

Михайловская Е. В. Лингвостилистические особенности построения эпизода в кинематографической прозе (на материале романа Гр. Грина «The Quiet American») / Е. В. Михайловская, А. Ю. Строгалева // Научный диалог. — 2018. — № 4. — С. 124—133. — DOI: 10.24224/2227-1295-2018-4-124-133.

Mikhailovskaya, E. V., Strogaleva, A. Yu. (2018). Linguostylistic Peculiarities of Episode Constructing in Cinematic Prose (on Gr. Greene's Novel "The Quiet American"). *Nauchnyy dialog*, 4: 124-133. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-4-124-133. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

УДК 811.111'42

DOI: 10.24224/2227-1295-2018-4-124-133

Лингвостилистические особенности построения эпизода в кинематографической прозе (на материале романа Гр. Грина «The Quiet American»)

© Михайловская Екатерина Владимировна (2018), orcid.org/0000-0002-7726-4333, ResearcherID 5225763, кандидат филологических наук, доцент, кафедра английского языкознания, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Москва, Россия), morleyka@mail.ru.

© Строгалева Анастасия Юрьевна (2018), orcid.org/0000-0003-3541-3967, магистрант, филологический факультет, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова (Москва, Россия), anastrog@yandex.ru. \

Исследуется вопрос об эпизоде как о значимом структурно-композиционном элементе кинематографического текста, который характеризуется развернутостью представления точки зрения героя. Предпринимается попытка выявить специфику структуры эпизода в произведениях англоязычного писателя XX века Гр. Грина, литературное творчество которого было тесно связано с кинематографом. В качестве материала анализируется центральный эпизод из романа Грина «Тихий Американец» (1955). Новизна исследования видится в том, что феномен кинематографичности в художественной прозе с точки зрения лингвостилистики отличается пока еще довольно малой степенью изученности. В связи с этим особое внимание в статье уделяется авторскому выбору языковых средств для того, ориентированному на то, чтобы достичь эффекта кинематографичности. Отмечается также, что для Грина большое значение имеют размышления главных героев, а визуальные, звуковые и другие детали, связанные с деятельностью органов чувств человека, служат импульсом к рефлексии. В статье представлен опыт многолетней работы авторов

в области стилистики художественной литературы, в частности, проведено более глубокое исследование стиля Гр. Грина.

Ключевые слова: литературная кинематографичность; точка зрения; эпизод; композиция; стиль.

1. Введение

Вопрос о кинематографичности литературы уже не раз исследовался отечественными филологами [Мартьянова, 2002; Михайловская и др., 2015]. Изучаемая проблематика охватывает как вопрос о соотношении выразительных средств в литературном и кинематографическом творчестве, так и особенности проявления кинематографичности в индивидуальных стилях различных авторов. Наблюдаемый в последние десятилетия процесс сближения литературы с кино носит сложный опосредованный характер ввиду того, что системы оперируют разными по природе знаками: литература использует знаки-символы, а киноискусство — знаки-иконы. Преимущество литературы состоит в большей способности к ассоциативности и коннотативности: семантика слова может выходить далеко за пределы его денотативного значения. Преимущество кино, наоборот, состоит в его предельной денотативности, способности показывать вещи «такими, какие они есть». Приспосабливая под себя выразительные средства кино, литература неизбежно вынуждена манипулировать и видоизменять их, используя различные выразительные средства языка. С этой целью используются главным образом лексические и синтаксические средства, не только позволяющие имитировать особую визуальность изображаемого, но и формирующие особую «монтажную» технику письма.

Вместе с тем данное явление, рассматривавшееся ранее в рамках преимущественно литературоведения, не получило до сих пор подробного и тщательного лингвостилистического обоснования, и вопрос о выборе и использовании конкретных языковых средств для достижения эффекта «кинематографичности» все еще остается малоисследованным, что обуславливает актуальность данной работы. Перспективным остается получение наиболее достоверных и надежных знаний о природе изучаемого явления, которые могут использоваться всеми филологическими и искусствоведческими дисциплинами, а также могут стать основой междисциплинарного подхода к изучению литературной кинематографичности. Отсутствием комплексной методологии изучения этого сложнейшего явления определяется новизна данного исследования.

Материал интерпретируется с применением лингвостилистического метода анализа художественного текста в общем контексте литературоведческих исследований.

