

Имплицитный диалог автора с читателем в диахроническом аспекте (на материале англоязычного художественного нарратива)

The Implicit Dialogue of the Author with the Reader in the Diachronic Aspect (on the Material of English Fiction)

DOI: 10.12737/2587-9103-2025-14-5-8-11

Получено: 09 августа 2025 г. / Одобрено: 25 августа 2025 г. / Опубликовано: 26 октября 2025 г.

**О.С. Федотова**

Д-р филол. наук, доцент,
Рязанский государственный университет
имени С. А. Есенина,
Россия, 390000, г. Рязань, ул. Свободы, д. 46,
e-mail: o.fedotova@rsu-rzn.ru

O.S. Fedotova

Ph.D. in Philology, Associate Professor,
Ryazan State University named for S.A. Yesenin,
46, ul. Svobody, Ryazan, 390000, Russia,
e-mail: o.fedotova@rsu-rzn.ru

Аннотация

Настоящая статья посвящена важному аспекту современной коммуникативистики – художественной коммуникации. Автор статьи анализирует имплицитный диалог автора с читателем, в котором автор художественного произведения сообщает читателю информацию о внутреннем мире персонажа. На материале англоязычных художественных произведений разного временного периода выявляются маркеры имплицитного диалога, которые рассматриваются с точки зрения их диахронических изменений. Самыми распространенными показателями диалога автора с читателем о мыслительной деятельности персонажей являются глаголы и существительные, указывающие на когнитивную деятельность. На диалог о внутреннем эмоциональном состоянии персонажей указывают глаголы и существительные чувственного восприятия. О внутреннем физическом состоянии героев сообщают указания на внутренние органы персонажей. Данный вид диалога в большинстве случаев сопровождается концептуальными метафорами. Установлено, что внутреннее состояние персонажей передается при помощи одних и тех же средств в произведениях, разных по времени написания.

Ключевые слова: англоязычный художественный нарратив, диахронические изменения, имплицитный диалог, мыслительная деятельность персонажа, чувственное восприятие персонажа, внутреннее физическое состояние персонажа.

Abstract

This paper is devoted to a very important aspect of modern communicative studies – to fiction communication. The author of the paper deals with the implicit dialogue of the author with the reader in which the author of fiction narrative tells the reader the information about inner mental, emotional and physical state of characters. On the material of English narrative discourse of different time periods the markers of the implicit dialogue are revealed. They are viewed from the point of their diachronic changes. The most widespread markers of dialogue of the author with the reader about the character's mental state are verbs and nouns denoting cognitive activity. The dialogue about the inner emotional state of characters is marked by verbs and nouns denoting feelings. The inner physical state of characters is described by inner organs. The implicit dialogue of the author with the reader is often supported by conceptual metaphors. It is stated that the inner state of characters is marked by the same language means in different time periods.

Keywords: English narrative, diachronic changes, implicit dialogue, mental processes of characters, emotive state of characters, inner physical state of characters.

Введение

Коммуникативные исследования разных видов дискурса становятся все более актуальными с течением времени, и многие исследователи небезосновательно приходят к выводу о том, что не только устный дискурс обладает коммуникативными свойствами, но и письменный. Действительно, при написании текста автор ставит перед собой цель донести до читателя определенную информацию и наполняет свой текст маркерами, или «скрытыми смыслами» [4], которые позволяют декодировать идею, заложенную автором. По верному замечанию Е.Г. Беляевской, «письменный текст, несомненно, имеет звуковую или произносительную составляющую, поскольку читатель хотя и в сильно редуцированном виде, но все-таки проговаривает его про себя при чтении. С другой стороны, писатель, создавая текст,

также периодически прочитывает его, но – что намного важнее – само написание предполагает (в той или иной форме) внутреннюю речь пишущего. Таким образом, логичнее говорить о письменной речи, как о письменной форме устной речи. В результате часть авторской манеры говорить как бы «переходит» в написанный им текст» [1, с. 147].

