

О.Г.Артемова (Воронеж)

**ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ГРАФИЧЕСКИХ И ПАРАЛИНГВИСТИЧЕСКИХ
СРЕДСТВ В СОЗДАНИИ СЕМАНТИКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ОБРАЗА ПЕРСОНАЖА (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ
Р.БРЭДБЕРИ)**

Универсальными способами воплощения семантики художественного образа являются тропеические, лексические и синтаксические выразительные средства, а также стилистические приемы. Однако в рамках художественного произведения существуют и другие, вспомогательные, средства, обогащающие семантику образов персонажей. К ним можно отнести использование некоторых знаков препинания в прямой речи персонажей для выражения эмоций, курсива, слов, означающих паралингвистические явления (указания на рече-жестовое, мимическое поведение персонажей), внутренней речи, изображающей психологическое состояние, а также специфического способа членения текста на микроабзацы.

Общеизвестна зависимость эмоционального и эстетического воздействия литературы при восприятии ее содержания от сочетания обеих реализаций – звуковой и графической. Это справедливо и для художественного образа. В любом высказывании эмоциональная оценка имеет большое стилистическое значение, ибо она определяет выбор и размещение всех основных значащих элементов высказывания. Прямая речь часто бывает эмоциональной по характеру и поэтому обладает широчайшими возможностями не только для раскрытия индивидуальных особенностей речи персонажа, но и для обогащения через эти особенности семантики образов.

Исследование рассказов Р.Брэдбери показало, что употребление в предложении восклицательного знака сигнализирует о наличии разнообразных как положительных, так и отрицательных эмоций, например:

□ удивление с оттенком испуга

“The Blue Mountains!” She held to the canopy rim with one hand, turning swiftly toward him // – Голубые горы! – Она

схватила одной рукой за край балдахина и резко повернулась к нему.

□ удивление и испуг

“Did you call?” he asked irritably. – “No!” she cried. – “I thought I heard you cry out.” – “Did I? I was almost asleep and had a dream!” // Ты звала меня? – раздраженно спросил он. – Нет! – почти крикнула она. – Мне почудилось, ты кричала. – В самом деле? Я задремала и видела сон!

□ неодобрение, возмущение, скептицизм

“Blue eyes! Gods!” cried Mr. K. – ... – “Out of the sky; what nonsense!” // Голубые глаза! О Боги! – воскликнул мистер К. – ... – С неба – какая чушь!

□ негодование, гнев

“Ha!” cried the husband, turning violently away, his jaw working // Ха! – крикнул муж и отвернулся, играя желваками.

“Ridiculous, is it!” he almost screamed. “You should have heard yourself, fawning on him, talking to him, singing with him, oh gods, all night; you should have heard yourself!” – “Yll!” // – Вот именно, чепуха! – Он едва не сорвал голос. – Ты бы послушала себя со стороны: заигрывать с ним, разговаривать с ним, и так всю ночь напролет, о боги! Послушала бы себя! – Илл!

□ ненависть, презрение, отчаяние

“At it!” shrieked Poe. “The plan’s changed! Only one chance! Run! At it! At it! Drown them with our bodies! Kill them!” // – В атаку! – пронзительно закричал По. План изменился! Только один шанс! Бежим! В атаку! В атаку! Забросаем их нашими телами! Убьем их!

О наличии у персонажа чувств и эмоций сигнализирует также употребление вопросительного знака и многоточия. Мы полагаем, что эти знаки обладают определенной модальностью, поскольку выражают отношение персонажа к происходящим событиям.

Важным средством шрифтового выделения в рассказах Р.Брэдбери является курсив. В персонажной речи курсив способствует передаче фоноакустических особенностей звучащей речи. Курсив также участвует в создании интонационного рисунка высказывания; он служит средством увеличения эмоциональной нагрузки преимущественно в отрезках диалогической, реже – монологической речи. Явля-

ьясь основой смыслового выделения важного с точки зрения персонажа элемента высказывания, слова, выделенные курсивом, способствуют акцентированию особенностей мыслительного процесса персонажа, указывают основные вехи этого процесса. Выстраивая такие слова в логические цепочки, можно также определить отношение персонажа к изображаемым действиям и ситуациям, и через интерпретацию этого отношения получить дополнительные характеристики личности и характера персонажа. Проиллюстрируем это следующими примерами из рассказа «Илла». В рассказе насчитывается 20 случаев употребления курсива в диалогической речи. При этом частотность употребления курсива в прямой речи положительного и отрицательного персонажей одинакова.

