

знак; восклицательные и вопросительные предложения, разнообразные по структуре, объему и функциональному назначению предложения и т.д.

«Потом кофе, в двенадцать – обед, в три – затишье. Да, она была приветлива. Как всегда. А сегодня особенно приветлива. Я подставляю ей башмаки, черный чулочный шов ныряет обратно в туфельку, туфелька – в войлочный башмак, войлочный башмак беззвучно скользит через порог зала...» [4].

Все перечисленные выше средства придают тексту, с одной стороны, особый неравномерный, «неспокойный» ритм, с другой – отражают спонтанность и непрерывность мыслительного процесса. Особое значение имеют вопросительные предложения. Главный герой романа – маленький Кац – находится в окружении тайн, будь то тайна его семьи или тайна взросления, и взрослые, которые его окружают, не могут дать четкое и понятное объяснение тому, что происходит. Все это заставляет мальчика страдать от бесконечных сомнений и догадок. Большое число риторических вопросов во внутреннем монологе романа используется для того, чтобы показать читателю смятение в душе мальчика и неуверенность в том, что он поступает правильно. В половине случаев автор сам пытается дать ответ на поставленный вопрос, разобраться в ситуации, т.е. используется вопросно-ответная форма повествования.

Например, герой произведения делает попытку проанализировать характер Фройляйн Штарк: 1) «Была ли Фройляйн Штарк набожна? Пожалуй, да, но это, без сомнения, была особая, своеобразная аппенцельская и очень женская набожность». 2) «Она ушла. К дядюшке? Может, фройляйн Штарк – это действительно воплощенная двойственность? Фальшь в чистом виде?» [4].

На протяжении всего романа мальчика одолевают «греховные» мысли и вместе с тем связанные с ними сомнения и тревоги: 1) «Какая же связь между мной и другим полом?» 2) «Что меня так привлекает в их нижнем белье?» 3) «Неужели это действительно грех – вдыхать аромат женщин?» [4].

По мере того как мальчик узнает факты из истории рода Кацев, вопросов становится все больше: «Что же произошло с этими проклятыми Кацами? – думал я вновь и вновь. Почему после гибели матери детей обрызгали святой водой, унесли прочь и бросили в сиротский приют в этом сером, мрачном Уцнахе?» [4].

Кроме того, велика роль в произведении риторических вопросов. Они позволяют читателю узнать что-то и об окружающих героя людях, их взаимоотношениях. Следующий пример показывает читателю, что дядя был замкнутым человеком: 1) «Рассказывал ли дядя когда-нибудь о своей жизни? О своих тревогах и радостях? Мне кажется, нет». 2) «Раздор? Ссора? Нет, я, пожалуй, выразил бы это так: наши отношения с дядюшкой остыли – я ведь не был для него так уж важен» [4] (описывается характер отношений героя с его дядей).

Не менее важны во внутреннем монологе повести и восклицательные предложения. Они выполняют эмоционально-экспрессивную функцию и наглядно показывают, какие чувства испытывает главный герой: 1) «У всех

были мокрые носки и чулки, мокрые подошвы, и как остро, как восхитительно благоухал этот густой лес ног! Какой волнующий дух исходил от этих сырых шкур и грив!» 2) «Вот вам, пожалуйста, опять эта ее двойственность!» [4].

Основную идею текста, с нашей точки зрения, можно сформулировать следующим образом: внутренний монолог в психологической повести Томаса Хюрлимана «Фройляйн Штарк» служит для воссоздания внутреннего диалога между героем и другими персонажами, которые отразились в его сознании. Диалогичность проявляется с самим собой, с автором, с другими героями и даже с целым миром. Реализация внутреннего монолога связана со сложным процессом становления и самоутверждения, передачей диалектики развития личности. С помощью него передается динамика мыслительного процесса, чувства, внутренние конфликты, душевное состояние героя.

Литература

1. Верани, А. Роль внутренней речи в высших психических процессах / А. Верани // Культурно-историческая психология. – 2010. – №1. – С.7-17.
2. Кухаренко, В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 190 с.
3. Хомский, Н. Язык и мышление / Н. Хомский. – М.: Изд-во МГУ, 1972. – 122 с.
4. Хюрлиман, Т. Фройляйн Штарк / Т. Хюрлиман // Read24 [Электронный ресурс]. – 2011-2014. – Режим доступа: <http://read24.ru/pdf/tomas-hyurliman-froylyaunshark.html>. – Дата доступа: 15.03.2014.

