

Литература

- Гачев Г. Русский эрос // Гачев Г. Жизнь художественного сознания. М., 1972.
- Куляпин А.И. Психоаналитический код в рассказах В.М. Шукшина // Творчество В.М. Шукшина. Поэтика. Стиль. Язык. Барнаул, 1994.
- Куляпин А.И., Левашова О.Г. В.М. Шукшин и русская классика. Барнаул, 1998.
- Смирнов И.П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
- Фрейд З. Патология обыденной жизни // Фрейд З. Психология бессознательного. Новосибирск, 1997.
- Чернышевский Н.Г. Русский человек на rendez-vous // Чернышевский Н.Г. Избранные философские сочинения в 3-х тт. Л., 1950. Т. 2.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-и кн. М., 1998. Кн. 1.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-и кн. М., 1998а. Кн. 2.
- Шукшин В.М. Собрание сочинений в 6-и кн. Кн. третья. Странные люди. М., 1998b.
- Юнг К. Человек и его символы. М., 1998.

ПОЛИФОНΙΑ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖ. КАЛИФОРНИИ КУПЕР

О.В. Каркавина

Ключевые слова: полифония, литературно-художественный текст, субъектно-речевой план, рассказчик, персонаж.

Keywords: polyphony, literary text, subject and speech plane, narrator, character.

Литературоведческий, лингвостилистический и другого плана анализ текста нередко сопровождается оперированием такими понятиями, как мелодика, ритм, полифония, мотив, темп, гармония и т.п. И это не случайно. Проникновение музыковедческих терминов в терминологический аппарат литературоведов и лингвистов и обратная тенденция, связанная с использованием искусствоведами литературоведческой терминологии, объясняется тем, что на современном этапе развития научной мысли текст, как основной объект изучения выше упомянутых наук, получает предельно широкое толкование. Текст – это не только вербальное произведение, но и любой культурный объект – картина, музыкальная композиция, фильм, архитектурный ансамбль и т.п. Более того, сама культура рассматривается как совокупность текстов и как текст в целом. Данные положения составляют основу семиотической теории культуры,

которая разрабатывалась Ю.М. Лотманом и другими учеными Тартуско-Московской семиотической школы. С одной стороны, текст самодостаточен, он – своего рода «семантический универсум»; с другой стороны, он всегда включен в культуру, является ее частью; полное исключение текста из культуры приводит к уничтожению его природы [Лотман, 1996]. В связи с этим можно говорить о том, что текст почти никогда не является продуктом реализации лишь одного языка. Любой текст полилингвистичен, как полилингвистична и любая культура, рассматриваемая в качестве текста. Именно поэтому всестороннее и полное раскрытие природы того или иного текста зачастую невозможно без применения терминологии целого ряда дисциплин, занимающихся описанием культуры.

Интерес к проблемам взаимодействия искусств породил ряд терминов, служащих для описания данного феномена: интерсемиотичность [Смирнов, 1995], экфрасис [Абиева, 2001; Рубине, 2003], синкретическая интертекстуальность [Арнольд, 1995], синтез искусств [Мазаев, 1992; Мурина, 1982; Образцова, 1984], интермедиальность [Wolf, 1999; Тишунина, 1998]. Наиболее современным из выше приведенных, в полной мере отражающим суть межвидового взаимодействия искусств, является термин интермедиальность, под которым понимается: 1) особый способ организации художественного текста, характеризующийся пересечением художественных смыслов, обусловленных взаимодействием средств художественной выразительности различных языков искусства в пространстве целостного художественного произведения; 2) «специфическая методология анализа художественного произведения, которая направлена на выявление «каналов связи» разных художественных языков в произведениях с полихудожественной структурой» [Тишунина, 1998, с. 12].

Благодаря интертексту интермедиального характера, произведение вводится в более широкий культурно-литературный контекст. Межтекстовые связи создают вертикальный контекст произведения, в связи с чем он приобретает неоднородность смысла. Следовательно, можно говорить о том, что интертекст, порождая конструкции «текст в тексте» и «текст о тексте», создает подобие тропеических отношений на уровне текста.