“Somehow” – she tried the words – “he looked all right. In spite of being tall. And he had – oh, I know you’ll think it silly – he had *blue* eyes. – “Blue eyes! Gods!” cried Mr. K. “What’ll you dream next? I suppose he had *black* hair?” – “How did you guess?” She was excited. – “I picked the most unlikely color,” he replied coldly. – “Well, black it was!” she cried. “And he had a very white skin; oh, he was *most* unusual!” // – Почему-то, – она медленно подбирала слова, – он не кажется уродом. Несмотря на высокий рост. И у него – ах, я знаю, тебе это покажется вздором, – у него были *голубые* глаза! – – Голубые глаза! – воскликнул мистер К. – Боги! Что тебе приснится в следующий раз? Ты еще скажешь – *черные* волосы? – Как ты *угадал*? – воскликнула она. – Просто назвал наименее правдоподобный цвет, – сухо ответил он. – Да, черные волосы! – крикнула она. – И очень белая кожа. *Совершенно* необычный мужчина!

Исходя из данного контекста и выделенных в нем слов, можно проследить разное отношение персонажей к ситуации и – шире – к окружающей действительности. Использование курсива помогает отразить романтизм и мечтательность главной героини, ее способность удивляться и восторгаться всему необычному. В противоположность Илле ее муж раскрывается как жесткий реалист – прагматик, признающий только научные факты и не допускающий существования, даже в сновидении, чего-либо необычного.

Процесс размышления главной героини показан следующим образом:

“And he said, ‘We’re from a city on *Earth*; that’s the name of our planet,’” continued Mrs. K. “That’s what he said. ‘Earth’ was the name he spoke. And he used another language. Somehow I understood him. With my mind. Telepathy, I suppose”. – Mr.K turned away. She stopped him with a word. “Уп?” she called quietly. “Do you ever wonder if – well, if there *are* people living on the third planet?” – “The third planet is incapable of supporting life,” stated the husband patiently. “Our scientists have said there’s far too much oxygen in their atmosphere.” – “But wouldn’t it be fascinating if there *were* people? And they traveled through space in some sort of ship?” // Он сказал: «Мы из города на *Земле*, так называется наша планета», - продолжила миссис К. – Это его слова. Так и сказал – Земля. И говорил он не на нашем языке. Но я каким-то образом понимала его. В уме. Телепатия, очевидно. – Мистер К отвернулся. Ее голос остановил его. – Илл! – тихо звала она. – Ты никогда не задумывался... ну... *есть ли* люди на третьей планете? – На третьей планете жизнь невозможна, - терпеливо разъяснил супруг. – Наши ученые установили, что в тамошней атмосфере слишком много кислорода. – А как было бы чудесно, если бы там *жили* люди! И умели путешествовать через космос на каких-нибудь особенных кораблях».

В приведенном отрывке слова, выделенные курсивом, помогают выразить надежду героини на реальность увиденного во сне. Также посредством курсива могут быть выражены настороженность и растерянность героини, равно как и смущение, замешательство.

“Let’s take the flame birds to town tonight to see an entertainment.” – “You don’t mean it?” she said. “Are you feeling well?” // – Съездим на огненных птицах в город, развлечемся? – Ты серьезно? – спросила она. – Ты не заболел?

“I thought we might leave tomorrow morning. You know, an early start and all that,” he said very casually. – “But we *never* go this early in the year!” // – Я думаю можно отправиться хоть завтра утром, – подчеркнуто небрежно бросил он. – Сама знаешь: раньше начнешь, скорее... – Но мы еще *никогда* не уезжали так рано!

After a moment she laughed softly. "I thought of some *more* of the dream," she confessed. // Мгновение спустя она тихо рассмеялась. – Я еще *что-то* вспомнила, – призналась она.

Проходя через весь текст, выделенные курсивом слова помогают передать эмоционально-психологическое состояние героини, создавая калейдоскоп переживаемых ею эмоций, таких как удивление, замешательство, смятение, отчаяние, а также показать попытки размышления о космическом мироздании.