Самигулина Екатерина, БГПУ им. М. Танка

ЗРИТЕЛЬНАЯ РЕЦЕПЦИЯ И НЕЛИНЕЙНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТА: ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ РУССКОГО АВАНГАРДА) (Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Н. Л. Сержатин)

Данная статья посвящена взаимосвязи зрительной рецепции и пространственной организации текста. Мы полагаем, что современное нелинейное динамическое восприятие текста (в частности, современных кинетических текстов, весьма распространённых в сети Интернет) сформировалось под воздействием визуальной литературы XX века. Литература как один из старейших и ведущих видов искусства, играющий огромную роль в общественно-политической и философской сферах, долгое время отображала мышление как линейное, посредством линейной же организации текста, и зрение было вынуждено «следить» за мыслью столь же линейно. Однако не все произведения литературы поддавались линейной визуальной интерпретации, и эта тенденция, начиная от древнейших

памятников литературы и заканчивая асемическим письмом, с течением времени становилась всё более ярко выраженной. Несомненно, что зрение в повседневной жизни имеет не линейную, а дискретную организацию, которую можно сравнить с диалектическим монтажом Эйзенштейна. В данной статье мы рассмотрим изменение зрительного восприятия в зависимости от изменений в пространственной организации текста.

Как известно, XX век стал веком перехода к визуальной культуре, к невербальному языку коммуникации – как в области искусства, так и в области производства, что подтверждается многочисленными исследователями. Однако корни этого явления можно обнаружить в куда более ранних пластах искусства. Визуальная культура впервые заявляет о себе ещё в Древней Греции. Первые фигурные стихотворения были созданы Симием Родосским и представляли собой, с точки зрения семиотики, иконические знаки, т.е. тема отображалась в таких стихотворениях с помощью придания им той или иной графической формы. Эти приёмы построения текста впервые начинают опровергать традиционное восприятие литературного произведения как «линейного».

Важное замечание о линейности как некогда нерушимой границе текста делает Рудольф Арнхейм, который настаивает, что «...линейность не является ингерентным свойством языка. ...язык становится линейным, только когда он используется для кодирования линейных событий...» [1]. Согласно Арнхейму, «зрительные представления в меньшей степени зависят от линейности» [1], что легко подтверждается научным описанием зрительного восприятия. Так, «для точного отражения фигуративных характеристик предмета большое значение имеют быстрые, саккадические движения глаз, с помощью которых наблюдатель фиксирует его характерные детали, а также устанавливает их пространственные отношения» [5], следовательно, при восприятии фигурных стихов зрение получает преимущество перед мышлением в их анализе и оценке.

Использование фигурных стихов прошло через несколько этапов философских интерпретаций. Область античной литературы, ориентирующаяся на строгие формальные законы построения, называется литературой «технэ», и этимология этого слова как нельзя лучше указывает на рационально-игровой характер подобных литературных изысканий. С приходом христианской культуры визуальность приобретает сакральный характер – нахождение, например, палиндромических соответствий в языке мыслится как проникновение в гармоничный замысел Бога, визуальное становится одной из форм отражения «божественного», что позволяет ему без труда войти в церковную литературу. Графическая организация текста представляет собой уже не иконический знак, как это было с фигурной поэзией Античности, а знак-символ. Особый интерес представляет также средневековая практика использования различных цветов при оформлении книг. Символика цветовой гаммы переходит из словесно-образного ряда в графическую образность. Именно к оформлению церковных книг «расцвеченными буквицами» и «треугольными спусками – косынками» [2], безусловно, восходит внимание

модернистов к композиционной и цветовой составляющей текста. В модернистской литературе, правда, происходит также изменение традиционной трактовки цветовой гаммы на трактовку субъективную, психологическую («Гласные» А. Рембо, «Звукопись» В. Хлебникова). Здесь, однако, следует подчеркнуть, что изменяется не только сама трактовка, но и её объект: если изыскания средневековых писцов относились к оформлению целого текста, то модернистские изыскания проходят уже в области «психоэтимологии» звука.