В рамках данной публикации речь пойдет о возможностях применения некогда строго музыкального термина «полифония» для описания особенностей литературно-художественного текста. Актуальность данного исследования связана, с одной стороны, с применением современной методики интермедиального анализа, с

другой стороны, с выбором объекта исследования. В качестве объекта исследования рассматривалось творчество современной афроамериканской писательницы Дж. Калифорнии Купер (J. California Cooper). Творчество данного автора получило широкое признание на родине (Лучший чернокожий драматург года – 1978, Американская литературная премия – 1986), однако по каким-то причинам оно до сих пор оставалось без внимания со стороны отечественных исследователей. Дж. Калифорния Купер является автором 17 пьес, 2 романов и нескольких сборников коротких рассказов. В данной публикации будут представлены результаты анализа рассказов из сборника *Wild Stars Seeking Midnight Suns*.

Термин «полифония» был впервые использован при описании литературно-художественного текста М.М. Бахтиным – известным исследователем творчества Ф.М. Достоевского. Данный термин использовался метафорически – как эквивалент «диалога», языковой и идеологической разноголосицы, множественности точек зрения, формирующих смысловое поле произведений писателя: «Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского» [Бахтин, 1979, с. 6]. Такая трактовка термина расходится с существом музыкальной полифонии, поскольку не учитывает технологии сочинения полифонических музыкальных композиций, семантика и выразительность которых раскрываются именно через *сочетание параллельно* развивающихся мелодических линий. Именно поэтому некоторые музыковеды ставили под сомнение саму идею существования полифонии в литературном тексте: «Полифонию в высшем ее смысле надобно понимать гармоническим слиянием воедино нескольких самостоятельных мелодий, идущих в нескольких голосах одновременно, вместе. В рассудочной речи немислимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтобы из этого не выходила путаница, непонятная чепуха, а, напротив, превосходное общее впечатление. В музыке такое чудо возможно, оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства» [Серов, 1957, с. 237].

Здесь нужно помнить о том, что литературно-художественный текст – это не просто упорядоченная определенным образом последовательность предложений. Структура художественного произведения многослойна и представляет собой серию пересекающихся пластов: материального (звуки, слоги и т.п.), семантического и идейно-эмоционального [Поляков, 1978, с. 18]. За

линейно представленной последовательностью предложений – множество образов, голосов, идей и ассоциаций, то есть того, что в конечном итоге и формирует смысл прочитанного. В процессе восприятия текста эти идеи и голоса начинают «звучать» каждый по-своему; сосуществуя в сознании читателя, они постоянно вступают в «диалог», в равной степени участвуя в создании целостной картины прочитанного.

Мы согласны с тем, что в литературном произведении невозможно реально воспроизвести одновременное звучание нескольких голосов, но, как показало наше исследование, существует достаточное количество приемов, позволяющих максимально приблизить звучание литературного текста звучанию полифонического музыкального произведения.

Анализ рассказов Дж. Калифорнии Купер позволил выделить две группы приемов, участвующих в создании полифоничности литературного текста. Первая группа приемов связана с сюжетно-композиционной организацией рассказов; вторая – предполагает введение в повествовательную структуру текста субъектно-речевой сферы персонажей, которые вступают в диалогические отношения с рассказчиком и друг с другом.

Один из приемов первой группы связан с реализацией контрастной (разнотемной) полифонии. Контрастная полифония в музыкальном произведении предполагает наличие нескольких самостоятельных мелодических линий, свойства которых выявляются в их одновременном сопоставлении, в их контрасте или взаимном дополнении [Осипова, 2006]. В центре многих рассказов Дж. Калифорнии Купер – контрастное противопоставление судеб нескольких персонажей, которые являются либо членами одной семьи (родные сестры, мать и дочь), либо близкими подругами. Важно то, что все эти чернокожие женщины существуют в одинаковых социальных условиях, их окружает определенный круг близких людей, всем им предстоит сложный путь в достижении целей, но, несмотря на это, их судьба складывается диаметрально противоположно: кто-то становится доктором наук, а для кого-то единственное достижение в жизни – замужество, которое в итоге никого не делает счастливым (судьба родных сестер из рассказа *As Time Goes By*). При этом нужно обратить внимание на последовательность изложения событий. Описание жизни персонажей происходит одновременно и охватывает основные этапы их жизненного пути. Так, в выше упомянутом рассказе автор подробно останавливается на детстве героинь, обращая внимание читателя на усердие в учебе младшей сестры и отсутствие интереса к таковой со

стороны старшей сестры. Следующий этап охватывает юность героинь и описывает непростой путь Виллы к университетскому образованию (необходимость совмещения учебы и работы) и попытки Фьютилы выйти замуж за человека, который ее не любит. Далее автор повествует об успехах младшей сестры (степень магистра, доктора, работа в зарубежных странах, счастливый брак) и жизни старшей сестры, которая несчастлива в браке, и не дает мужу развод, поскольку без его денег ей придется работать и жить на небольшую зарплату, которую платят за неквалифицированный труд. Такое описание событий непременно сближает литературный текст с музыкальной полифонией. С одной стороны, можно говорить об индивидуальности и относительной самостоятельности двух параллельно развивающихся сюжетных линий, с другой стороны, общая идея произведения формируется через их одновременное сопоставление.