В рамках коммуникативных исследований дискурса представляется возможным выделить диахронический аспект, который также занимает важное место в лингвистической науке, так как позволяет наиболее глубоко изучить то или иное явление. Когда становится понятным, как языковые единицы менялись с течением времени, возникает наиболее полное представление о языковом явлении и его связи с культурой и историей. Не случайно в настоящее время активно развивается такая наука, как

диахроническая концептология, в задачи которой входит «установление когнитивных оснований структурирования и категоризации действительности лингвистическим сообществом в определенный исторический период» [3, с. 71].

Диахронические исследования могут проводиться на всех языковых уровнях, включая тексты разных жанров, например, тексты прессы [2]. Особый интерес вызывают художественные произведения, так как «художественный текст представляет собой сложный культурно-языковой феномен, и как наиболее весомое достижение художественной культуры, он информативен по своей сути: он может рассматриваться как источник исторической, культурологической, языковой и лингвистической информации» [6, с. 98].

Представляется интересным изучить диахронические изменения когнитивных моделей построения метадискурса англоязычного художественного нарратива, что позволит в результате создать наиболее полную картину развития англоязычной художественной прозы. Целью данной статьи является рассмотреть на примере англоязычного нарратива разных временных периодов изменения в имплицитном диалоге автора с читателем, в котором автор обращается к читателю через персонажа, через его чувства и эмоции. В данном виде диалога автор передает читателю те чувства и эмоции персонажа, которые не видны другим персонажам, а известны только автору и, следовательно, читателю (Подробнее об эксплицитном и имплицитном диалоге автора с читателем см. [7]).

Дискуссия и результаты

Как любое языковое явление, имплицитный диалог имеет свою систему маркеров, которые позволяют декодировать его в нарративе. Основными являются глаголы мыслительной деятельности (*realize, believe, understand etc.*), глаголы чувственного восприятия (*feel, seem etc.*), которые часто сочетаются со стилистическими приемами. Кроме того, показателями имплицитного диалога автора с читателем могут выступать существительные и словосочетания, указывающие на мыслительную деятельность или эмоциональное состояние персонажа. Образность и метафоричность, несомненно, составляют важную часть любого художественного произведения, так как «художественно-стилистические средства, безусловно, включают в себя категорию эмоциональности, и создание образа в произведении происходит при непосредственном включении эмоционального фактора в текстовое целое. Эмоциональное значение является обобщенной реализацией в слове эмоции как одной из форм отражения человеческим сознанием реальной действительности» [5, с. 116].

Рассмотрим проявления имплицитного диалога автора с читателем на материале англоязычных произведений разных временных периодов: «Ярмарка Тщеславия» У. Теккерея (XIX в.), «Мастер игры» С. Шелдона (XX в.) и «Тигры в красном» Л. Клаусманн (XXI в.) В романе «Ярмарка Тщеславия» У. Теккерея обнаружены следующие проявления имплицитного диалога автора с читателем. В контекстах (1) и (2) мы имеем дело с мыслительной деятельностью персонажа.

(1) *«A thousand homely scenes and recollections crowded on him – in which he always saw her good and beautiful. And for himself, he blushed with remorse and shame, as the remembrance of his own selfishness and indifference contrasted with that perfect purity»* [10, с. 165–166].

Отметим, что здесь внутренний мыслительный диалог персонажа передается при помощи метафоры *scenes and recollections crowded on him* и существительного *remembrance*. Читателю становится очевидным, что сцены из прошлого и воспоминания «набросились» на персонажа и заставили его покраснеть от стыда.

В следующем контексте мыслительная деятельность персонажа маркируется глаголом *thought*, и читатель может видеть, что персонаж считает себя самым щедрым из всех и идущим на огромную жертву ради другого человека:

(2) *«And the fact is, that George thought he was one of the generousest creatures alive, and that he was making a tremendous sacrifice in marrying this young creature»* [10, с. 178].

