

Ирина В. Смущинская (Киев)

Художественный текст как объект лингвостилистического анализа

✦ **Ключные речи:**
*художественный текст,
 поэтическая функция,
 литературность,
 референция, семиозис,
 валоризация.*

У раду се даје преглед различитих приступа у анализи књижевноуметничког текста, укључујући структурно-семиотичку и реторичко-херменаутичку парадигму. Посебна пажња се поклања лингвопоетичком приступу и категоријама литерарности и вишезначности, разматра се спецификум поетске функције и њене корелације са референцијом. Осим тога, пажња се поклања уметничком семиозису и процесу валоризације.

Исследованием прозаического художественного текста занимаются разные филологические дисциплины, исходя из неисчерпаемого богатства художественного произведения – поэтика (общая, историческая, контрастивная, жанровая, структурная), риторика, нарратология, филологическая семиотика, история литературы, психология творчества, эстетика, стилистика (литературная, структурная, жанровая, семиостилистика) и т. д. Многочисленны методики анализа (обзор см. в: Хованская 1988; Valette 1996): историко-хронологическое исследование

формы и содержания художественного произведения, синхронические исследования структурных типов художественного универсума, компаративный анализ основных жанровых форм; анализ может проводиться с формально-структурного, тематико-сюжетного, семантического, функционального, семиотического, генеративного, когнитивного, актантного подходов и др. Можно сказать, что большинство направлений вписывается в рамки двух основных парадигм – *структурно-семиотической* (русский формализм, пражский и американский

структурализм, французский структурализм и постструктурализм (работы Р. Барта, А.-Ж. Греймаса, Ж. Деррида, Ю. Кристевой, Ю. Лотмана, Ж. Молинье, Я. Мукаржовского, М. Риффатера, Ю. Тынянова, Ц. Тодорова, Р. Якобсона и др.) с их установками на выявление структур, структурных и интертекстуальных отношений) и *риторико-герменевтической* (Р. Будагов, В. Виноградов, Г. Винокур, Г. Гадамер, А. Потебня, Ф. Растье, Л. Шпицер), направленной на выявление «внутренней формы» произведения, образности, основных художественных категорий, индивидуального стиля, интерпретационного аспекта. Так, если *поэтика* исследует строение литературных произведений и систему их эстетических средств, то *стилистика* больше интересуется выразительными возможностями собственно языка, которые находят свое применение в художественном тексте, проблемой выбора (см., например, работу М. Крессо (*Cressot 1974: 18*) и его определение целей стилистики). В то же время стилистика жанров больше направлена на ракурс текст – литературный контекст (см. например: *Stolz 1999: 8–9*). Если теоретическая поэтика разрабатывает систему литературных категорий, сосредотачиваясь на их понятийно-логическом анализе, то историческая поэтика изучает происхождение и развитие этой системы (Бройтман 2001: 7). Новые лингвистические подходы позволяют анализ художественного текста с позиций умственно-речевой деятельности, с учетом текстового единства экстра- и интралингвистических факторов, особенностей художественного дискурса, исследование речевой схемы текста как жанрово-композиционного стандарта, вхождения художественного произведения в культурный контекст,

его интертекстуальных признаков и т. д. Таким образом, становление понятий «текст» и «дискурс» открыло возможности изучения более «объемных» единиц языка и речи, их семантики, грамматики, структуры, функций, прагматики. Такой подход позволил по-новому посмотреть на некоторые категории, которые всегда считались грамматическими, в плане их текстовой специфики (например, категория модальности). Однако основной вопрос касательно литературного произведения, который всегда был в центре внимания французской филологии, это определение того, что делает из определенного речевого образования произведение искусства, а значит, вопрос *литературности*.