Наиболее близкой к модернизму эпохой, литература которой активно использовала визуальные элементы, была эпоха барокко. Использование визуальной выразительности поэзией данной эпохи отталкивалось от представлений о стихотворении как картине мира. Восприятие текста в таком ключе приводит к тому, что целые произведения, «отдельные пассажи и сцены, пронизанные текстовыми образами» [10], начинают восприниматься «эйдетически, т.е. постигаются в опыте визуально» [10]. Под влиянием сближения слова и образа каждое слово в тексте раскрывается «в направлении своей зрительности, своего наглядного вида» [10]. Эти идеи впоследствии трансформируются в поэтике авангарда в интерес не только и не столько к слову как к графически-смысловому целому, но к отдельным его частям – звукам и буквам.

В истории барокко есть также интересный (но единичный) эксперимент Евстратия, создавшего разветвлённый текст в жанре «серпентикум версус», когда «текст как бы змеится, распадаясь между двумя чтениями» [12]. Стихотворение Евстратия прокладывает путь к динамическому визуальному восприятию, в отличие от нелинейного, но статического восприятия прежних литературных эпох. Если фигуративная поэзия подразумевает охватывание, «обымание» глазом целокупной формы, то здесь взгляд вынужден следовать по произвольно избранной траектории, воспринимая не только целостную фигуру, но и её отдельные элементы. Подобную нелинейную структуру текста будут проповедовать лучисты. Так, текст Ивана Игнатъева, представляющий собой «кроссвордное письмо» [12], читается в пяти направлениях, и читатель, «сложив конструкцию», в конечном счёте обнаруживает фразу «Неверье – величайшая вера самому себе»; а стихотворение А. Кручёных «Гуд паровоза на подъём» предлагает читателю проследовать за звуками, издаваемыми поездом и представленными визуальными как расходящиеся в разные стороны заумные слова.

Интерес к поэтике барокко, практически угасший в XIX веке, возродился вновь в веке XX – в форме обращения к предметной образности и к визуализации. У истоков иконичности раннего авангарда лежит барочная фрагментарность, иначе – интерес к детали, к «крупным планам», что, в конечном счёте, с точки зрения визуальной составляющей роднило литературу и новое искусство кинематографа. Эту связь особо подчёркивает В.Б. Шкловский в статье «Золотой край» из книги «Поиски оптимизма» (1931): «Люди нашего времени, люди интенсивной детали – люди барокко. Сергей Михайлович Эйзенштейн, автор замечательных кусков картин, вместе со мной

осознал это, ввёл в теорию. Теорию аттракциона. <...> Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времени» [13].

Момент иллюстративности, фрагментарности сохраняется во многих текстах того времени, постепенно выкристаллизовывающих предмет своей рефлексии, новую «самодовлеющую деталь» – букву: «А сквозь меня на лунном сельде/ скакала крашенная буква» (Вл. Маяковский). Эта «самодовлеющая деталь» и разрушит в итоге традиционную текстоцентричную модель литературы, приведёт к отказу от «лингвистической гегемонии сообщения» [11]. Если ранее визуальные графические или художественные средства играли лишь вспомогательную роль, то в XX веке они выходят на первый план.

Нелинейная организация текста порождает новое восприятие «тотального пространства страницы» [11], на которой этот текст находится. Эксперименты с текстовым пространством приводят к тому, что «текст» и «фон» как две, прежде разделённые, категории преобразились в единый, неделимый феномен. Лингвистические и иконические знаки начинают взаимодействовать в едином пространстве. Русские авангардисты Давид Бурлюк и Алексей Кручёных разрабатывают концепции «сдвига», «фактуры», «фона» – концепции, в основе которых лежит радикальное изменение не только графики, но также семантики и синтаксиса.

Акцентирование внимания на графической, визуальной составляющей приводит к пониманию необходимости синтеза литературы и живописи. В соединении живописи и поэзии, обогащённом концепциями «сдвинутых конструкций», окончательно видоизменились понятия времени и пространства.

Конечно, радикальное изменение парадигмы восприятия и конструирования художественного пространства было связано не только с изменениями в области искусства, но и с научно-философской мыслью, в которой в конце XIX века свершился поворот к неевклидовой геометрии. «Эпоха картезианской линейной вселенной заканчивается» [6], и начинается новая эпоха – эпоха, в которой, согласно рассуждению Налимова, «пространство может быть многомерным», а «представления о различных геометриях человек извлекает из глубин своего сознания» [6].

В процессе разложения текста и синтеза искусств уже не только слово становится пространственно свободным, но и его элементы. Буквы, вычленённые из слова, располагаются на множестве «неевклидовых» плоскостей текста. «Мы вырываем букву из строки, из одного направления, и даём ей возможность свободного движения», – писал Казимир Малевич [7].