В художественном тексте, как отмечается исследователями, речь говорящего не просто передается в соответствии с существующими языковыми нормами, но и изображается художественно. Изображение охватывает при этом, как правило, не только вербальную материальность речи, но также и взаимодействующие с ней паралингвистические факторы (жест, мимика и указания на них). И то и другое изображается словами, что обуславливает передачу средств паралингвистического кода средствами лингвистического, или включение одной семиотической системы в другую. В настоящее время существует значительное количество исследований по паралингвистике, в которых паралингвистические факторы рассматриваются как функционально-оправданные компоненты речевого общения. Наибольший интерес, на наш взгляд, представляют выводы о полифункциональности паралингвистических факторов, об их психолингвистической природе, предположения об их стилеобразующей способности, указания на способность речестежестового поведения персонажей выступать в качестве средства создания образа, а также различные классификации паралингвистических факторов на основе их ономаσιологических, функциональных, лексико-семантических и структурных характеристик.

По мнению многих исследователей, основной функцией паралингвистических факторов является выражение эмоционального состояния говорящего, вследствие чего статус паралингвистических факторов в системе средств общения определяется как подчиненный, вспомогательный по отношению к естественному, вербальному языку. Однако

утверждения о сугубо вспомогательном характере паралингвистических факторов ставится под сомнение исследователями проблемы паралингвистических факторов в их языковом воплощении в тексте, о чем свидетельствуют, в частности, работы Л.М.Шелгуновой, З.З.Чанышевой, Е.А.Кедровой, Н.В.Нокашидзе, Е.И.Павловой и других.

Предположение об аналогичном лингвистическому знаку поведению жестов, мимики находит убедительное подтверждение при изучении лексико-структурного воплощения паралингвистических факторов в художественном тексте. Как справедливо замечает В.И.Аданакова, значимость стилистической детализации жестикуляторно-мимических средств общения в тексте обусловлена ограничением набора этих средств по сравнению с собственно-лингвистическими. При этом особого внимания требует интерпретация не только предметно-логической информации, но и коннотативной, имплицитной информации (психофизиологической основы информации), которые чаще всего квантуются посредством скрупулезного изображения паралингвистических факторов.

Функциональное коррелирование вербального и паравербального поведения персонажей в художественном воплощении в тексте характеризуется подвижностью. Они могут находиться в отношениях смысловой гармонии или дисгармонии, комплементарности и т.д., например:

Susan shut her eyes and felt the earth falter under her. She kept going, into the fiery plaza, seeing nothing // Сьюзен закрыла глаза и почувствовала как земля уходит из-под ног. Ничего не видя, она продолжала идти на сверкающую огнями площадь.

Susan stiffened. William froze. He looked at his hands lying on the either leg, innocently. Susan's heart was beating swiftly // Сьюзен окаменела. Уильям похолодел. Опустил глаза – руки его лежали на коленях как ни в чем не бывало. У Сьюзен неистово колотилось сердце.

“Don't look back, keep walking. Examine the papier-mâché bull here. That's it, as questions // – Не оглядывайся, продолжай идти. Осматривай быка. Вот так, теперь задавай вопросы.

Эффективны также случаи художественной актуализации жеста, где он логически уместен и предсказуем, например:

“Don't you think it would make a wonderful film, Susan? Don't you, Bill?” He finished his drink. – Susan sat with her eyes straight ahead of her. – “Have a drink?” said Mr. Melton. // – Может получиться увлекательнейший фильм, правда Сьюзен? Правда Билл? – и он допил вино. – Сьюзен сидела как каменная, глядя в одну точку. – Выпейте еще, – предложил Мелтон.

Как видно из этих примеров описание паралингвистических факторов может исключать изображение реплик. Подобные жесто-мимические диалоги в композиционном плане совпадают с моментами наивысшего эмоционального накала, когда как бы проверяется умение персонажа побороть импульсивные порывы, обуславливая при этом бессловесный, но красноречивый диалог.