В своих существенных чертах *творчество* человека определяется как «производство определенного оригинального продукта для коммуникативной цели» (Роменец 2001: 128), при этом два основных момента творчества – *оригинальность* и *коммуникация* – в определенной степени отрицают друг друга, создавая при этом неразрывное единство. *Искусство* – это разные виды творческой деятельности, связанной с *достижением эстетического эффекта* (Дюбуа 1986: 38), следовательно, особый смысл приобретают исследования художественных явлений как в плане выразительно-экспрессивном, так и в коммуникативно-рецептивном (напр., создание концепта «архичитателя» как абстрактной суммы всех потенциальных читателей в концепции М. Риффатера). Поэтический язык как любая речевая деятельность является неслучайной и целенаправленной, тем более, что письменный текст есть формой фиксации речи, преобразованной формой общения. Соответствие между средствами, которые используются, и желае-

мым эффектом, то есть заданной целью, является проблемой, которая все больше привлекает исследователей художественной коммуникации. При этом лишь оригинальный подход, неповторимый взгляд на мир автора текста, позволяет читателю увидеть смысл и красоту произведения. С другой стороны, *литература – это прежде всего особое использование языка* (Дюбуа 1986: 37). Художественный текст – это особая «целая структура», которая уже является самодостаточной, направленной на саму себя, а внутренне присущим, неотделимым свойством любого направленного на самого себя сообщения является *неоднозначность* (Якобсон 1996: 371), которая и считается его основной категорией, от конкретизации которой зависит эстетичность текста. В концепции М. Риффатера основой литературности считается *интертекстуальность*, которая понимается им не только как связь с предыдущими контекстами, но и с последующими (что, в принципе, и работает на неоднозначность). Правда, и она понимается исследователями по-разному: если для В. Изера (Изер 1996), это положительный знак (именно благодаря семантической рассеянности текст становится фикцией), то для Р. Ингардена неопределенность – это текстуальный недостаток, обусловленный языковой и экзистенциальной невозможностью описать любое явление в его полной онтологической данности).

По мнению Г. Гадамера (Гадамер 2001: 33), существует три основных вида текстов – религиозные (с их наставительностью), юридические (с деонтической направленностью) и литературные, сутью которых считается поэтическое слово, что направляет исследователей на поиск характеристик *литературности* (*littérarité* – термин, созданный Р. Якобсоном), то есть тех черт,

которые позволяют читателю идентифицировать текст как художественное произведение, с точки зрения чего важным оказывается не «то, что передается сообщением», а само «сообщение как система» (Barthes 1972). Как подчеркивают авторы «Общей риторики» (Дюбуа 1986: 36), прекрасное всегда уникально, а эстетическая ценность произведения всегда зависит от оригинальности его структуры (отметим, что эстетическая мысль прошла сложный путь, через период понимания искусства как «формы» и только «формы» под влиянием эстетики Б. Кроче). Характеристики литературности начинают изучаться как на основе противопоставления словесно-художественного творчества другим функциональным стилям, так и внутри самих художественных систем, с учетом идейно-художественного замысла (при лингвопоэтическом подходе) и без его учета. Так, представители русского формализма подчеркивали конструктивную роль *литературного приема* в художественной речи (например, работы В. Б. Шкловского). Так, если для эпохи синкретизма характерен *прием кумуляции* как наиболее архаичная форма образа и *параллелизма* (двучленного, многочленного, отрицательного), то традиционалистская (риторическая) поэтика через зарождение принципа различия создает разветвленную систему тропов.

Следовательно, основное внимание сосредоточилось на механизме действия *поэтической* (иначе – эстетической, стилистической, риторической, художественной) функции, которая выходит прежде всего из метафорического характера языка. Здесь мнения исследователей разошлись: если одни считали, что художественный текст не имеет референции (напр., отказ Р. Барта от «эффекта реальности»: «литература – это только речь»;