Другим приемом, усиливающим полифоничность литературного текста, является перевод изложения в сферу чужого, неавторского сознания. Такой перевод предполагает введение дополнительного субъектно-речевого плана – плана рассказчика. Исследователи отмечают, что присутствие в произведении рассказчика снимает или смягчает жесткое противопоставление двух эпических планов – плана повествователя и плана персонажей, свойственное изложению, организованному авторской точкой зрения [Мудесити, 1985, с. 135]. Рассказчик находится ближе к персонажам, нежели автор, в силу своей локализации в рамках фабульного пространства. При этом он выполняет двойную функцию: повествует о событиях и одновременно является их участником.

Во всех произведениях Дж. Калифорнии Купер повествование ведется от лица рассказчика. Это всегда представительница женского пола, возраст которой варьируется от рассказа к рассказу, она имеет непосредственное отношение к персонажам произведения и чаще всего является частью их ближайшего окружения (соседка, сестра, знакомая). Можно говорить о том, что рассказчица лишь изредка представлена как сторонний наблюдатель описываемых событий, чаще всего она либо является участницей разворачивающегося действия (рассказы *The Party*, *Catch a Falling Heart*, *Rushing Nowhere*), либо принимает активное участие в судьбе героинь (рассказы *The Eye of the Beholder*, *Just-Like Politics*). Введение плана рассказчика важно тем, что оно создает дополнительный голос в пространстве исследуемых литературных произведений. Принадлежа активному участнику событий, он вступает в непосредственное взаимодействие с другими голосами, развивается параллельно с ними, создавая при этом сложно

организованное многоголосое единство, то есть то, что собственно и носит название полифонии.

Вторая группа приемов, задействованных в создании полифоничности литературного текста, предполагает непосредственное включение речи основных участников событий в ткань повествования. В анализируемых рассказах речь персонажей представлена во всех существующих формах. Это – прямая речь, косвенная речь, прямой внутренний монолог и несобственно-прямая речь.

Прямая речь выделяется графически (с помощью кавычек), она присутствует в ситуации непосредственного общения между персонажами или рассказчиком и персонажем. Постоянно перемежаясь с речью повествователя, она участвует в движении сюжета, а также характеризует языковые образы говорящих персонажей. В процессе постижения текста эти персонажи идентифицируются как непосредственные повествователи. Все это приводит к иллюзии одновременности изложения описываемых событий сразу несколькими голосами, создается эффект многослойности, многоплановости, то есть неотъемлемых характеристик полифонического произведения.

Еще одним способом введения речи персонажа в повествовательную структуру текста является использование автором прямых внутренних монологов. Как и несобственно-прямая речь, о которой будет говориться ниже, внутренний монолог относится к интериоризованному дискурсу, под которым понимается «внутреннее проговаривание каких-либо мыслей человеком, внутренняя речь, получившая свою экстериоризацию, вербальное оформление в определенном тексте» [Погребняк, 2011, с. 105]. Интериоризованный дискурс представляет собой наиболее благоприятный тип дискурса для выражения индивидуальности всех представленных персонажей, образов рассказчика и автора, именно он способен достоверно отобразить образы говорящих во всей их сложности и многогранности.

Отношения между высказываниями в интериоризованном дискурсе необходимо рассматривать в терминах диалогических отношений. В интериоризованном дискурсе слышны реплики полифонического диалога – между рассказчиком и персонажем, между рассказчиком и читателем, между персонажами.