При изображении сложных эмоциональных состояний посредством вербализации серии жестов, неискаженная информация передается чаще описанием выражения глаз, более безусловно-рефлекторных по природе и потому менее подверженных произвольному волевому управлению говорящего: *Она избегала глядеть на него; Сьюзен сидела глядя в одну точку; Сьюзен и Уильям быстро переглянулись и затем посмотрели на дверь.*

Что касается мобильных частей тела, таких как губы, брови, лоб, руки и т.д., то они могут маскировать эмоциональное состояние или даже исказить смысл реплики: *Лицо мистера К было бесстрастно; Он улыбнулся через силу; Он машинально поцеловал ее в щеку; Извини меня, – сказал он, догоняя ее с видом крайней озабоченности.*

Итак, как справедливо замечает Л.М.Шелгунова, за счет указаний на невербальное речевое, а также на неречевое поведение и обстоятельства, преодолевается ‘невещественность’ вербального материала, реплик-репродуктов, достигается индивидуальность, ‘зримость’, конкретность художественного образа. Названные указания – необходимое условие его полноты и законченности, жизненной уеди-

тельности, они обуславливают его мотивированность, включенность в определенные события и ситуации, вскрывают свойственные ему противоречия, дают необходимые авторские оценки.

Существенной стороной художественного текста являются также те стилистические приемы, которые позволяют читателю стать свидетелем внутренней, психологической деятельности персонажей. Изображение этого процесса может осуществляться двумя путями: через внутренний монолог при полном отсутствии авторского 'вмешательства' в мысли персонажа и посредством контаминирования голосов автора и персонажа в несобственно-прямой речи. В современной теоретической литературе существует несколько подходов к вопросам передачи внутренней речи в художественном произведении. Представители первого направления предлагают объединить внутренний монолог и несобственно-прямую речь в один художественный прием, исходя из их функционального подобия. Мы же присоединяемся к тем исследователям, которые считают, что внутренний монолог и несобственно-прямая речь – совершенно разные приемы. По их мнению, внутренний монолог представляет собой субъективную форму внутренней речи персонажа, его ассоциативно-эмотивного мира, при сохранении автономности линии персонажа и линии автора. Поэтому мы также считаем целесообразным говорить о внутренней прямой речи персонажа, оформленной в виде монолога, диалога или полилога и переданной средствами прямой речи и изображенной внутренней речи – несобственно-прямой речи, когда происходит частичная трансформация внутренних реплик и мыслей персонажа в условиях авторского повествования, где доля авторского участия в субъективной перспективе персонажа варьируется в зависимости от определенных стилистических задач. Исходя из этого различают «персональную» и «авторскую» несобственно-прямую речь.

Что касается значения этих категорий в семантической структуре художественного образа, то здесь с большой долей уверенности можно говорить о том, что внутренняя прямая речь и «персональная» несобственно-прямая речь

являются эффективным средством самораскрытия персонажа. Авторская оценка и характеристика персонажа осуществляется через «авторскую» несобственно-прямую речь.

Silly woman. She went inside. You and your imagination, she thought. That was nothing but a bird, a leaf, the wind, or a fish in the canal. Sit down. Rest. // Сумасшедшая. – Она вернулась в комнату. – Это все твоя фантазия. Ничего не было, просто птица, листок, ветер или рыба в канале. Сядь. Приди в себя.

Crazy Ylla! she scoffed. Why think these wild things with your idle mind? Crazy Ylla! she scoffed. Why think these wild things with your idle mind? // Сумасшедшая Илла! – мысленно усмехнулась она. – Что за мысли будоражат твой праздный ум?

Подсознательное ожидание чуда и попытка остаться в рамках благоразумия переданы контаминацией «персональной» несобственно-прямой речи и прямой внутренней речи персонажа. В синтаксисе «персональной» несобственно-прямой речи широко используются стилистические возможности эллиптических структур. Их употребление связано прежде всего с передачей предикативного характера внутренней речи. Исследование эллиптических структур показывает, что наиболее часто элиминированию подвергаются подлежащее и часть глагольного сказуемого – вспомогательный глагол, что мы и наблюдаем в предложении: *Why think these wild things with your idle mind?* Хотя во внутренней речи ситуация всегда известна самому размышляющему человеку и нет особой нужды для специального обозначения предмета высказывания, отсутствие подлежащего и вспомогательного глагола могут сигнализировать о чрезмерно возбужденном состоянии говорящего, об акцентировании других более важных для него предметов и мыслей.