2. Средства выражения точки зрения в художественном дискурсе

В предшествующих исследованиях кинематографический стиль характеризовался не столько наличием или отсутствием в ткани произведения кинематографической тематики, 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. Так, И. А. Мартынова дает такое определение явлению литературной кинематографичности: «это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [Мартынова, 2002, с. 9]. В данном контексте динамическая ситуация наблюдения представляет собой не что иное, как точку зрения персонажа на изображаемые события.

Проблема выражения точки зрения в художественном дискурсе не является новой для филологической науки. В работах таких отечественных и зарубежных ученых, как Б. Успенский, Ж. Женетт и Л. Чернейко, было убедительно показано, что выражение точки зрения — неотъемлемая часть любого литературного текста, независимо от степени его кинематографичности. Несомненный интерес для всех трех исследователей представляет идеология точки зрения, ее модальность — то есть отношение того персонажа, чья позиция представлена в произведении как основная. Специалисты-филологи неоднократно подчеркивали, что в данном случае идеология невозможна без фразеологии: для выражения определенной точки зрения необходим комплекс литературных и лингвистических средств [Успенский, 1995; Чернейко, 2017].

Как правило, динамическая ситуация наблюдения выражается не только и не столько с помощью глаголов и других языковых средств, описывающих собственно процесс наблюдения, сколько посредством самой структуры эпизода / сцены в целом, где стержнем описания, его опорой и вектором являлась бы точка зрения персонажа. Можно сделать вывод, что анализ композиционно-синтаксической структуры текста предполагает исследование особенностей стилистического использования синтаксических средств языка для построения определенного типа повествования, где центральным предметом изображения была бы точка зрения и реакция персонажа на происходящие вокруг него события.

Представляется целесообразным говорить об эпизоде как о значимой единице кинематографического текста, которая характеризовалась бы конкретной логикой построения нарратива, с одной стороны, и привлечением

определенного набора языковых средств, с другой. Под языковыми средствами в данном случае понимаются отнюдь не только синтаксические средства, но и фонетические, лексические, фразеологические и стилистические, иными словами, вся совокупность языковых средств, имеющаяся в арсенале писателя.

Наиболее характерно структура эпизода как основной значимой единицы выражения точки зрения выделяется в романах крупнейшего британского писателя XX века Грэма Грина, творчество которого было тесно связано с кинематографом. Как показали исследования, Гр. Грин самими разнообразными способами достигает кинематографичности повествования в своих произведениях, при этом полностью оставаясь в рамках словесно-художественного творчества [Михайловская, 2001; [Михайловская, и др., 2015]. Было убедительно продемонстрировано, что Гр. Грин выстраивает повествование по принципу «от изображения — к размышлению», где кульминация достигается в момент переживания героем увиденного и следующего за этим морального выбора [Михайловская и др., 2015]. Вместе с тем вопрос о границах подобных эпизодов и специфике его лингвостилистического оформления является недостаточно изученным и проработанным.

Для более детального анализа мы выбрали эпизод из романа «Тихий Американец» (1955). Здесь события описываются в хронологическом порядке, как бы «единым куском», что придает эпизоду структурную целостность.

3. Признаки кинематографичности в романе Грэма Грина «Тихий Американец»

Повествование в романе «Тихий Американец» ведется от лица Томаса Фаулера, британского корреспондента, освещающего войну во Вьетнаме, придерживающегося нейтралитета в вопросах политики. Ему противопоставлен Олден Пайл — молодой энергичный американец, агент Госдепартамента США, не гнушающийся никакими средствами ради общего блага, которое в идеале наступит когда-то в будущем с помощью третьей силы. Через личные взаимоотношения двух персонажей автор показывает проблему англо-американских связей вообще и конфликт между Старым и Новым светом. Герои вовлечены также в любовный треугольник: оба влюблены в красавицу-вьетнамку по имени Фуонг.

Поскольку «Тихий Американец» — роман о войне, в нем больше, чем в каком-либо другом произведении Грина, присутствуют описания, напоминающие военную кинохронику. Художественные средства, использу-

емые автором, помогают ему создать атмосферу документального кинофильма.

Обратимся к анализу эпизода.

Сцена взрыва бомбы на центральной площади Сайгона является центральным эпизодом в романе. Фаулер узнает, что за него ответственен Пайл, и ему против своей воли приходится сделать выбор: содействовать коммунистам с целью устранения Пайла либо бездействовать. Композиционно-синтаксическая структура зачина напоминает последовательность кадров — линейно выстроенных зрительных образов персонажей, место действия, детали: сидящий в кафе на площади Фаулер с фотографической точностью описывает двух посетительниц-американок.

