

RU

Лингвостилистические особенности выражения точки зрения персонажа в кинематографической прозе (на материале романа Грэма Грина «Конец одной любовной связи»)

Михайловская Е. В., Рыбачок А. Ю.

Аннотация. В статье изучаются лингвостилистические основы построения кинематографической прозы. Цель исследования - определить объем и качественный состав языковых средств, участвующих в выражении точки зрения персонажа в кинематографическом тексте. Научная новизна состоит в выявлении ключевой роли лексических, морфологических, синтаксических и фоностилистических характеристик текста в формировании точки зрения как основы эффекта кинематографичности. В качестве материала анализируется ключевой эпизод романа Грэма Грина «Конец одной любовной связи». Полученные результаты показали, что динамический эффект «саспенс» в кинематографическом тексте выражается композиционно-синтаксическими, синтаксическими, морфологическими, лексическими и фоностилистическими средствами.

EN

Linguo-Stylistic Peculiarities of Personage's Viewpoint Representation in Film Texts (by the Material of Graham Greene's Novel "The End of the Affair")

Mikhailovskaya E. V., Rybachok A. Y.

Abstract. The article examines linguo-stylistic mechanisms of the film text development. The research objective is to identify and classify the linguistic means representing a personage's viewpoint in a film text. Scientific originality of the paper involves revealing the key role of text features (lexical, morphological, syntactic, phono-stylistic) in formation of a viewpoint as a basic component of the cinematic effect. The study focuses on analysing the key episode of Graham Greene's novel "The End of the Affair". The conducted research allows concluding that in the film text, suspense effect is achieved by compositional-syntactic, syntactic, morphological, lexical and phono-stylistic means.

Введение

Процесс сближения и взаимодействия литературы и кино носит сложный характер, поскольку две семиотические системы используют разные по природе знаки: литература оперирует знаками-символами, а кино – знаками-иконами. Литература коннотативна, в то время как кино предельно денотативно. Перенимая выразительные средства кино, литература вынуждена встраивать их в свою систему выразительных средств, используя в самом общем плане принципы интерсемиотического перевода. Интерсемиотический перевод киноприемов на язык литературы представляет особую трудность не только потому, что оба вида искусства оперируют различными типами знаков, но и потому, что для них характерны различные типы членения действительности [2]. В этой связи можно утверждать, что процесс перевода представляет собой неравномерное и зачастую разнонаправленное действие, где разные типы выразительных средств будут переводиться различно, в зависимости от степени их «переводимости» [14]. Однако на сегодняшний день литература имеет в своем арсенале уже достаточно языковых и нарративных выразительных возможностей, с помощью которых она может имитировать и творчески использовать кинематографические приемы и техники. С этой целью в основном используются лексические и синтаксические средства, не только создающие впечатление зримости изображаемого, но и формирующие особую, характерную для кино, «монтажную» технику письма [9].

В предыдущих исследованиях отмечалось, что кинематографическая литература характеризуется не столько наличием или отсутствием непосредственной связи с кинематографической тематикой в самом произведении,

сколько особым построением текста, в котором главная роль отводится композиционно-синтаксическим средствам, с помощью которых автор передает процесс наблюдения и точку зрения героя на происходящие вокруг него события [8-10]. Подчеркнем, что для явления литературной кинематографичности точка зрения является фундаментальным понятием, так как именно она создает и определяет динамическую ситуацию наблюдения, формирующую кинематографичность как художественный феномен. Вместе с тем лингвостилистические особенности выражения точки зрения и их роль в формировании эффекта кинематографичности все еще остаются недостаточно изученными, что обуславливает актуальность настоящего исследования. Субъективная позиция персонажа, чья точка зрения считается основной в произведении, не раз становилась предметом исследования лингвистов и литературоведов. Значимый вклад в исследование этой проблематики внесли такие отечественные и зарубежные ученые, как В. В. Виноградов [3], Б. А. Успенский [11], Ж. Жетт [5], В. А. Кухаренко [7], Л. О. Чернейко [12], В. Шмид [13]. Их фундаментальные труды послужили теоретической базой для настоящего исследования.

В данной статье предпринимается попытка объединить существующие лингвостилистический, нарратологический, киноведческий и семиотический методы в единую филологическую методологию исследования.