на этих же позициях стоит Группа μ Льежского университета, которая считает, что в своем поэтическом качестве поэтический язык не имеет референции), или он является *интравереференциальным*, т.е. таким, который создает свой собственный референт, референциальный универсум (Ж. Молинье (*Molinié* 1997) считает, что литература не воспроизводит мир, а дает символический образ определенной категоризации мира через речь, вводя для такой категоризации термин *le mondain*), то по мнению других, напр., Р. Якобсона (Якобсон 1996: 372), *преобладание поэтической функции над референтной не уничтожает саму референцию*, но делает ее неоднозначной, при этом двойному смыслу сообщения (то есть расщепленности референции) соответствует расщепленность адресанта и адресата. Как акцентирует Р. Барт, сама структура повествовательного текста предполагает смешение временной последовательности и причинного следования событий, хронологии и логики; хронологическая последовательность событий растворяется в ахронной матричной структуре (К. Леви-Стросс), а «настоящее» время становится лишь референтной, «реалистической» иллюзией (В. Пропп). Даже конкретно названная деталь (сам предмет, его определенное качество, состояние, действие) создает *чувственный микрообраз* (зрительный, слуховой, даже обонятельный), который формирует представление, воспринимаемое читателем, и именно из такого чувственного микрообраза и начинается художественное произведение. Эстетизация высказывания тесно связана с ассоциативным созданием, вырастающим из языковой ткани, а неповторимая канва художественного текста создает неповторимый вымышленный мир.

Р. Якобсон пытается вывести лингвистический критерий поэтической функции, опираясь на речевую концепцию, согласно которой существуют два фундаментальных способа вербального поведения – *селекция* и *комбинация*. Чтобы высказаться на определенную тему, говорящий отбирает слово из семантически ему родственных (следовательно, селекция осуществляется на основе эквивалентности), а затем отобранные таким образом слова комбинирует между собой в речевой цепи (следовательно, комбинация основывается на смежности). Таким образом, формулой действия поэтической функции можно считать то, что она *проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации*. Поэтическая функция, согласно Р. Якобсону, предусматривает тот факт, что слова отбираются в соответствии с фоничной комбинаторикой в синтагмы, которая и является продуцентом смысла. Так, именно симметрия трех двусложных глаголов в высказывании Цезаря о победе – *Veni, vidi, vici* – придает высказыванию особый блеск и лаконичность. Такой принцип повторения (слов, фраз, структур), параллелизм и паронимазия, играют ключевую роль в концепции Р. Якобсона, который подчеркивает, что «измерение последовательностей – это прием, который, вне поэтической функции, в языке не используется» (Якобсон 1996: 365), следовательно, он и является основой литературности. Можно сказать, что эта якобсоновская теория легла в основу концепции подтекста Т.И. Сильман (Сильман 1969), согласно которой механизмом создания подтекста считается повтор. И наоборот, французские лингвисты, которые не работают в русле структуралистской парадигмы, например, А. Мешоник, отказываются признавать

за повторами и параллелизмами основу литературности.

Лингвопоэтические преобразования, эстетическая организация речевых средств затушевывают прямое значение языковой единицы, высвечивая новый поэтический смысл. *Поэтическое слово* воспроизводит в себе новые семантические возможности. «Слово вообще» реализует себя в поэтическом слове и становится элементом структуры мышления» (Гадамер 2001: 50). Так, простой номинативный характер вокабуляра может нести значительный экспрессивный потенциал, подчеркивая, например, экзистенциальный характер создаваемой картины, то есть именно целостный характер такого приема переводит стрелки с референциально-номинативной семантики на символично-эстетическую, как это имеет место в субстантивной стилистике братьев Гонкуров или Эмиля Золя. Анализируя роман «Азийяде» импрессиониста П. Лоти, Р. Барт (*Barthes* 1972: 173) отмечает, что, в принципе, сюжет – это просто нагромождение *des incidents: promenade, attente, excursion, conversation, cérémonie, soirée d'hiver, incendie, l'arrivée d'un chat*, где будто ничего не происходит (*il se passe rien*), однако именно это отсутствие динамики и создает импрессионистскую семантику. Таким образом, целью художественной актуализации языкового знака признается *создание образа*: «Поэтическая функция – это функция преобразования естественного языка на стилистический образ и художественный смысл» (Поляков 1986: 166), она является синкретической и трансформативной по своей сути, при этом *целью образа* является не приближение его значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, *видение* его, а не *узнавание* (В. Б. Шкловский). Таким обра-