Внутреннее эмоциональное состояние персонажа показано в контекстах (3), (4), (5). Герои испытывают самые разнообразные эмоции, которые преследуют их и не дают покоя. В примере (3) имплицитный диалог маркируется глаголом *feel*, и читатель видит, что героиня не представляет своей дальнейшей жизни, если у нее заберут последнее утешение:

(3) *«Young Amelia felt that she would die or lose her senses outright, if torn away from this last consolation»* [10, с. 161].

В следующем случае внутреннее эмоциональное состояние передают существительные *grief, pity, terror*, которые сопровождаются прилагательным *inexpressible*. Очевидно, что персонаж находится в плену у горя, жалости, ужаса и не может простить себе недостойного поступка:

(4) *«Inexpressible grief, and pity, and terror pursued him, and he came away as if he was a criminal after seeing her»* [10, с. 166].

Еще в одном примере персонаж охвачен чувством стыда и раскаяния, на что указывают существительные *shame* и *remorse*:

(5) *«A feeling of shame and remorse took possession of William Dobbin as the broken old man so received and*

addressed him, as if he himself had been somehow guilty of the misfortunes which had brought Sedley so low» [10, с. 180].

В следующих двух примерах представлено внутреннее физическое состояние персонажа, которое является важным показателем имплицитного диалога автора с читателем. Речь идет о тех случаях, когда внутренние органы персонажа реагируют на испытываемые им эмоции, и конечно же подобная реакция не видна другим персонажам фикциональной реальности. О ней известно только автору и через автора — читателю. Например, героиня от волнения слышит биение своего сердца:

(6) «*It was a nervous moment, and Rebecca's heart beat quick as she recognized the carriage»* [10, с. 176].

Еще в одном подобном контексте сердце персонажа представлено как ПЕРЕПОЛНЕННЫЙ СОСУД, т.е. эмоции настолько сильно охватили его, что он потерял дар речи:

(7) «*William replied only by nodding his head; his heart was too full to say much»* [10, с. 197].

В XX в. имплицитный диалог автора с читателем также занимает не последнее место. В следующих трех контекстах из романа С. Шелдона «Мастер игры» мы видим, что в голове персонажа происходит активная мыслительная деятельность. Мысли и идеи свободно перемещаются, мучают, преследуют персонажа. В примере (8) когнитивное состояние героя передается при помощи метафоры, и читатель очень ярко может себе представить, как мысли «скачут» в сознании персонажа:

(8) «*Jamie McGregor's thoughts leaped ahead»* [9, с. 32].

В девятом контексте лексическим указанием на имплицитный диалог выступает существительное *mind*, и кроме того, мы опять имеем дело с образностью: персонаж «закрыв свое сознание» (*shut his mind*) на все, кроме предстоящих расходов. Благодаря такому сравнению читатель может понять, насколько важная поездка предстоит герою произведения.

(9) «*Jamie shut his mind to everything but the trackless waste ahead of him»* [9, с. 38].

В примере (10) читатель становится свидетелем того, как персонаж борется с навязчивой идеей, которая возвращается к нему снова и снова и доставляет огромные мучения:

(10) «*Jamie tried. But the idea kept coming back to him, taunting him»* [9, с. 61].

Указания на чувства и эмоции персонажа часто сочетаются с концептуальной метафорой КОНТЕЙНЕР, что вполне очевидно, так как тело персонажа и его внутренние органы описываются как вместилище разного рода эмоций, которые могут заползть во внутрь (контекст (11)), кипеть внутри персонажа

(контекст (12)), эхом раздаваться в голове (контекст (13)), взрываться (контекст (14)), наполнять страхом и отчаянием (контекст (15)) и т.п.

(11) «*And he could feel hope begin to creep into his tired body»* [9, с. 26].

(12) «*Jamie could feel a slow rage boiling up within him»* [9, с. 47].