Практическая значимость исследования заключается в том, что его результаты в дальнейшем могут послужить основой интегративного подхода к изучению литературной кинематографичности, а также стать опорной точкой для исследований проблем интерсемиотического перевода кинематографического текста на язык экрана.

Как правило, динамическая ситуация наблюдения выражается не только с помощью глаголов и других языковых средств, описывающих собственно процесс наблюдения, но и структурой эпизода в целом [9]. В этой связи представляется целесообразным говорить об эпизоде как о значимой единице кинематографического текста, которая характеризовалась бы конкретной логикой построения нарратива с одной стороны, и употреблением определенного набора языковых средств – с другой. Под языковыми средствами в данном случае понимаются отнюдь не только синтаксические средства, но также фонетические, лексические, фразеологические и стилистические, иными словами, вся совокупность языковых средств, имеющаяся в арсенале писателя [6; 10].

Языковые средства оказываются задействованными определенным образом с тем, чтобы создать некое подобие киноповествования при опоре на основные отличительные характеристики кинематографа: фотографический реализм (документализм), аудиовизуальность и динамизм. Визуальные, слуховые, тактильные и вкусовые детали позволяют автору создать динамическую ситуацию наблюдения, в которой персонаж максимально отчетливо воспринимает происходящие вокруг него события. Такое фотографически четкое восприятие окружающего мира служит предпосылкой к последующим размышлениям персонажа, основанным на внешнем факторе: сцене, развернувшейся у него перед глазами, разговоре с другими персонажами. Иными словами, чувственное восприятие мира тщательно регистрируется посредством кинематографической манеры письма.

Таким образом, в задачи настоящего исследования входит:

1. Выявить лингвостилистические средства, используемые автором для передачи в тексте точки зрения персонажа.
2. Исследовать механизмы создания динамической ситуации наблюдения с помощью зрительных, слуховых, обонятельных, осязательных, вкусовых впечатлений героя, являющихся частью его реакции на разворачивающиеся события.
3. Проанализировать взаимосвязь между точкой зрения персонажа, с одной стороны, и структурой кинематографического текста – с другой. Выявить возможные соответствия между способами развертывания точки зрения и композиционной структурой текста в целом.

Основная часть

Произведения словесно-художественного творчества, заимствующие не только отдельные кинематографические приемы, но и кинематографические стили, вызывают особый интерес. Таким представляется роман Грэма Грина «Конец одной любовной связи» (1951) [4; 15], относящийся к раннему периоду творчества писателя, тематика которого была сосредоточена в основном вокруг различных аспектов католического вероисповедания и мировоззрения. Роман был опубликован в 1951 году, как бы вдогонку к прочно сформировавшейся и закрепившейся в литературе и, в особенности, кинематографе эстетике «нуар», в основе которой лежит крепко закрученная сюжетная интрига детективного характера, резкая цветовая, световая и звуковая контрастность с подчеркнута графичными элементами, дуализм главного героя и ускользающая от него таинственная героиня – «роковая женщина» (*femme fatale*). В стиле «нуар» обязательна и определенная иконография: сумеречный городской пейзаж, дождь, плащи и шляпы. Все это призвано создавать эффект «саспенс», нагнетать подчас зловещую атмосферу, которая лишь расшатывает и без того невротический характер главного героя, сугубо мужская точка зрения которого оказывается структурной и идеологической основой всего нарратива в стиле «нуар». Герой традиционно находится на распутье: его моральные ценности, если таковые и были, сильно поколеблены, жизненные цели уже не столь отчетливы как были в молодости: он как бы «завис» между добром и злом, что не позволяет читателю/зрителю ожидать счастливой развязки. Двойственность характера героя, стремящегося идти по пути добра, но растерявшего на этом пути нравственные ориентиры, была в значительной степени философским итогом Второй мировой войны, во время которой многие традиционные представления были переосмыслены, а вера в божественное провидение и земное существование как воля божья и вовсе поставлены под сомнение. В сюжете «нуар» женщина,

как правило, представляет собой одновременно и непреодолимое искушение, и смертельную опасность, что тоже является одним из итогов войны: вернувшиеся с фронта ветераны обнаружили, что их места в мирной жизни заняты женщинами, которые не собираются их уступать. Такое положение дел резко поставило вопрос о смене социальной парадигмы и изменении социальных ролей мужчин и женщин. Герою «нуар» такая женщина может принести лишь разочарование, если не окончательный душевный крах.