зом, *явление поэтизации* заключается в создании целостного образа, изоморфного реальному, который имеет четкую субъективную чувственно-воспринимающую направленность. Подчеркнем, что, по мнению В. Чейфа (Чейф 2001: 8), процессы восприятия имеют интерпретативный характер, поскольку информация, которая идет через восприятие в сознание, а затем в память, является интерпретацией, а не точной копией стимула; вербализация тоже имеет интерпретативный характер. Результатом процесса образотворчества выступает разветвленная система образов – *микрообразов* (словообразов, которые могут быть как *тропом*, так и *художественной деталью*) и *макрообразов* (характеров, пейзажей, картин) с большой палитрой переходных форм, при этом не только значение слова, но и звуковая и ритмическая организация слов часто создают дополнительную образность текстового сегмента.

Семиозис художественной функции происходит на основе воспроизведения/создания и актуализации/виртуализации в референционно-идентификационном, аксиологическом и рефлексивном измерениях речевой деятельности. Художественный смысл создается как процесс восприятия/интерпретации/создания трансформационных категориальных парадигм, которые объединяют глубинные и поверхностные речевые структуры в пространстве *известного/неизвестного, ожидаемого/неизвестного, субъективного/объективного*. Эстетическая мотивация каждого языкового средства обеспечивает индивидуальность художественной речи. По сути поэтическая функция представляет собой своеобразную рефлексию, обращенность к различным аспектам процесса порождения, функционирова-

ния, восприятия речи, их валоризации. При этом в коммуникативном ракурсе этого процесса может происходить *целенаправленная валоризация* – говорящего, адресата, предмета сообщения, речевого кода, целостной коммуникативной ситуации. Именно поэтическая функция не позволяет использование стандарта, шаблона и стереотипа в языке (*языковые стереотипы* являются категориальным признаком таких функциональных стилей как научный, официально-деловой, публицистический), поэтому индивидуальный стиль понимается как «структурное выражение личности» (Д. С. Лихачев). Особую роль в художественном дискурсе играют *риторические факторы*, поскольку поэтической речи присуща особая тенденция к увеличению миметических приемов: ввести фигуру в речь – это то же самое, что отказаться от той «прозрачности» знака, которая идет от его произвольности, то есть отказаться от идеи о незыблемости связи между обозначенным и обозначением (Дюбуа 1986: 45), например, в случае метафоры, символа, аллегии, гипаллаги т.д. Новым историческим типом художественного слова посттрадиционалистской «эпохи художественной модальности» становится двухголосое стилистически трехмерное слово, включающее в себя не только 1) предмет, но и 2) его отображение и 3) отображение этого отображения, образ образа; то есть в нем акцентируется отношение слова не просто к предмету, а и к другому слову, что выводит искусство на более высокий уровень межсловесной духовной реальности (см.: Бройтман 2001: 310–311).

Другое понимание неоднозначности предлагает герменевтический подход, в котором коммуникативная асимметрия как одна из основных текстовых призна-

ков создает множественность интерпретаций художественного текста (хотя, с другой стороны, Ф. Растье (Растье 2001: 14), развивая свою теорию интерпретирующей семантики на понятии *изотопии*, критикует постмодернистский тезис о том, что любой текст дает возможность бесконечной множественности возможных прочитываний). Расщепленность восприятия текста, существование «лабиринтов распутывания» повествования (У. Эко) позволяет говорить о существовании *двух дискурсивных модальных моделей – когнитивно-продуктивной и рецептивно-интерпретационной* (которая тоже является определенным обобщением, поскольку различные когниции читателей предусматривают многочисленные варианты интерпретации воспринимаемого текста).