Two young American girls sat at the next table, neat and clean in the heat, scooping up ice-cream. They each had a bag slung on the left shoulder and the bags were identical, with brass eagle badges. Their legs were identical too, long and slender, and their noses, just a shade tilted, and they were eating their ice-cream with concentration as though they were making an experiment in the college laboratory. (За соседним столиком сидели две молодые американки, свежие и чистые, несмотря на жару, и ели мороженое. У обеих через левое плечо висели одинаковые сумки с одинаковыми эмблемами в виде орла. И ноги у них были одинаковые — длинные и стройные, и носы — немного вздернутые, и мороженое они ели так сосредоточено, будто проводили некий эксперимент в университетской лаборатории).

В данном эпизоде автор достаточно точно следует монтажному принципу: общий план (*Two young American girls sat at the next table* — *За соседним столиком сидели две молодые американки*) сменяется несколькими средними и крупными планами (*They each had a bag slung on the left shoulder* — *У обеих через левое плечо висели одинаковые сумки*), (*long and slender* — *длинные и стройные ноги*) и т. д.

Точка зрения персонажа здесь ограничена исключительно зрительным восприятием: несмотря на свою наблюдательность, Фаулер погружен в свои мысли и не обращает внимания на то, о чем говорят две девушки, в то время как они обсуждают какое-то событие, которое очень скоро должно произойти.

Звук вторгается в восприятие рассказчика не сразу: взрыв приближается постепенно, и становится отчетливо слышим свист бомбы, который унесет жизни многих невинных людей. Напряжение нарастает по мере того, как в тексте аккумулируются слова, содержащие звуки [s], [z] и [ʃ]:

*I watched them idly as they went out **side** by **side** into the **sun-splintered street**. It was **impossible** to **conceive** either of them a prey to untidy **passion**:*

*they did not belong to rumpled **sheets** and the **sweat of sex**. Did they take deodorants to bed with them? I found **myself** for a moment envying them their **sterilized** world, so different from this world that I inhabited — which **suddenly** inexplicably broke in **pieces**.* (Я лениво следил за тем, как они шли рядом по исполосованной солнцем улице. Ни одну из них невозможно было вообразить жертвой безумных страстей: их нельзя было представить на измятых и влажных простынях. Наверное, они брали с собой в постель дезодоранты? Я даже немного позавидовал их стерилизованному миру, отличному от того, в котором обитал я — и который внезапно раскололся на куски).

Взрыв прерывает рефлексия рассказчика и заставляет его обратиться к реальности. Пунктуационное оформление (использование тире в последнем предложении отрывка) помогает передать резкую смену настроения повествования и перейти от статики к динамике [Баранова, 2008].

Описывая сцену взрыва, автор использует перечисление, которое очень похоже на панорамную съемку, когда объектив камеры охватывает сразу все пространство и запечатлевает малейшую деталь. Однокоренные подлежащие, обстоятельства, параллельные конструкции и соединительный союз *and* — все эти средства способствуют созданию яркой картины происходящего:

***The smoke** came from the cars burning in the car-park in front of the national theatre, **bits of cars** were scattered over the square, and a man without his legs lay twitching at the edge of the ornamental gardens. People were crowding in **from the rue Catinat, from the Boulevard Bonnard. The sirens of police-cars, the bells of the ambulances and fire-engines** came at one remove to my shocked ear-drums.* (Дым шел от машин, горевших на стоянке перед театром, обломки машин были разбросаны по площади, и человек без ног дергался на земле. С улицы Катина и с бульвара Боннар стекались люди. Сирены полицейских машин, звонки скорых и пожарных оглушительно ударили по моим барабанным перепонкам).

Грин ловко комбинирует визуальное и звуковое восприятие: так, слух возвращается к Фаулеру после взрыва, в то время как глаза застилает густой дым. Такое выражение точки зрения отчетливо кинематографично.

Внезапно Фаулер видит на площади Пайла и вступает с ним в диалог. От динамичного изображения происходящего, свойственного киноискусству, автор постепенно уводит повествование к рефлексии, к размышлению главного героя. Так, если в начале разговора Фаулер думает только о Фуонг, которая должна сейчас быть на площади, то через некоторое время он наконец осознает, что говорит ему Пайл: Фуонг здесь нет, поскольку американец предупредил ее, попросив не ходить сегодня на площадь. Эта

важная деталь становится началом размышления Фаулера над ключевой ролью Пайла во взрыве. Пунктуация (повторное использование тире) помогает также завершить динамическую часть эпизода:

'Pyle, she is. She always goes there. At eleven thirty. We've got to find her.'