(13) «*The words echoed endlessly in his head»* [9, с. 39].

(14) «*Jamie exploded in a fury»* [9, с. 47].

(15) «*Jamie was filled with anger and despair»* [9, с. 48].

Далее рассмотрим несколько примеров из романа Л. Клаусманн «Тигры в красном» XXI в. Беседа о мыслительной деятельности персонажа также, как и в более ранних временных периодах, остается актуальной в имплицитном диалоге автора с персонажем, равно как и обсуждение эмоционального состояния персонажа. В нижеследующих контекстах читатель становится свидетелем напряженной умственной деятельности героев. Показателями имплицитного диалога, как и в предыдущие временные периоды, выступают глаголы мыслительной деятельности. В контексте (16) персонаж осознает, что ночь пролетает:

(16) «*Nick was aware of the night rushing by, the whine of steel hitting steel»* [8, с. 13].

В следующем примере глагол мыслительной деятельности *thought* идет в связке с концептуальной метафорой, что усиливает драматичность. Читатель видит, что героиня скрывает страшную тайну, так как анонимное письмо повергает ее в ужас:

(17) «*Ever since the Letter, as she thought of it, she found this dread creeping up on her when confronted by an unknown sender»* [8, с. 55].

В примере (18) героиня «мысленно прибывает» (*mentally arrived*) в другой город и понимает, что все не так радужно, как она себе сначала представляла:

(18) «*She toyed with the idea of throwing her things into a case, calling a taxi and fleeing back home. But when she mentally arrived in Cambridge, she was lost, the future yawning out in front of her»* [8, с. 28].

Еще в одном примере, иллюстрирующем имплицитный диалог автора с читателем о мыслительной деятельности персонажа, показателями выступают существительные *information* и *mind*:

(19) «*Watching Ed dig his nail into the flesh, Daisy turned the information over in her mind»* [8, с. 28].

Разговор о чувствах персонажей в беседе автора с читателем очень часто начинается с глагола *feel* или производного существительного *feeling*. Произведения XX в. не являются исключением из этого правила. Приведем следующий пример, в котором героиню охватывают противоречивые эмоции:

(20) «*She felt the strange juxtaposition of emotions, so familiar now. She wanted to take his drink out of his hand and smash it into his face, grind the glass against his skin. She also wanted to beg for forgiveness, and then be forgiven, the way she had been when she was a child and her mother's cold punishment would pass into clemency*» [8, с. 20].

В контексте (21) мы видим, что персонаж испытывает чувство враждебности, которое не видно другим персонажам:

(21) «*Hughes had bought her the radio the week before and Nick had a vague feeling of animosity toward it*» [8, с. 20].

Как и в более ранних временных периодах, в англоязычном художественном нарративе XXI в. встречается диалог автора с читателем о внутреннем физическом состоянии персонажа. Например, в следующем контексте героиня физически ощущает, как

стены дома давят на нее, вызывая, таким образом, сильное чувство дискомфорта:

(22) «*"I don't know, Hughes," she said finally. "We're still young. We could do things before we have a baby." Yet even as she said it, she felt the weight of the house he had bought her and knew it might already be too late*» [8, с. 47].

Заключение

Итак, представляется возможным сделать общий вывод о том, что имплицитный диалог автора с читателем о чувствах и мыслях персонажа встречается на протяжении разных периодов развития англоязычной художественной прозы. Система маркеров, указывающих на проявление имплицитного диалога автора с читателем не подвержена диахроническим изменениям. Внутренний мир персонажа передается при помощи одинаковых показателей в англоязычном нарративе XIX–XXI вв.