Достоянием экспансионистского подхода к художественному тексту стало сочетание основных положений лингвостилистики, поэтики, теории текста с семиотикой, а значит, как отмечалось, взгляд на *порождение текста как на процесс глобального семиозиса*, который создает *возможный мир художественного текста* (эстетической действительности), в котором могут сталкиваться разные миры: *модельный мир* (состояние дел которого соответствует состоянию дел в реальном мире, а значит, это физически и логически возможный мир), и *немодельный мир*, «невозможный возможный мир» (З. Я. Тураева), где положение дел противоречит реальному миру. Итак, если в основе художественного произведения находится модельный мир, то его индивидуальность будет базироваться на субъективных особенностях восприятия реального мира говорящим, а следовательно, на особенностях его модального отноше-

ния к воспринятому/обозначенному. Если речь идет о немодельном мире, то субъективность будет распространяться не только на процессы фокусировки и восприятия объектов, но и на сами объекты как таковые, что особым образом валоризирует *референтную функцию художественного текста*, которая значительно отличается от референтной функции естественного языка: если для естественного языка характерно прямое и однозначное видение мира и воспроизведение действительности, то художественному тексту присуща *расщепленная референция* («это было и этого не было») и *многомерность*. Вымышленные события, ирреальные персонажи, фиктивные интриги – художественный дискурс находится в ирреальном и символическом пространстве, создание которого тесно связано с проблемой начала, которое *воспроизводит* (мимикрия) и *преобразует* (трансформация). Референциальная соотнесенность художественного текста обусловлена *взаимодействием различных установок в процессе создания возможного мира эстетической действительности*. Как правило, выделяются две основные авторские установки: 1) та, которая отражает (характерная для мемуаров, исторических романов), 2) креативная установка на создание «референциальной аллюзии».

Понимание тесной связи, существующей между вымышленным миром и миром реальным, позволило ученым, начиная с античности, постулировать существование *двух моделей художественного текста*, в основе которых лежат *мимезис* и *диегезис* (Аристотель, Э. Ауэрбах, М. Риффатер). Для миметических текстов характерны правдоподобие, сходство с реальностью, подражание жизни, сохранение хронологии событий, детализация, что свойственно таким

литературным течениям как натурализм, модернизм, экзистенциализм. В частности, система натурализма предусматривала бесстрастное, научно достоверное изображение человеческой жизни в ее естественной и социальной характеристике, однако при этом реальная действительность, человек начинают освещаться довольно узко и приноситься в жертву «детали ради детали» (стилистика Эмиля Золя, братьев Гонкуров). Тексты, где доминирует диегезис, порождают правду вымысла, а следовательно, победу семиозиса, поскольку речь начинает выступать посредником для передачи картины мира, которую создает сам художник (Тураева 1999: 19). Такие тексты отрицают простую референцию как элементарную форму взаимодействия искусства с действительностью, детальное копирование жизни, следовательно, постулируется релятивность и многозначность истины, что и признается подлинным реализмом. Референция к действительности в художественном тексте становится *референцией второго порядка* (термин З. Я. Тураевой), что раскрывает глубинные, потенциальные возможности реальности, отлученные от настоящих обстоятельств реальной жизни. Итак, художественному тексту присуще *стереоскопическое (двойное) видение мира*, где *фиктивность* и *достоверность* совмещаются и находятся в отношениях *конъюнкции*, при которой образуется новое многогранное художественное целое.

С другой стороны, художественная референция имеет определенный признак: существует названная вещь в действительности или нет, не является существенным (Дюбуа 1986: 46). Это приводит исследователей Группы *μ* к мысли, что поэтическая речь обнаруживает свою несостоятельность как средство комму-

никации, с ее помощью нельзя ничего сообщить или, скорее, можно сообщить лишь то, что касается ее самой; сообщение, содержащееся в ней, адресовано ей самой, и эта внутренняя коммуникация есть не что иное, как *основной принцип художественной формы*. Как следствие, как нам кажется, имеет место процесс своеобразного затушевывания собственно референции и валоризация модальности как субъективной авторской мысли.