Написанный в стилистике «нуар» роман «Конец одной любовной связи» можно назвать таковым лишь условно, так как, несмотря на формальное соответствие стилю, исследуемая автором тематика – вера в период всеобщего безверия, жизнь и смерть как Богом данные формы человеческого бытия, прямой диалог с Богом как форма сознания – в целом противоречит идеологии стиля. Вместе с тем автор остается верен главному принципу «нуар» – преобладанию мужской точки зрения.

В основе романа лежит любовный треугольник: слепая страсть главного героя Мориса Бендрикса, от лица которого ведется основное повествование, к замужней женщине Саре Майлз. Не подозревая, что Морис – бывший любовник его жены, Генри Майлз делится с ним подозрениями в неверности Сары и своим желанием нанять детектива, чтобы следить за женой. Бендрикс успокаивает Майлза, но, движимый отчаянной ревностью к бывшей любовнице, сам нанимает детектива. Читая отчеты детектива, он вспоминает обстоятельства их расставания: в дом, в котором встречаются для своих свиданий любовники, попадает бомба; будучи уверена, что Морис погиб, и находясь под влиянием момента, Сара приносит клятву Богу, что расстанется с возлюбленным, если тот выживет. Появляющийся в проеме двери живой Бендрикс означает поворот в сознании Сары, обретение ею веры и одновременно отказ от любимого. Уверенная в том, что Бендрикс заставит ее нарушить данный обет, она уходит от него без объяснений.

Бендрикса можно смело назвать типическим героем как кинематографического, так и литературного нуара: одержимый идеей собственного несовершенства и, в то же время, болезненно себялюбивый, он патологически ревнив: любовь к Саре в его сознании связана, с одной стороны, с жадной охотой обладания любимой – при описании своего желания он нередко сетует, что не обладает ею в полной мере, ведь она замужем (используя при этом глагол *have* для описания их реальных отношений и глагол *possess* для описания желаемых) – а с другой – с ревностью как к ее сравнительно безобидному мужу (который как раз, по его мнению, один и обладает ею (глагол *possess*)), так и к другим мужчинам, которых он подозревает в любовной связи с Сарой.

В отличие от классического героя «нуар», частного детектива, Морис Бендрикс – писатель, пишущий автобиографическую книгу о своей любви от первого лица. Такой герой позволяет автору выстроить очень сложную цепочку «точек зрения» своего героя, каждой из которых соответствует свой сюжетный пласт: герой вспоминает, как он встретил Сару уже после войны, а затем то, как начинался их роман еще в довоенное время. При этом каждый раз, переходя от одного временного периода к другому, рассказчик подробно фиксирует свое отношение, в промежутках позволяя себе взглянуть на прошлое сквозь пережитый опыт. Лейт-мотивом, объединяющим три ипостаси рассказчика в одну, является мотив любви-ненависти, чувств, которые даже после смерти Сары не оставляют героя. Вместе с тем Бендрикса вряд ли можно назвать всезнающим рассказчиком: он последовательно описывает свои сомнения в Саре и свое неведение относительно ее подлинных мотивов. Для частой смены изображаемого периода и событий автор использует почти все видо-временные формы английского глагола, однако даже этот мощный инструмент ориентации действия во времени не всегда выручает читателя, так как в сюжет вплетаются еще несколько точек зрения других персонажей, вовлеченных Бендриком в слежку за Сарой.

В этой связи представляется вполне логичным то внимание, которое автор уделяет зрительному восприятию своего героя. Как участник всех изображаемых событий и сцен, Бендрикс подробно фиксирует все, что он видит. Его зрение обострено, так как он находится в возбужденном состоянии охотника, преследующего свою добычу. Этим обусловлено отсутствие в романе пустых мизансцен, не привязанных к пространству и времени. Автор позволяет своему повествователю подробно и тщательно разворачивать мизансцену, постепенно заполняя ее пространственно-временными характеристиками и разнообразными деталями: в полном соответствии с основными принципами построения кинематографического нарратива сначала дается описание общего плана с постепенной рефокусировкой и переходом к деталям. Для романа в целом характерен достаточно широкий ряд значимых деталей, которые могут участвовать в формировании сюжета (например, родимое пятно на лице Смайта) или стилистически заострять отчетливо ощущаемое видение героя, его обостренное визуальное восприятие (почерк Паркиса в отчетах, почерк Сары в дневнике и т.д.). Особый интерес вызывают те детали, которые резонируют с общим эмоциональным состоянием героя: так, например, родимое пятно на лице священника не может не вызвать болезненный интерес у Бендрикса, мучимого идеями собственного несовершенства и одновременно собственного превосходства над всеми.