Литература

1. Беляевская Е.Г. Поэтика художественной прозы: в поисках скрытых смыслов [Текст] / Е.Г. Беляевская // Критика и семиотика. — 2019. — № 2. — С. 146–157.
2. Беляевская Е.Г. Метадискурс как источник исторической динамики жанров англоязычной прессы [Текст] / Е.Г. Беляевская // Германские языки: текст, корпус, перевод : Коллективная монография. — М.: Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт языкознания Российской академии наук, 2020. — С. 93–102.
3. Германистика в диахронии. Лингвистика и лингводидактика: коллективная монография [Текст] / Т.С. Сорокина, Ю.М. Казанцева, Ю.Б. Маркова [и др.]. Казань: Бук. — 2024. — 172 с.
4. Папуша И.С. К проблеме скрытых смыслов в письменной коммуникации [Текст] / И.С. Папуша // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. — 2024. — Т. 13. — № 6. — С. 26–32.
5. Попугаева М.В. Передача положительных и положительно направленных эмоций средствами цветообозначений в английской прозе [Текст] / М.В. Попугаева, Е.Е. Голубкова // Ученые записки национального общества прикладной лингвистики. — 2022. — № 3. — С. 114–123.
6. Сорокина Т.С. Художественный текст и языковая картина мира (репрезентация концепта «состояние» в английском языке) [Текст] / Т.С. Сорокина // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. — 2022. — № 3. — С. 97–103.
7. Федотова О.С. Принципы конструирования англоязычного художественного нарратива (к проблеме дискурса и метадискурса художественной прозы) [Текст] / О.С. Федотова. — М.: Перспектива, 2021. — 306 с.
8. Klausmann L. *Tigers in Red Weather*. New York; Boston; London: BACK BAY BOOKS, 2013. 353 p.
9. Sheldon S. *Master of the Game*. London: Pan Books, 1983. 430 p.

10. Thackeray W. M. *Vanity Fair*. London: Wordsworth Classics, 2001. 694 p.

References

1. Belyaevskaya E.G. Poetika khudozhestvennoy prozy: v poiskakh skrytykh smyslov // Kritika i semiotika. 2019, no. 2, pp. 146–157.
2. Belyaevskaya E.G. Metadiskurs kak istochnik istoricheskoy dinamiki zhanrov angloyazychnoy pressy // Germanские языки: tekst, korpus, perevod: kolektivnaya monografiya. M.: Izd-vo Instituta yazykoznanija Rossijskoj akademii nauk, 2020, pp. 93–102.
3. Germanistika v diahronii. Lingvistika i lingvodidaktika: Kollektivnaya monografiya [/ T.S. Sorokina, Yu.M. Kazantseva, Yu.B. Markova [i dr.]. Kazan': Buk, 2024. 172 p.
4. Papusha I.S. K probleme skrytykh smyslov v pis'mennoj kommunikatsii // Nauchnye issledovaniya i razrabotki. Sovremennaya kommunikativistika. 2024. vol. 13, no. 6, pp. 26–32.
5. Popugaeva M.V., Golubkova E.E. Peredacha polozhitel'nykh i polozhitel'no napravlennykh emotsij sredstvami tsvetooznachenij v anglijskoj proze // Uchenye zapiski nacional'nogo obshchestva prikladnoy lingvistiki. 2022, no. 3, pp. 114–123.
6. Sorokina T. S. KHudozhestvennyj tekst i yazykovaya kartina mira (reprezentatsiya kontsepta "sostoyanie" v anglijskom yazyke) // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnye nauki. 2022, no. 3, pp. 97–103.
7. Fedotova O.S. Printsipy konstruirovaniya angloyazychnogo khudozhestvennogo narrativnogo (k probleme diskursa i metadiskursa khudozhestvennoy prozy). M.: Perspektiva, 2021. 306 p.
8. Klausmann L. *Tigers in Red Weather*. New York; Boston; London: BACK BAY BOOKS, 2013. 353 p.
9. Sheldon S. *Master of the Game*. London: Pan Books, 1983. 430 p.
10. Thackeray W. M. *Vanity Fair*. London: Wordsworth Classics, 2001. 694 p.