Процессы *референции* как идентификации знака, что существует в воображении автора, тесно связаны с процессами *номинации* – как денотативной, так и коннотативной, и с процессами *интерпретации* как экспликации смыслов, которые вкладываются субъектом в понимание объекта (это может быть *рефлексия* как эпистемично-объективированный путь и *аксиологизация* как субъективно-оценочный). Процессы номинации как образование пропозитивных имен событий являются очень важными при создании текста, однако они холистично сосуществуют с такими важными процессами как *предикация* (отнесение номинативного содержания к действительности), *тематизация* (скрепление пропозитивных значений в целое), *стилизация* (отбор средств, поставляющих тексту необходимые коннотации согласно определенных коммуникативных условий) (Тураева 1986: 124). Однако при этом текст не может не быть *прагматически определенным* и *модально организованным*, поскольку человек, который создает текст, всегда не только организует языковой материал для передачи определенного содержания, но и передает эксплицитно/имплицитно свое отношение к сообщаемому.

Итак, категории *информативности, модальности и интенциональности* тесно связаны между собой, при этом коммуникативно-прагматический аспект текста определенным образом объединяет структурную, семантическую, композиционную, риторическую, концептуальную стороны текста, которые и становятся основными объектами анализа современной текстологии. О. И. Москальская (Москальская 1981), говоря о семантике текста, выделяет логико-семантическую структуру, коммуникативную целеустановку и реляционные отношения (как отражение движения мысли, систему смысловых отношений между текстовыми составляющими), модальность она относит к основным текстовым актуализаторам. М. И. Откупщикова (Откупщикова 1982: 22) выделяет такие аспекты текста как коммуникативный, модальный, номинативный, структурный, прагматический, понимая под «коммуникативным» коммуникативную установку на реципиента, цель коммуникации, под «модальным» – оценку говорящим высказываемого (уверенность/неуверенность в достоверности сообщения), «прагматический аспект» – как референтный и т. д. И. Р. Гальперин в своей известной работе рассматривает все текстовые категории как разновидность *грамматических*, разделяя их на *содержательные* и *формально-структурные*, среди которых он выделяет такие текстообразующие категории как информативность, интеграция, ретроспекция, проспекция, модальность. Подход к тексту как к макрознаку в концепции О. П. Воробьевой (Воробьева 1993) позволяет исследовательнице говорить о четырех основных текстовых компонентах (категориях): референционность и концептуальность как собственно семантические,

адресантность и адресованность как прагмасемантические.

Во многих работах постулируется факт существования двух основных текстовых категорий – *целостности* и *связности*, *когерентности* и *когезии* – и их разработка, где акцентируется тот факт, что именно связность является основным структурно-семантическим признаком текста (Откупщикова 1982: 26). Связность рассматривается в двух основных аспектах: как наличие общего в фактах, что передается речью; как объединение фактов (явлений) в одно целое в смысловом отношении. Как подчеркивает Е. А. Реферовская (Реферовская 1989: 3), основной характеристикой любого текста является связность и логичность продвижения его содержания, при этом связность текста обеспечивается связностью элементов, образующих предложения, сверхфразовые единства, и такая связность может быть не только смысловой, но и формальной. Однако, с другой стороны, текст может иметь все способы локальной связи (анафорический, логический, тема-рематическая прогрессия, семантическая изотопия), однако не быть осознанным, не иметь смысловой целост-

ности; единство темы тоже не обеспечивает текстовую целостность.

Не существует на сегодняшний день единого мнения и относительно *категории модальности*, модального текстового аспекта. Если для И. Р. Гальперина модальность относится к прагматическим категориям, то М. И. Откупщикова эти аспекты различает. Если для А. В. Бондарко оценка и модальность разноплановые категории, то большинство исследователей (в частности, Н. В. Ляпон) считают, что в основе модальности лежит именно оценка. Наконец, В. З. Панфилов настаивает на кардинальном разграничении модальности и коммуникативной установки. Мы же, вслед за З. Я. Тураевой, категорию модальности рассматриваем как «всеобъемлющую категорию», поглощающую *целевую коммуникативную установку говорящего* и *кате­гор­ию оценки* и т. д. (Смушинська 2003).