В текстах анализируемых произведений автор часто прибегает к использованию внутреннего монолога. Этот прием позволяет вскрыть внутреннюю мотивировку действий и поступков героев, обнаруживает их причинно-следственные связи и служит важным средством раскрытия внутреннего мира персонажей. Как правило, фрагменты внутренней монологической речи персонажей тесно переплетены с

речью рассказчика. Речь рассказчика может предшествовать речи персонажа: *He thought Lily Bea was pretty and wondered why he had never noticed it before. "I don't like that ugly fur coat she wears, though"* [Cooper, 2007, с. 42]; обрамлять ее: *Her little heart just dreamed and dreamed and dreamed about that boy all her way home. "Dante...Dante...Dante."* Music to her whole young untried mind and body [Cooper, 2007, с. 9]; либо чередоваться с ней: *One night, after she had gone for the day, the shop was empty and dark, he wondered, "Should I ask her mama, or should I just go on and ask her?" He rubbed his crippled leg with one hand as he thought of the marriage. "She ain't got no real home or nothing else she gonna hate to leave. Absolutely no real home whatsoever. Her mama ain't nothin to count on neither."* These thoughts roiled around in his mind a week or two as he watched the young woman, then he decided to speak to her mother. *"Because Lily Bea ain't got sense enough to know the best thing to do about nothing!"* [Cooper, 2007, с. 36]

Включение фрагментов прямой речи и внутреннего монолога в структуру текста, безусловно, играет важную роль в создании полифонического эффекта. Однако именно несобственно-прямая речь, на наш взгляд, наилучшим образом способна воссоздать иллюзию одновременности звучания нескольких голосов, представленных в произведении. При использовании несобственно-прямой речи смена высказываний автора (рассказчика) и персонажей всегда носит сложный характер. Границы смены говорящих субъектов часто нечеткие, наблюдается переплетение их реплик. Иногда только тщательный анализ позволяет отделить речь автора от речи персонажа.

Следует обратить внимание на то, что эта задача многократно усложняется тогда, когда повествование ведется рассказчиком. Дело в том, что довольно часто план рассказчика и план персонажей характеризуются определенной общностью языкового оформления. Этот факт нашел непосредственное отражение и в рассказах Дж. Калифорнии Купер. Выше уже говорилось о том, что все ее рассказчицы являются частью ближайшего окружения персонажей. И те и другие говорят на одном и том же варианте английского языка. Именно поэтому повествовательная интонация нарратора вбирает в себя речевые особенности всех других персонажей. Это и усложняет задачу разграничения речи рассказчика и речи персонажа. Но с другой стороны, именно такая спаянность, неразделимость приводит к подлинной полифонии.

Сочетание речи рассказчика с несобственно-прямой речью персонажей образует аналог подголосочной полифонии в музыкальном произведении. Ее суть в том, что многоголосие производит

впечатление не столько сочетания разных мелодий, сколько расщепления главной мелодии на варианты, разветвляющиеся и вновь сливающиеся. Подголосок может быть интонационно простым и развитым, сложным за счет ритмических преобразований, всевозможных украшений [Осипова, 2006].

Несмотря на сложность процесса разделения голосов в полифоническом повествовании с участием несобственно-прямой речи, эта задача выполнима. Тщательный лингвистический и стилистический анализ позволяет отделить речь рассказчика от речи персонажей. Рассмотрим те элементы, которые могут указывать на речь персонажей.

Во-первых, это использование автором графических средств, которые привлекают внимание читателей к смене субъектов речи. Речь персонажа может выделяться кавычками: *When Lily Bea was born to Sorty, she was not a "pretty" baby. No, she wasn't* [Cooper, 2007, с. 28]. В приведенном примере взятое в кавычки прилагательное *pretty* исходит из уст матери, которая, рассматривая новорожденную дочь, признает ее некрасивой. Вторая фраза, которая не получает графического выделения, также без сомнения принадлежит тому же персонажу. Оценив внешний вид ребенка, мать после некоторых раздумий выносит окончательный вердикт, после чего в ее сердце уже нет места для любви к своей дочери. Другой вариант – заключение речи персонажа в скобки: *When Maddy hugged her (at last! a chance to really put his hands on her!) she just smiled, and moved away from him as soon as she could without being impolite* [Cooper, 2007, с. 38]. Следует обратить внимание на слитность, спаянность двух планов повествования. Речь персонажа, хотя и заключена в скобки, приводится не отдельным предложением, а образует сложное единство с речью рассказчика. Не имея синтаксических связей с репликой повествователя, высказывания героя, тем не менее, приводятся со строчных букв. Кроме того, наличие восклицательного знака в конце первой реплики не приводит к использованию прописной буквы в начале второй реплики. В итоге, при чтении данного отрывка создается впечатление истинного многоголосия: звучит главная мелодия (представленная речью рассказчика) и подголосок (речь персонажа), который не противоречит главной мелодии, а дополняет, усложняет ее.