Мышление в некотором роде представляет собой стихийный процесс, поэтому для него характерны и срывы, и колебания, и резкая смена объекта размышления и т.п. В связи с этим внутренняя речь характеризуется большим числом незавершенных предложений. Незавершенные предложения в структуре внутреннего монолога условно

делятся на две группы. Первая группа представлена незавершенными предложениями, употребленными на границе внутреннего монолога и авторского повествования или диалога и имплицитными прерывание размышлений персонажа событиями внесюжетного плана. Незавершенность такого рода не представляется для нас существенной. Вторая же группа характеризуется незавершенными предложениями, призванными передать неоднородность порождения мысли, зафиксировать ее непосредственный ход. Следовательно, незавершенность данных предложений обусловлена установкой на имитацию внутренних причин прерывания мысли, естественных срывов и колебаний в процессе их формирования. Персонаж начинает мысль и переходит к формулированию другой, что можно проиллюстрировать следующими примерами:

Ylla moved through the breathless summer house. Lightning would strike from the sky any instant; there would be a thunderclap, a boll of smoke, a silence, footsteps on the path, a rap on the crystalline door, and her *running* to answer... // Илла бродила по комнатам притихшего летнего дома. В любой миг с неба может пасть молния, и будет раскат грома, клуб дыма, безмолвие, шаги на дорожке, стук в хрустальную дверь – и она *стрелой метнется* навстречу ...

It's not impossible, he thought, half closing his eyes, trying to see it and build it. Consider an attic. Its very atmosphere is Time. It deals in other years, the cocoons and chrysalises of another age. All the bureau drawers are little coffins where thousand yesterdays lie in state. Oh, the attic's a dark, friendly place, full of Time, and if you stand in the very center of it, straight and tall, squinting your eyes, and thinking, and thinking, and smelling the Past, and putting out your hands to feel of Long Ago, why, it...

He stopped, realizing he had spoken some of this aloud. //

Это все-таки возможно, – думал он, прикрывая глаза, стараясь увидеть и воссоздать его (Прошлое). Возьмем чердак. Тут дышит само Время. Тут все связано с прошедшими годами, все – сплошь куколки и коконы иного века. Каждый ящик – крохотный саркофаг, где покоятся тысячи вчерашних дней. О, чердак – это темное, дружеское место, заполненное Временем, и если ты встанешь посередине

прямой и высокий, прищурился глаза и думая, думая, и вдыхая запах Прошлого, и вытянув вперед руки, чтобы ощутить Давно Прошедшие Дни, почему оно...

Он остановился, осознав, что кое-что он сказал вслух.

Разрыв цельности высказывания является эффективным стилистическим приемом, позволяющим передать высокий эмоциональный накал размышлений персонажа. Для передачи различных субъектно-модальных значений и оттенков большое значение, по мнению Т.Н. Колокольцевой, также имеет интонация незавершенных предложений.

Вполне очевидно, что достоверность любого вида внутренней речи достигается за счет специфической синтаксической организации. Однако лишь взаимодействие формальной и семантической структур предложения наряду с интегративными процессами, происходящими в художественном тексте как едином целом, придают значение психологизма таким формально-синтаксическим параметрам как структура и длина предложений, средства межфразовой связи. Именно особенности структурной организации предложений обуславливают придание мыслительному процессу эффекта реалистичности. Наряду с тропеическими и лексическими средствами эффект реалистичности создается экспрессивными средствами синтаксиса, отбор которых мотивирован направленностью на отражение присущих внутренней речи свойств, на передачу чувств и ощущений персонажа. При этом предполагается, что экспрессивные средства языка существуют в виде определенных синтаксических конструкций. Последние придают особую выразительность высказыванию, увеличивают его воздействующую силу.

При передаче мыслей персонажа Р.Брэдбери стремится показать не только их содержание, но и динамику размышлений персонажа – рождение мыслей, последовательность их сцепления, формирование точки зрения и т.д., показывая тем самым эволюцию образа персонажа или раскрывая глубинные структуры характера персонажа.

Всякий связный текст членится на отрезки различной величины, соединенные между собой различными видами

связи. Каждый такой фрагмент, именуемый абзацем, является компонентом текста и представляет собой определенную более или менее законченную микротему.

