen, wenn es nun doch das Todesurteil war? Barlach drückte die Zigarette in den Aschenbecher. (F. Fühmann, Barlach in Güstrow, s. 223)

Авторское повествование отделяется от персонажного плана графически с помощью точки с запятой. Как и в предыдущем примере, переход от объективного плана повествования к субъективированному постепенный. Предложение „das Schrillen brach ab“ индифферентно по отношению к объективному и субъективному планам повествования. Первый признак НПП, а именно субъективное, оценочное отношение содержит прилагательное „zerbrochenes“, далее вопросительное предложение, включающее релятивное наречие „nun“ и имеющее условное значение, указывает на наличие НПП. Одним из маркеров НПП наряду с другими средствами является разговорная частица „doch“.

3. Dann kam das Paar, die Braut umschleiert; Barlach konnte von seinem Platz aus ihre Züge nicht erkennen; sie schritt, gesichtslos, am Arm ihres zukünftigen Mannes, eines befrackten, ...mit satter Zufriedenheit seine drei Goldzähne überstrahlenden Fabrikbesitzers..., der also in den Stand der Ehe zu treten beabsichtigte und die Braut dreist-stolzen Gesichts führte, als sei sie sein Eigentum, kein atmendes Wunder aus Herz und Hauch, nein; s e i n e Frau... wie s e i n e echten und falschen Zähne, s e i n Scheitel, s e i n e Fabrik, s e i n e Arbeiter... Barlach

sah den schafsstolzen Besitzer und nannte ihn Sedemund. Es schritt hier der unholde Unheld der Barlach'schen Dramen... und so war denn der Dom bevölkert von Sedemunds Welt und darum wohl auch Sedemunds Dom, und nun wandte der Bräutigam den Blick zum Nordschiff, und er sah, daß der Engel entfernt war, und er nickte. Barlach ballte die Fäuste. (F. Fühmann, Barlach in Güstrow, s. 242)

В данном примере первые два предложения „Dann kam das Paar, die Braut umschleiert“, „Barlach konnte von seinem Platz aus ihre Züge nicht erkennen“, отделенные от последующего текста точкой с запятой, относятся к авторскому повествованию, так как они объективно, без оценочных и эмоциональных элементов передают содержание происходящих событий. Далее следует персонажное повествование, переданное в форме 3-го лица и характеризуемое употреблением модальных (wohl) и оценочных слов (mit satter Zufriedenheit, dreist-stolzen Gesichts, schafsstolz), элементов разговорной речи (also, denn), графических средств эмоционального выделения отдельных деталей повествования (графическое выделение притяжательного местоимения *s e i n*). В отрывке, передающем персонажный план повествования, основное повествование одновременно продвигается вперед и замедляется за счет эмоционально-оценочного описания действия, способствующего ретардации повествования. Наречие „nun“ маркирует переход от субъективированного персонажного плана, представляющего собой НПП главного персонажа новеллы Барлаха, его рассуждения, ассоциативно возникающие при наблюдении сцены церковного бракосочетания в соборе, в котором была уничтожена созданная Барлахом скульптура ангела, вновь к объективному авторскому плану повествования. Временное наречие является формальным показателем разных субъектных планов повествования, так как временные глагольные формы не дифференцируют их. Отсутствуют также пунктуационные средства различения. Более того, отрывки текста, передающие разные субъектные планы повествования, связаны копулативным союзом „und“.

Характерной особенностью художественного текста является диалектическое единство содержания и формы, единство абстрактного, мыслимого, означаемого и конкретного, материального, означающего. Замысел писателя находит свое материальное воплощение в словесном языковом выражении, образующем внешнюю лингвистическую структуру художественного произведения, которая в свою очередь тесно связана с внутренней структурой художественного текста, представляющей собой композицию текста, его тему, идею, авторский замысел. Все элементы внешней лингвистической структуры взаимосвязаны, взаимозависимы и обусловлены внутренней структурой текста. Представляя словесную организацию текста, лингвистическая структура содержит языковые сигналы, фиксирующие смену различных планов повествования.

Список использованной литературы

1. Амелина Т. А. Несобственно-прямая речь в романах Дж. Остин // Ученые записки Латвийского университета. Рига, 1972. Т. 163. С. 3—10.
2. Бабенко Л. Г., Казарин Ю. В. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика. М. : Флинта, 2006. 496 с.
3. Биккулова Н. М. Функции релятивных темпоральных и локальных наречий в пространственно-временной организации художественного текста (на примере немецкого языка) [Электронный ресурс] // Вестник Оренбургского государственного педагогического университета. Электронный научный журнал. 2013. № 2 (6). С. 145—150. URL: <http://www.vestospu.ru>
4. Виноградов В. В. О теории художественной речи. М. : Высшая школа, 1971. 238 с.
5. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М. : Наука, 1981. 138 с.
6. Кожевникова Н. А. О типах повествования в современной прозе // Вопросы языка современной русской литературы / отв. ред. В. Д. Левин. М. : Наука, 1971. С. 23—30.

7. Кусько Е. А. Проблемы языка современной художественной литературы. Львов : Вища школа, 1980. 205 с.
8. Кухаренко В. А. Интерпретация текста. М. : Просвещение, 1978. 327 с.
9. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л. : Просвещение, 1972. 271 с.
10. Михалева Л. Н. Повествовательная точка зрения как художественный прием и его лингвистическая характеристика : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1976. 20 с.
11. Общее языкознание. Внутренняя структура языка / отв. ред. Б. А. Серебренников. М., 1972. 564 с.
12. Ризель Э. Г. Текст как целостная структура в аспекте лингвистилистики // Лингвистика текста. М., 1971. Ч. 2. С. 35—38.
13. Тураева З. Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное. М. : Высшая школа, 1979. 219 с.
14. Тураева З. Я. Лингвистика текста. М. : Просвещение, 1986. 126 с.
15. Faulseit D. Die literarische Erzähltechnik. Halle : Sprache und Literatur, 1963. 87 s.
16. Michel G. Linguistische Aspekte der Komposition im künstlerischen Text // Potsdamer Forschungen der Pädagogischen Hochschule. Potsdam, 1980. Reihe A. N. 41. S. 15—30.
17. Riesel E., Schendels E. Deutsche Stilistik. М. : Hochschule, 1975. 316 s.
18. Wittmers E. Zu einigen Aspekten der Textkonstitution. Textkomposition als Beitrag zur Methodologie der Erfassung des Zusammenhangs sprachlicher Darstellungen // Studia grammatica XVIII: Probleme der Textgrammatik II. Berlin : Akademie-Verlag, 1977. S. 213—237.

Поступила в редакцию 17.01.2014 г.

Биккулова Нурия Мингазетдиновна, кандидат филологических наук, доцент
Оренбургский государственный педагогический университет
460014, Российская Федерация, г. Оренбург, ул. Советская, 19
E-mail: ospu-lmz@yandex.ru

UDC 81'37

N. M. Bikkulova

**Represented speech as a structure element of the poetical text
(on the material of German)**

The article deals with the problems of the structure of the poetical text, namely interdependence of different planes of narration (author's and character's). The role of the represented speech as one of the elements of the structural arrangement of the text is analyzed on the material of the extracts taken from the works by German authors.

Key words: text, the structure of the text, author's/character's plane of narration, represented speech.

Bikkulova Nuriya Mingazetdinovna, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor
Orenburg State Pedagogical University
460014, Russian Federation, Orenburg, ul. Sovetskaya, 19
E-mail: ospu-lmz@yandex.ru