Преобразования в графической области на первых порах затрагивали только печатную литературу. Ф.Т. Маринетти выдвинул принцип связи «между типом ощущений и типом шрифта». В манифесте от 11 мая 1913-го года он писал: «...моя революция направлена, кроме того, против так называемой типографской гармонии страницы, противной приливу и отливу стиля, развёртывающемуся на странице. Мы будем употреблять также на одной и той же странице чернила трёх, четырёх различных цветов, и в случае надобности двадцать различных шрифтов. <...> Посредством этой типографской

революции и многоцветного разнообразия шрифтов я не хочу получить живописного эффекта, но просто удвоить выразительную силу слов» [9].

Русские футуристы, взяв на вооружение некоторые идеи итальянского футуризма, не отрицали, однако, и «живописного эффекта», производимого цветом, фактурой и т.д. Первичной для них становится не семантика, а «позтика слова, выраженная в графике». «Мы стали придавать значение словам по их начертательной и фонической характеристике» [8], – заявляют футуристы в манифесте «Садок Судей II» и – реализуют свою эстетическую программу на практике.

Преодолев конвенциональную графику, футуристы обратились также и к рукописной книге. Типографская система при всех её способностях к трансформации оказалась достаточно жёсткой, и именно поэтому особое внимание начинало уделяться почерку. «Иные слова никогда нельзя печатать, так как для них нужен почерк автора», – замечает Николай Бурлюк [4]. Использование рукописных шрифтов позволяло не только «материализовать сферу психического» [3], но и освобождало букву от навязанной ей типографской формы.

Итак, мы видим, что категория пространства постепенно изменялась под воздействием тенденции к «расчленению слова на первоэлементы, вплоть до буквы». Некогда пустое, ничего не означающее «тотальное пространство страницы» [11] стало столь же важным для восприятия, как и сам текст, напечатанный на этой странице. От «семантического» внедрения уличного пространства посредством введения урбанистической «железобетонной» лексики русский авангард приходит к конкретной графической организации пространства страницы: сначала к лучистским стихам, в которых буквы расходятся в нескольких направлениях, что всё же задаёт определённый вектор чтения, а после – к многоплоскостным графическим композициям. Последние не организуют зрительную рецепцию каким-то определённым образом, восприятие графических абстрактных композиций авангарда оказывается сугубо индивидуальным. Кроме того, многие из этих произведений используют не только традиционные, параллельные взгляду плоскости, но и плоскости наклонные, перевёрнутые, зеркальные, что приводит уже к непосредственной физической динамизации зрения, т.к. для восприятия такого текста необходимо поворачивать голову под определённым углом.

Таким образом, мы можем констатировать, что постепенная деформация категории пространства и переход к нелинейной графической организации текста имели весьма существенное влияние на особенности зрительной рецепции.

Литература

1. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства/ Р. Арнхейм // Театральная библиотека [Электронный ресурс]. – 1994. – Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2010/11/14>. – Дата доступа: 10.02.2014.

2. Бирюков, С. Поэтический мастер-класс. Урок пятый, визуальный / С. Бирюков // Топос. – [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/2043>. – Дата доступа: 10.03.2014.

3. Бобринская, Е.А. Жест в поэтике раннего русского авангарда / Е.А. Бобринская // DeJa Vu [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.ec-dejavu.ru/g/Gesture_vanguard.html. – Дата доступа: 23.02.2014.

4. Бурлюк, Н. Поэтические начала / Н. Бурлюк // Ashtray.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ashtray.ru/main/texts/burluk.htm>. – Дата доступа: 13.03.2014.

5. Зрительное восприятие // Большой психологический словарь / под ред. Мещерякова Б.Г., Зинченко В.П. // НЭС [Электронный ресурс] – 2004. – Режим доступа: <http://vocabulary.ru/dictionary/30/word/zritelnoe-vostrpriatie>. – Дата доступа: 14.02.2014.

6. Колотвин, В. Визуальная поэзия – альтернатива линейной организации восприятия / В. Колотвин // Лавка Языков. Журнал небукального перевода [Электронный ресурс]. – 1999. – Режим доступа: http://vladivostok.com/speaking_in_tongues/Kolotvin01.htm. – Дата доступа: 19.02.2014.

7. Малевич, К.С. Письма к М.В. Матюшину / К.С. Малевич // Публикация Е.Ф. Ковтуна: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974. – Л.: Ленинградское отделение изд-ва «Наука», 1976. – С.190-193.