'She isn't there, Thomas.'

'How do you know? Where's your card?'

'I warned her not to go.'

I turned back to the policeman, meaning to throw him to one side and make a run for it across the square: he might shoot: I didn't care — and then the word 'warn' reached my consciousness.

(— Пайл, она там. Она всегда там бывает в половине двенадцатого. Нам нужно найти её.

— Её там нет, Томас.

— Откуда вы знаете? Где ваш пропуск?

— Я предупредил её, чтобы она туда не ходила.

Я снова повернулся к полицейскому, собираясь оттолкнуть его и броситься бежать через площадь: он может выстрелить: и пусть — как вдруг слово «предупредил» дошло до моего сознания.

Фаулер глядит на взорванную площадь и на жертв теракта: но теперь, в противоположность предыдущим сценам, где доминировал звук (грохот взрыва, вой сирен), наступает полная тишина. Помимо того, что автор сам указывает на это (*тишина на площади поразила меня больше всего*), для усиления эффекта он вновь применяет аллитерацию. Грин использует также и один из своих любимых художественных приемов — сравнение. Так, он сравнивает жертв с обычными предметами: *владеть мертвецом* можно так же, как *владеть стулом*, а *безногий обрубок* может дергаться, как *цыпленок, которому отрубили голову*. Эти сравнения, безобразные и циничные, помогают передать неестественность и ужас войны, которые не могут оправдать никакие благие цели. Именно поэтому Фаулер понимает, что Пайла нужно остановить: хоть ему и не чужды сочувствие и страх при виде взрыва, его приверженность идеям «третьей силы» все же сильнее осознания бесчеловечной и смертельной сущности войны:

*The doctors were too busy to attend to the dead, and so the dead were left to their owners, for one can own the dead as one owns a chair. A woman sat on the ground with what was left of her baby in her lap; with a kind of modesty she had covered it with her straw peasant hat. She was **still** and **silent**, and what **struck** me most in the **square** was the **silence**. It was like a church I had once visited during Mass — the only **sounds** came from those who **served**, except where here and there the European wept and implored and fell **silent** again*

*as though **shamed** by the **modesty, patience** and propriety of the **East**. The **leg-less torso** at the edge of the garden **still** twitched, like a chicken which has lost its head. From the man's **shirt**, he had probably been a **trishaw** driver.* (Врачи были слишком заняты, чтобы заниматься мертвецами, поэтому мертвецы были предоставлены своим владельцам, ибо и мертвецом можно владеть так же, как стулом. Женщина сидела на земле, положив на колени то, что осталось от ее младенца; из благопристойности она прикрывала ребенка соломенной крестьянской шляпой. Она сидела, неподвижная и немая, и тишина на площади поразила меня больше всего. Было тихо, как в церкви, куда я вошел однажды во время литургии, — слышно было лишь тех, кто служил, кроме иного европейца, который всплакнет, всхлипнет и вновь замолкнет, как бы устыженный скромностью, терпением и пристойностью Востока. Безногий обрубок около лужайки все еще дергался как цыпленок, которому отрубили голову. Судя по рубашке, раньше он был рикшей).

Таким образом, эпизод оказывается выстроен по схеме «изображение — звук — размышление — изображение — звук — размышление», где зримое и слышимое зафиксировано посредством восприятия рассказчика и является отправной точкой для рефлексии и умозаключений.

4. Заключение

Все вышесказанное позволяет нам сделать вывод о том, что эпизод у Гр. Грина является важной структурно-композиционной единицей текста. Основное внимание писатель уделяет субъективной точке зрения персонажа и его реакции на то, что происходит вокруг него. Отталкиваясь от этого, Грин строит эпизод, используя конкретную формулу повествования (от размышления к динамике и обратно к размышлению) и соответствующие языковые средства. Таким образом, можно заключить, что, хоть кинематограф и оказал значительное влияние на творчество Грина, все же автор не выходит за рамки словесного творчества, оставаясь верным искусству слова и не превращаясь в режиссера-документалиста.