Вместе с тем выражение точки зрения в романе не ограничивается лишь зрительным восприятием. В кульминационной сцене свидания любовников во время бомбежки и клятвы Сары (Книга 2, Глава 5) зрительное восприятие тесно увязано со слуховым, осязательным, вкусовым и обонятельным.

Сцена структурно сложна, поскольку показана в первый раз в ретроспективе – как воспоминание Бендрикса, и во второй раз как описание в дневнике Сары, который читает Бендрикс. Несмотря на то, что сцена является воспоминанием Бендрикса о событиях двухлетней давности, автор намеренно фиксирует мелкие детали и обстоятельства свидания, заостряя внимание читателя на описаниях помещения и перемещениях героев. С этой целью используются различные **синтаксические средства** (здесь и далее приводятся примеры из произведения [15, р. 69-73] и из перевода [4, с. 502-506]. – Е. М., А. Р.):

- цепочки простых предложений с перечислением действий:
 - 1) "...the shattering annihilation that would prevent the getting up, the putting on of clothes, the watching her torch trail across to the opposite side of the Common" / «...исчезнешь начисто, не надо будет вставать, одеваться, смотреть, как ее фонарик мелькает за окном»;
 - 2) "I put on my dressing-gown and found my torch" / «Я надел халат, взял фонарик»;
- развернутые обстоятельства (придаточные предложения времени):
 - 1) "...they were nearly the last words I heard from her before she came dripping into the hall from her assignation" / «...это были чуть ли не последние ее слова до тех пор, пока она, вся мокрая, не вошла в свой дом со свидания»;
 - 2) "She had already made her decision, though I didn't know it till the next day, when the telephone presented nothing but the silent open mouth of somebody found dead" / «Она уже все решила, но узнал я только назавтра, когда телефон молчал так, словно кто-то умер»;
 - 3) "As I shone the torch carefully to light her way across the devastated hall, she said again..." / «Я светил ей фонариком, она шла по развороченному холлу и снова сказала...»;
 - 4) "When the sirens went and the first robots came over..." / «Когда завывли сирены и появились снаряды...»;
 - 5) "...even after the dawn had begun to break, until even we realized that this was something new..." / «...даже когда рассвело, и тут мы поняли, что это – не самолеты»;
- причастные обороты с описанием длящегося действия:
 - 1) "at that moment, lying in the dark on my bed, we saw our first robot" / «и тут, в темноте, на моей кровати, мы увидели первый снаряд»;
 - 2) "I realized that I was lying on my back and that what balanced over me, shutting the light, was the front door" / «Сначала я понял, что лежу на спине, а надо мной, закрывая свет, висит входная дверь»;
 - 3) "coming along the passage I could see Sarah" / «я из коридора увидел Сару»;
 - 4) "I had a sense of great emptiness stretching out from the ruined hall" / «за порогом было как-то слишком пусто»;

- конструкция «сложное дополнение» с глаголом hear:

"we could hear the glass breaking" / «мы слышали, как... посыпались стекла».

Текст также изобилует обстоятельствами времени: "after five hours" / «через пять часов», "It was the first night of..." / «той ночью... впервые», "at that moment" / «и тут», "hour after hour" / «часами» и др. Обращает на себя внимание использование **видовременных форм глагола** как для обозначения момента действия (глаголы действия и состояния в простом прошедшем времени): ("The glass from the windows crumbled under our feet" / «Стекло хрустело под ногами»; "I never heard the explosion and I woke after five seconds or five minutes in a changed world" / «Взрыва я так и не слышал, а через пять секунд или через пять минут очнулся в другом мире»), так и результатов предыдущих действий, которые важны для происходящего (прошедшее совершенное): ("We hadn't yet had come to learn that that was the moment of risk, to get out of the line of glass, to lie flat" / «Мы еще не знали, что это – самое опасное, тут надо быстро ложиться, и подальше от стекол»). Соотнесенность видовременных форм играет в тексте особую роль – действия и состояния показаны во временном соотношении, для реализации ключевого для кинематографического текста эффекта присутствия:

- 1) "One **felt** a sense of grievance when the All Clear had still not sounded after an hour" / «Если через час нет отбоя, становится не по себе»;
- 2) "As I ran down the stairs, I **heard** the next robot coming over, and then the sudden waiting silence when the engine **cut out**" / «Сбегая по ступенькам, я услышал жужжанье, потом наступила тишина»;
- 3) "We **had only just lain down** on the bed when the raid started" / «Когда объявили тревогу, мы только легли»;
- 4) "I **had spent** everything I had, and **was lying back** with my head on her stomach and her taste – thin and elusive in my mouth – when one of the robots crashed down on to the Common" / «Опустошенный вконец, я лежал головой на ее животе, ощущая во рту неуловимый, словно вода, вкус ее кожи, когда снаряд взорвался совсем рядом, и мы слышали, как здесь, на южной стороне, посыпались стекла».

Тот же эффект имеет и неоднократное употребление в тексте слова *moment*: "...at that **moment**, lying in the dark on my bed, we saw our first robot" / «...и тут, в темноте, на моей кровати, мы увидели первый снаряд»; "the **moment** of absolute trust and absolute pleasure, the **moment** when it was impossible to quarrel because it was impossible to think" / «час полного доверия и полной радости, когда невозможно поссориться, ибо невозможно думать».

В главе находится место и для достаточно обстоятельного описания вертикального контекста сцены – исторической канвы романа [1]:

It was the first night of what were later called the VIs in June 1944. We had become unused to air-raids. Apart from the short spell in February 1944, there had been nothing since the blitz petered out with the great final raids of 1941 [15, p. 69]. / Той ночью, в июне 1944, на нас впервые посыпались Фау-1. Мы отвыкли от бомбежек. Крупных не было уже года три, с самого 1941, и только недавно, в феврале, была одна, небольшая [4, с. 503].

Четко сформированный пространственно-временной континуум сцены необходим автору для развертывания точки зрения своего героя, который два года спустя мысленно переживает каждое мгновение того драматического эпизода. Стремясь понять причины произошедших с ним перемен, он вспоминает малейшие детали последнего свидания – слуховые, зрительные, вкусовые, пространственные.

Точка зрения героя на изображаемые действия передается с помощью целого набора языковых средств. Среди лексических средств отметим, прежде всего, неоднократное употребление глаголов мыслительной

деятельности *suppose*, *assume* (предполагать, решать), *realize* (осознавать, знать), *remember* (вспоминать) (“I suppose I should have recognized she was already under a stranger’s influence” / «Надо было понять, что кто-то влияет на нее»; “...we assumed that a few planes had broken through our night defence” / «...мы решили, что несколько самолетов прорвались через противоздушный барьер»; “I hadn’t realized that my dressing-gown was torn and dusted all over with plaster” / «Я не знал, что халат в клочьях, весь белый от штукатурки»; “After that, of course, I remembered Sarah and Henry...” / «Тут я вспомнил Сару и Генри...»); а также глаголов чувственного восприятия (“...we saw our first robot” / «...мы увидели первый снаряд»; “she looked absurdly young” / «она была до нелепости юной»).

Употребление глаголов данных групп автор сочетает с композиционно-синтаксическими средствами: чередованием наблюдения с рефлексией. Так, например, в одном из первых абзацев главы наблюдения за действиями чередуются с размышлениями о них. В приведенном ниже отрывке точка зрения устанавливается с самого начала через сюжет, посредством ситуации наблюдения, в которой находятся герои:

I remember saying to Sarah, ‘They must have got slack. Too little to do,’ and at that moment, lying in the dark on my bed, we saw our first robot. It passed low across the Common and we took it for a plane on fire and its odd deep bumble for the sound of an engine out of control. A second came and then a third. We changed our minds then about our defences. ‘They are shooting them like pigeons,’ I said, ‘they must be crazy to go on.’ But go on they did, hour after hour, even after the dawn had begun to break, until even we realized that this was something new [15, p. 70]. / Помню, я сказал Саре: «Наверное, сирена разладилась, отвыкли», и тут, в темноте, на моей кровати, мы увидели первый снаряд, он пролетел над самым садом. Мы думали, это горящий самолет, а странно, глухо жужжит мотор без управления. Потом появился второй, потом – третий, и мы переменили мнение о зенитках. «Их же стреляют, как голубей, – сказал я. – Они с ума сошли, если не уймутся». Но они не унялись, не унимались часами, даже когда рассветло, и тут мы поняли, что это – не самолеты [4, с. 503].