8. Манифест из сборника «Садок Судей II» // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/maayakovsky/texts/mp0/mp1/mp1-400-.htm>. – Дата доступа: 25.01.2014.

9. Маринетти, Ф.Т. Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия / Ф.Т. Маринетти // К 100-летию худ. движения / Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. – М.: Красная площадь, 2008. – с.94.

10. Михайлов, А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А.В. Михайлов // Кафедра истории зарубежной литературы [Электронный ресурс]. – 2004. – Режим доступа: http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Mikhailov_Baroque.htm. – Дата доступа: 23.02.2014.

11. Назаренко, Т. Визуальная поэзия / Т. Назаренко // Черновик [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: http://www.chemovik.org/vizual/?rub_id=5. – Дата доступа: 18.02.2014.

12. Сухой, Д.А. Графика современной русской поэзии: дис. ... канд. филол. наук 10.02.01 / Д.А. Сухой // Дарья Сухой [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.levin.rinet.ru/FRIENDS/SUHOVEI/disser/index.html>. – Дата доступа: 09.10.2014.

13. Шкловский, В.Б. Золотой край / В.Б. Шкловский // Гамбургский счёт: Статьи, воспоминания, эссе. 1914-1938 // iknigi.net [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://iknigi.net/avtor-viktor-shklovskiy/11370-gamburgskiy-schet-stati-vozpominaniya-esse-19141933-viktor-shklovskiy.html>. – Дата доступа: 14.03.2014.

Соловьева Инна, МГЛУ

«АРОМАТЫ» ДЕТСТВА В «ВИНЕ ИЗ ОДУВАНЧИКОВ» Р. БРЭДБЕРИ: ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО МИРОВИДЕНИЯ

(Научный руководитель – канд. филол. наук, доц. Н. Л. Сержант)

Американский писатель Рэй Брэдбери во многом известен миру благодаря своим сочинениям научно-фантастического, фэнтезийного, антиутопического жанров. Он демонстрировал интерес к науке и сумел популяризировать жанр научной фантастики, не боясь говорить о слабых сторонах человечества, которые способны привести мир к грани самоуничтожения. Одним словом, Рэй Брэдбери – человек с чутким восприятием окружающего мира, который мог замечать скрытые детали и видеть суть, обладая при этом жестким, пронзительным умом. Поэтому достаточно неожиданно появление в коллекции писателя-фантаста реалистической повести «Вино из одуванчиков».

В книге описывается одно лето 1928 года глазами двенадцатилетнего мальчика Дугласа Сполдинга, место действия происходит в провинциальном американском городке Гринтаун. Автобиографический характер повести очевиден. Мы можем судить об этом, исходя из полного имени автора – Рэймонд Дуглас Брэдбери. Гринтаун – вымышленный город, но его прототипом является родной город Брэдбери, Уокиган на Среднем Западе Северной Америки. Но это не единственные аспекты, из-за которых мы можем отнести повесть «Вино из одуванчиков» к автобиографической. В повести отражен психологический конфликт, характерный многим произведениям Брэдбери, это конфликт между ностальгией по счастливому прошлому и настоящим. В своих книгах Рэй Брэдбери призывает не только других, но и себя ценить настоящий момент и жить в нем, наслаждаясь всем тем, что дарит нам мир. Таким качеством, несомненно, обладают дети. Поэтому Брэдбери так часто в своих произведениях обращается к ним. Не только в повести «Вино из одуванчиков», но также и в других рассказах Брэдбери читателя поражает глубокое понимание автором психологии ребенка. Он демонстрирует мастерство наблюдательности, делает открытия и искренне по-детски удивляется вместе со своими героями, а яркие красочные описания указывают нам на великолепную память автора и его способность удерживать в ней множество, казалось бы, незначительных деталей и чувств. Важно обратить внимание на чувства, с помощью которых автор создает особый художественный мир, можно сказать, что Брэдбери свойственно «писать чувствами».

Он не только вызывает образы в сознании читателя, но и искусно передает эмоциональные состояния, вплоть до вкуса и запаха. Повесть «Вино из одуванчиков» пропитана летом, теплом, детскими забавами и ощущением скорости времени. Оно несется, и вместе с ним бежит в своих теннисных туфлях Дуглас Сполдинг. Мальчик растет духовно и осознает, что ничто не вечно, все закончится, как и лето 1928 года, которого он так долго ждал. Поэтому он спешит за короткий срок побывать во многих местах своего