Таким образом, можно сказать, что и на сегодняшний день основными вопросами в исследовании текста как лингвистического объекта остаются его категории, онтологические признаки и единицы-конституенты; решения этих вопросов продолжается и в наше время.

summary

Σ [IRINA V. SMUSINSKAYA]
Fiction text as an object of linguo-stylistic analysis

The article highlights different approaches to fiction text analysis taking into account structural-semiotic and rhetorical-hermeneutical paradigms. Special attention is given to linguistic-poetic approach and the categories of literary and ambiguity. Specific relations of poetic function and reference are considered. Well-known theories of Roland Barthes, Roman Jakobson, Umberto Eco, Groupe μ, are discussed. Literature semiosis and valorization are touched upon: text generation is presented as global semiosis which creates probable world of esthetical reality. Splitting reference, multidimensional nature, set of categories are ascribed to the fiction text as factors which predetermine its structure.

Литература:

168

- Бройтман 2001: **Бройтман С. Н.** Историческая поэтика. – М.: Изд. центр рггу. – 320 с.
- Воробьева 1993: **Воробьева О. П.** Текстовые категории и фактор адресата. – К.: Вища школа. – 200 с.
- Гадамер 2001: **Гадамер Г.-Г.** Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс. – 288 с.
- Дюбуа и др. 1986: **Дюбуа Ж. и др.** Общая риторика. – М.: Прогресс. – 392 с.
- Ізер 1996: **Ізер В.** Процесс читання: феноменологічне наближення // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис. – С. 261–277.
- Москальская 1981: **Москальская О. И.** Грамматика текста. – М.: Высшая школа. – 184 с.
- Откупщикова 1982: **Откупщикова М. И.** Синтаксис связного текста. – Л.: лгу. – 103 с.
- Поляков 1986: **Поляков М. Я.** Вопросы поэтики и художественной семантики. – М.: Сов. писль. – 480 с.
- Растье 2001: **Растье Ф.** Интерпретирующая семантика: Пер. с франц. – Нижн. Новгород: Деком. – 368 с.
- Реферовская 1989: **Реферовская Е. А.** Коммуникативная структура текста в лексико-грамматическом аспекте. – Л.: Наука ло. – 167 с.
- Роменець 2001: **Роменець В. А.** Психологія творчості. – К.: Либідь. – 288 с.
- Сильман 1969: **Сильман Т. И.** Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки, ндвш. – № 1. – С. 84–90.
- Смущинська 2003: **Смущинська І. В.** Модальність французького художнього тексту: типи та засоби вираження: Дис. ... докт. філол. наук. – К.: кну ім. Тараса Шевченка. – 478 с.
- Тураева 1986: **Тураева З. Я.** Лингвистика текста. – М.: Просвещение. – 127 с.
- Тураева 1999: **Тураева З. Я.** Лингвистика текста на исходе второго тысячелетия // Вісник клу. Серія Філологія. – К.: вц кдлу. – Том 2. – № 2. – С. 17–25.
- Хованская 1988: **Хованская З. И.** Анализ литературного произведения в современной французской филологии. – М.: Высшая школа. – 239 с.
- Чейф 2001: **Чейф У.** Память и вербализация прошлого опыта // Текст: аспекты изучения семантики, прагматики и поэтики / Сб. статей. – М.: Эдиториал урсс. – С. 3–41.
- Якобсон 1996: **Якобсон Р.** Лінгвістика і поетика // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис. – С. 359–377.
- Barthes 1972: **Barthes R.** Le degré zéro de l'écriture suivi de Eléments de sémiologie. – P.: Seuil. – 182 p.
- Cressot 1974: **Cressot M.** Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique. – P.: PUF. – 350 p.
- Molinié 1997: **Molinié G.** Eléments de stylistique française. – P.: PUF. – 213 p.
- Stolz 1999: **Stolz Cl.** Initiation à la stylistique. – P.: Ellipses. – 143 p.
- Valette 1996: **Valette B.** Le roman. – P.: Nathan. – 128 p.