Особое место в главе занимают фоностилистические средства. Так, переходным моментом от рефлексии героя к визуально насыщенной картине взрыва является описание разрушенного коридора, поданное в подчеркнуто аудиовизуальной манере, через слуховое восприятие персонажа: звук падающей бомбы передан посредством неоднократного повторения [s] и [z], имитирующих треск разбитого стекла и монотонный и настойчивый гул крылатых ракет «Фау-1». Эффект аллитерации усиливается ономастопеей (*crumble*, *drone*) и двумя сравнениями, в которых сравнивается хруст стекла и хрупкого льда, и звук ракет соотносится также с жужжанием пчел:

The glass from the windows crumbled under our feet. Only the old Victorian stained glass above the door had stood firm. The glass turned white where it powdered like the ice children have broken in wet fields or along the side of roads. She [Sarah] told me again, ‘Don’t be scared.’ I knew she wasn’t referring to those strange new weapons that still, after five hours, droned steadily up from the south like bees [15, p. 69]. / Стекло хрустело под ногами. Только викторианское, над дверью, выдержало. Давленное стекло белело, как лед, который растоптали дети в сырых полях или у дороги. Она повторила:

– Не бойся.

Я понимал, что она имеет в виду не новые снаряды, которые и через пять часов упорно жужжали где-то на юге, словно пчелы [4, с. 503].

Восприятие героем пространства, в котором происходит действие, показывается через его положение в этом пространстве (сочетания существительных с предлогом в функции обстоятельства места): “under our feet” / «под ногами», “above the door” / «над дверью».

Одним из постоянно используемых семиотических средств для обозначения перехода героя от действия к рефлексии и обратно являются знаки препинания, в частности, так называемые «тяжелые» знаки – двоеточие и тире. Так, в описании Морисом свидания, употребление тире графически сигнализирует переход от умозрительной части к полностью визуальной [8; 9]. Взрыв бомбы вдалеке вырывает Мориса из его размышлений, и в одном предложении сочетаются восприятие героя и действие:

*I had spent everything I had, and was lying **with my head on her stomach and her taste** – as thin and elusive as water – **in my mouth, when one of the robots crashed down on to the Common and we could hear the glass breaking further down the south side** [15, p. 70]. / Опустошенный вконец, я лежал головой на ее животе, ощущая во рту неуловимый, словно вода, вкус ее кожи, когда снаряд взорвался совсем рядом, и мы услышали, как здесь, на южной стороне, посыпались стекла [4, с. 503].*

Присутствующие в вышеприведенном описании вкусовые ощущения персонажа выражаются, в основном, с помощью эпитетов (*thin*, *elusive* (неуловимый)).

Кульминация эпизода – взрыв – показан через обостренное чувственное восприятие героев – зрение, слух, вкус, осязание и обоняние. Примечательно, что автор намеренно акцентирует внимание читателя на том, что Морис не слышит ни звука приближающейся ракеты, ни самого взрыва, перед ним кромешная тьма, и он не может понять, стоит он или нет. Отсутствие этих чувств сопоставляется с полным отсутствием мыслей, и в первый момент потрясения его тело и сознание стараются спасти его от реальности, которая не приносит ничего, кроме боли и разочарования. Напротив, присутствуют вкус и осязание – ощущения, передача которых невозможна средствами кинематографа, но вполне подвластна литературе. В этом заключается преимущество литературных текстов перед кинематографом – литературная кинематографичность не предполагает следования только средствам кино. Возможности литературы намного многообразнее, поскольку она может включить в себя чувства, которые в кинематографе оказываются за рамками чисто кинематографического повествования:

As I ran down the stairs I heard the next robot coming over, and then the sudden waiting silence when the engine cut out. We hadn't yet had time to learn that that was the moment of risk, to get out of the line of glass, to lie flat. I never heard the explosion, and I woke after five seconds or five minutes in a changed world. I thought I was still on my feet and I was puzzled by the darkness: somebody seemed to be pressing a cold fist into my cheek and my mouth was salty with blood. My mind for a few moments was clear of everything except a sense of tiredness as though I had been on a long journey. I had no memory at all of Sarah and I was completely free from anxiety, jealousy, insecurity, hate: my mind was a blank sheet on which somebody had just been on the point of writing a message of happiness. I felt sure that when my memory came back, the writing would continue and that I should be happy [15, p. 71]. / Сбежая по ступенькам, я услышал жужжание, потом наступила тишина. Мы еще не знали, что это – самое опасное, тут надо быстро ложиться, и подальше от стекол. Взрыва я так и не слышал, а через пять секунд или через пять минут очнулся в другом мире. Я думал, что я стою, и удивился, почему так темно. Кто-то вдавливал мне в щеку холодный кулак, во рту было солоно. Сперва я ощутил только усталость, словно я долго шел. О Саре я не помнил, ничего не боялся, не сомневался, не ревновал, не испытывал ненависти – разум мой стал белым листом бумаги, на котором кто-то, сейчас, написал весть о радости. Я был уверен, что память вернется, а весть останется, я буду счастлив [4, с. 504].

Для передачи внутреннего состояния своего героя автор прибегает к метафорам, основанным на переносе значения на предметную сферу: “I was puzzled by the darkness: somebody seemed to be pressing a cold fist into my cheek and my mouth was salty with blood” / «Я удивился, почему так темно. Кто-то вдавливал мне в щеку холодный кулак, во рту было солоно»; “my mind was a blank sheet on which somebody had just been on the point of writing a message of happiness” / «разум мой стал белым листом бумаги, на котором кто-то, сейчас, написал весть о радости». Постепенно приходя в себя, герой снова начинает соотносить себя с действительностью и пространством, в котором он находится, при этом, как и прежде, положению тела в пространстве будет уделено особое внимание: “I realized first that I was lying on my back and that what **balanced over me, shutting out the light**, was the front door: some other debris had caught it and suspended it **a few inches above my body**, though the odd thing was that later I found myself bruised from the shoulders to the knees as if by its shadow. The fist that fitted into my cheek was the china handle of the door, and it had knocked out a couple of my teeth” [15, p. 71]. / «Сначала я понял, что лежу на спине, а надо мной, закрывая свет, висит входная дверь, какие-то обломки держат ее чуть повыше моего тела. Как ни странно, потом оказалось, что я весь в ссадинах, словно меня ранила ее тень. В щеку впивалась фарфоровая ручка, она и выбила два зуба» [4, с. 504].

Очнувшись, Морис возвращается к Саре. Он описывает шаг за шагом свой путь, фиксируя перемены и разрушения, вызванные взрывом. Здесь особенно четко проявляется разница между формами простого прошедшего времени и простого совершенного: первые используются для перечисления действий героя, а вторые – для описания перемен, вызванных взрывом:

I went upstairs. The first flight had lost its banisters and was a foot deep in plaster, but the house hadn't really, by the standard of those days, suffered badly: it was our neighbours who had caught the full blast [15, p. 72]. / Я пошел наверх. Первый пролет был усыпан штукатуркой, перила обвалились, но дом, по тогдашним понятиям, не слишком пострадал, удар пришелся по соседнему [4, с. 504].

Вернувшись, Бендрикс видит Сару сжавшейся на полу около кровати. Точка зрения Бендрикса выражена здесь глаголом *suppose* (полагать) – Бендрикс только полагает, что Сара съезжилась от страха, но он не знает этого наверняка. Их дальнейший разговор только подтверждает его догадки, которые в финале окажутся в корне неверными. Так, новые, непривычные интонации в ее голосе воспринимаются им как разочарование (что впоследствии и подтвердится) и неправильно интерпретируются им. Двойственность ситуации будет разрешена намного позднее, когда герою, наконец, станет известна правда.