Литература

1. Баранова Л. Л. Онтология английской письменной речи : учебно-методическое пособие к курсу лекций по орфоэпии и орфографии современного английского языка / Л. Л. Баранова. — Москва : Изд-во ПСТГУ. — 2008. — 312 с.
2. Женетт Ж. Фигуры : в 2 томах : перевод с французского / Ж. Женетт. — Москва : Издательство имени Сабашиных, 1998. — Том 2. — 469 с.
3. Мартынова И. А. Киновек русского текста : парадокс литературной кинематографичности / И. А. Мартынова. — Санкт-Петербург : САГА, 2002. — 240 с.

4. Михайловская Е. В. Прагмалингвистические проблемы английской пунктуации (на материале двоеточия) : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.04. — Москва, 2001. — 164 с.

5. Михайловская Е. В. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века : сопоставительный аспект (на примере прозы В. М. Шукшина и Г. Грина) / Е. В. Михайловская, И. А. Тортунова // Научный диалог. — 2015. — № 11 (47) — с. 97—118.

6. Успенский Б. А. Семиотика искусства : поэтика композиции / Б. А. Успенский. — Москва : Школа «Языки русской культуры», июль, 1995. — 360 с.

7. Чернейко Л. О. Как рождается смысл. Смысловая структура художественного текста и лингвистические принципы его моделирования : учебное пособие по спецкурсу для студентов / Л. О. Чернейко. — Москва : Гнозис. — 2017. — 208 с.

Linguostylistic Peculiarities of Episode Constructing in Cinematic Prose (on Gr. Greene's Novel "The Quiet American")

© Mikhailovskaya Ekaterina Vladimirovna (2018), orcid.org/0000-0002-7726-4333, ResearcherID 5225763, PhD in Philology, associate professor, Department of English Linguistics, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), morleyka@mail.ru.

© Strogaleva Anastasiya Yuryevna (2018), orcid.org/0000-0003-3541-3967, master's degree student, Philological Faculty, Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia), anastrog@yandex.ru.

The question of the episode as a significant structural and compositional element of cinematic text, which is characterized by a detailed representation of the point of view of a hero, is investigated. An attempt is made to reveal the specifics of the episode structure in the works of the English-speaking writer of the 20th century Graham Greene, whose literary work was closely linked with the cinema. Central episode of Greene's novel "The Quiet American" (1955) is analyzed as a material. The novelty of the research is seen in the fact that the phenomenon of the cinematography in art prose from the point of view of linguistic style is yet of relatively small degree of scrutiny. In this regard, special attention is paid to the author's choice of language means in order to achieve the effect of cinematography. It is also noted that for Greene, reflections of the main characters are of great importance, and visual, sonic and other details related to the activities of the human senses serve as an impetus for reflection. The article presents the experience of long-term work of the authors in the field of stylistics of fiction, in particular, deeper study of Gr. Greene's style was conducted.

Key words: literary cinematography; point of view; episode; composition; style.

References

Baranova, L. L. 2008. *Ontologiya angliyskoy pis'mennoy rechi: uchebno-metodicheskoye posobiye k kursu lektsiy po orfoepii i orfografii sovremennogo angliyskogo yazyka*. Moskva: Izd-vo PSTGU. (In Russ.).

- Cherneyko, L. O. 2017. *Kak rozhdaetsya smysl. Smyslovaya struktura khudozhestvennogo teksta i lingvisticheskiye printsipy ego modelirovaniya: uchebnoye posobiye po spetskursu dlya studentov*. Moskva: Gnozis. (In Russ.).
- Martyanova I. A. 2002. *Kinovek russkogo teksta: paradoks literaturnoy kinematografichnosti*. Sankt-Peterburg: SAGA. (In Russ.).
- Mikhailovskaya, E. V. 2001. *Pragmalingvisticheskiye problemy angliyskoy punktuatsii (na materiale dvoetochiya): dissertatsiya ... kandidata filologicheskikh nauk*. Moskva. (In Russ.).
- Mikhailovskaya, E. V., Tortunova I. A. 2015. Literaturnaya kinematografichnost' rossiyskoy i britanskoy prozy XX veka: sopostavitelnyy aspekt (na primere prozy V. M. Shukshina i G. Grina). *Nauchnyy dialog*, 11 (47): 97—118. (In Russ.).
- Uspenskiy, B. A. 1995. *Semiotika iskusstva: Poetika kompozitsii*. Moskva: Shkola «Yazyki russkoy kultury». (In Russ.).
- Zhenett, Zh. 1998. *Figury: v 2 tomakh: perevod s frantsuzskogo*. Moskva: Izdatelstvo imeni Sabashnikovykh. (In Russ.).