Теория абзаца глубоко разрабатывалась многими учеными. Некоторые из них, например Т.И.Сильман, полагают, что абзац представляет собой единое структурно-смысловое целое композиционного уровня, поскольку «сочетание предложений, которыми заканчивается один абзац и начинается другой, не имеет достаточно отчетливо выраженных грамматических границ», хотя между ними наблюдается «некий разрыв, некий скачок мысли». Другие, в свою очередь, полагают, что абзац выделяется не только в соответствие с композиционными задачами, но и в соответствие с экспрессивно-стилистическими задачами. С этих позиций абзац рассматривается как стилистико-семантическая категория.

Для наших целей представляет интерес микросегментация текста, то есть членение текста на абзацы, которые по своим размерам меньше обычных абзацев и могут состоять из одного предложения. Этот прием широко использует в своем творчестве Р.Брэдбери. Последовательность микроабзацев чаще всего передает напряженность действия, актуализируя при этом эмоциональное состояние персонажей, например:

They were not happy now.

This morning Mrs. K stood between the pillars, listening to the desert sands heat, melt into yellow wax, and seemingly run on the horizon.

Something was going to happen.

She waited.

She watched the blue sky of Mars as if it might at any moment grip in on itself, contract, and expel a shining miracle down upon the sand.

Nothing happened. //

Теперь они уже не были счастливы.

В то утро миссис К, словно вылепленная из желтого воска, стояла между колоннами, прислушиваясь к зною бесплодных песков, устремленная куда-то вдаль.

Что-то должно было произойти.

Она ждала.

Она смотрела на голубое марсианское небо, словно оно могло вот-вот поднатужиться, сжаться и исторгнуть на песок сверкающее чудо.

Но все оставалось по-прежнему.

She lay back in a chair that moved to take her shape even as she moved. She closed her tightly eyes and nervously.

The dream occurred.

Her brown fingers trembled, came up, grasped at the air. A moment later she sat up, startled, gasping.

She glanced about swiftly, as if expecting someone there before her. She seemed disappointed; the space between the pillars was empty. //

Она опустилась в кресло, которое тотчас само приняло форму ее фигуры. Она крепко, нервно зажмурилась.

И сон явился.

Смуглые пальцы вздрогнули, метнулись вверх, ловя воздух. Мгновение спустя она испуганно выпрямилась в кресле, прерывисто дыша.

Она быстро обвела комнату взглядом, точно надеясь кого-то увидеть. Разочарование: между колоннами было пусто.

Все предложения каждого из отрывков, приведенных в качестве примеров, могут быть объединены в один абзац поскольку раскрывают одну тему, однако вследствие членения текста на микроабзацы смысловое и логическое выделение получает каждое, входящее в его состав предложение, и в сочетании с лексическим наполнением фраз передается напряженность внутреннего состояния персонажа.

Таким образом, мы полагаем, что графические и паралингвистические средства являются полноправными компонентами семантической структуры художественного образа. Они участвуют в создании колоритообразующих смыслов, которые создают психологический портрет персонажа, воплощают положительные и отрицательные качества персонажа, способствуя созданию образа положительного или отрицательного персонажа, а также участвуют в образовании ассоциативных связей с образами других произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аданакова В.И. Лингвостилистическое функционирование слов, означающих паралингвистические явления (жест, мимику) в художественном тексте // Художественный текст. Структура и семантика. Красноярск, 1987.
2. Александрова О.В. Проблемы экспрессивного синтаксиса. М., 1984.
3. Арнольд И.В. Графические стилистические средства // Иностранные языки в школе, 1973, №3.
4. Вейхман Г.А. Формализация компонентов семантической структуры текста // Семантика целого текста, М., 1987.
5. Лейко А.М. Некоторые знаки препинания как средство выражения эмоций в прямой речи // Выражение экспрессии в языке и речи. Сб. научных трудов НГПИ, вып. 107, Новосибирск, 1976.
6. Чернухина И.Я. Элементы организации художественного прозаического текста. Воронеж, 1984.

ИСТОЧНИКИ

1. Bradbury R. Fahrenheit 451/ Short Stories. М.: Raduga Publishers, 1983.
2. Р. Брэдбери О скитаньях вечных и о Земле. М.: Правда, 1987

Получено 7.05.2002 Воронежский государственный технический университет