Заключение

Все вышесказанное позволяет нам сделать вывод о том, что основой кинематографического повествования является развертывание точки зрения в пространстве и времени. В основном, выражение точки зрения сводится к пространственным, временным и, что важно, аудиальным измерениям. Однако проанализированный кинематографический текст не ограничивается лишь этими, исходными для кинематографа параметрами. Для создания динамической ситуации наблюдения опускаются и другие степени изображения (например, осязание, вкус, запах), то есть то, что присутствует в литературе, но отсутствует в кино. Вышеперечисленное создает эффект присутствия, позволяющий читателю «проживать» ситуацию вместе с героем. Подчеркнутая аудиовизуальность и точность в изображении деталей, монтажный принцип композиции становятся опорой для создания эффекта «саспенс» как ключевой характеристики повествования в стиле «нуар». Лингвистилистические средства, используемые при создании субъективной точки зрения, многообразны. На уровне фотографического реализма (документализма) это ключевые детали и их визуальная, слуховая или тактильная характеристика (например, цвет); описание настроения и/или отношения персонажа с помощью соответствующих прилагательных и наречий; дискурсивные особенности диалога (например, сленг, использование иноязычных слов); монтажный принцип построения текста; вертикальный контекст произведения. На аудиовизуальном уровне такими средствами являются аллитерация, ономотопея, глаголы чувственного восприятия, особое синтаксическое и пунктуационное оформление текста с целью передать эмотивность речи, сравнения, основанные на звуковых и визуальных ассоциациях. Динамизм будет создаваться за счет перечислений и параллельных конструкций, а также особого использования знаков препинания, при котором

разрозненные детали и описания объединяются в длинные и сверхдлинные предложения и сверхфразовые единства, позволяя создать объемную визуальную картину сюжетного фона.

В данном типе композиционной структуры текста каждый эпизод становится сверхкрупной композиционно-синтаксической единицей выражения точки зрения, развертывание которой в пространстве и времени представляет собой структурный «скелет», организующий эпизод в единое целое.

Важно отметить, что, хотя кинематограф и имеет значительное влияние на стиль Грина, автор не становится режиссером-документалистом в полной мере, но широко использует средства, которые себе может позволить только словесно-художественное творчество.

Перспективным представляется дальнейшее изучение лингвостилистических особенностей построения кинематографической прозы, а также проблема интерсемиотического перевода кинематографических текстов на киноэкран.

Список источников

1. Ахманова О. С., Гюббенет И. В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема // Вопросы языкознания. 1977. № 3. С. 47-54.
2. Вашунина И. В. Взаимодействие визуальных и вербальных составляющих при восприятии креолизованного текста: монография / Институт языкознания РАН; НГПУ. Н. Новгород: Изд-во НГПУ, 2007. 421 с.
3. Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии / АН СССР, Ин-т литературы. М. - Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Вып. 2. С. 74-147.
4. Грин Г. Конец одной любовной связи // Грин Г. Собрание сочинений: в 6-ти т. / пер. с англ. Н. Л. Трауберг. М.: Художественная литература, 1993. Т. 2. С. 459-590.
5. Женетт Ж. Фигуры: в 2-х т. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. Т. 2. 469 с.
6. Изотова А. А. Вирджиния Вульф: поэзия в прозе: монография. М.: МАКС Пресс, 2019. 92 с.
7. Кухаренко В. А. Интерпретация текста: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. Изд-е 2-е, перераб. М.: Просвещение, 1988. 192 с.
8. Мартыанова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: САГА, 2002. 240 с.
9. Михайловская Е. В., Строгалева А. Ю. Лингвостилистические особенности построения эпизода в кинематографической прозе (на материале романа Гр. Грина "The Quiet American") // Научный диалог. 2018. № 4. С. 124-133.
10. Михайловская Е. В., Тортунова И. А. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В. М. Шукшина и Г. Грина) // Научный диалог. 2015. № 11. С. 97-118.
11. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.
12. Чернейко Л. О. Как рождается смысл. Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы его моделирования: учебное пособие по спецкурсу для студентов. М.: Гнозис, 2017. 208 с.
13. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
14. Dusi N. Intersemiotic translation: Theories, problems, analysis // Semiotica. 2015. Iss. 206. P. 181-205.
15. Greene G. The End of the Affair. L.: Vintage, 2003. 160 p.

Информация об авторах | Author information

RU

Михайловская Екатерина Владимировна¹, к. филол. н.
Рыбачок Анастасия Юрьевна²

^{1,2} Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

EN

Mikhailovskaya Ekaterina Vladimirovna¹, PhD
Rybachok Anastasia Yuryevna²

^{1,2} Lomonosov Moscow State University

¹ morleyka@mail.ru, ² anastrog@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 18.06.2020; опубликовано (published): 10.02.2021.

Ключевые слова (keywords): кинематографическая проза; языковые средства выражения точки зрения; лингвостилистические средства; эффект «саспенс»; film scripts; linguistic means to express viewpoint; linguostylistic means; suspense effect.