На наличие несобственно-прямой речи могут указывать и такие знаки препинания, как восклицательный знак и знак вопроса. Они довольно часто используются в этом типе повествования, поскольку являются признаком живой, эмоционально-окрашенной разговорной речи. Рассмотрим несколько примеров: *Her nails were chipped and*

broken. Who cared? She didn't. She was tired, tired, tired all the time [Cooper, 2007, с. 45]; *Willa really liked her friend Martha and was often at her house whether her own mother was there or not. There were so many interesting things to do!* [Cooper, 2007, с. 4]; *Call attention to her face!?* *No, Lord* [Cooper, 2007, с. 29]. В последнем примере обращает на себя внимание нетрадиционное использование сочетания восклицательного знака с вопросительным. Ни в русском, ни в английском языках такого знака препинания (!?) не существует. Обратное сочетание этих знаков (!?) считается допустимым, но только в рамках личной переписки. Академическая проза запрещает использование лигатуры. То, что внутренняя речь героини обозначена таким сочетанием пунктуационных знаков, во-первых, свидетельствует о разговорном, неформальном характере высказывания, что лишний раз доказывает принадлежность высказывания персонажу, во-вторых, указывает на смешение эмоций (страх, ужас, неуверенность в себе, отчаяние, недоверие), которое возникает у героини при одной мысли о том, что кто-то может посмотреть в ее сторону.

Несобственно-прямая речь может быть выделена и рядом элементов разговорного характера. Некоторые из них реализуют эмотивную функцию языка. К ним можно отнести междометия: *Oh, her heart was full of joy* [Cooper, 2007, с. 9]; *I don't know the name of, in the front yard so he wouldn't have to rake leaves, umph umph* [Cooper, 2007, с. 2]; разговорные слова с ярко выраженной оценочной и эмоциональной коннотациями: *She was surrounded with the washing, housecleaning, grocery shopping, a **dumb** TV, two small children, and friends she had thought were jealous of her* [Cooper, 2007, с. 18]; *On her last day, she looked around the **ole** Clean Cleaners, her "home" for more than seven years* [Cooper, 2007, с. 75]. Следующее предложение – пример синтаксической компрессии, явления, также характерного для разговорной речи: *He liked the way she talked **kind'a proper*** [Cooper, 2007, с. 33]. Следует отметить то, что присутствие речи персонажа на фоне речи рассказчика может быть заметно не только вследствие наличия в тексте неких элементов. Иногда принадлежность некоторого высказывания плану персонажа угадывается из-за различия точек зрения повествователя и героя произведения. Так, в рассказе *Catch a Falling Heart* рассказчица сожалеет о том, что внуки не прислушиваются к советам мудрой бабушки. Контекст делает понятным то, что предложение *She was too old to know anything* [Cooper, 2007, с. 18] не может относиться к речи рассказчицы, поскольку не отражает ее точку зрения. Оно, безусловно, отражает план персонажа (бабушки, а косвенно еще и ее внуков).

Итак, как показало проведенное нами исследование, рассказы Дж. Калифорнии Купер полифоничны по своей сути. При этом полифоничность понимается не метафорически, а буквально – как многоголосие, характеризующееся переплетением как минимум двух мелодически самостоятельных голосов. Более того, внимательный анализ материала позволил нам говорить о наличии разных видов полифонии в рамках литературно-художественного текста: контрастной и подголосочной. Контрастная полифония в литературном тексте связана с особой сюжетно-композиционной организацией произведения. Подголосочная полифония – с использованием автором нескольких субъектно-речевых планов: плана рассказчика и плана персонажей. Введение субъектно-речевой сферы персонажа предполагает непосредственное включение речи основных участников событий в ткань повествования. В анализируемых рассказах субъектно-речевой план персонажей представлен в форме прямой, косвенной и несобственно-прямой речи, а также посредством прямого внутреннего монолога.

Литература

- Абиева Н.А. Поэтический экфрасис // *Studia Linguistica*. СПб., 2001. Вып. 10.
- Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики (в интерпретации художественного текста). СПб., 1995.
- Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
- Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе 18–20 веков. Киев, Одесса, 1985.
- Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры. Таллин, 1996. Т. 1.
- Мазаев А.И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. М., 1992.
- Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982.
- Образцова А.Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков. М., 1984.
- Осипова В.Д. Полифония. Омск, 2006. Ч. 1.
- Погребняк Ю.В. Взаимодействие автора и персонажа в интериоризованном дискурсе // *Вестник Иркут. гос. лингв. ун-та. Сер. «Филология»*. 2011. № 1 (13).
- Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978.
- Рубине М. Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб., 2003.
- Серов А.Н. Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика. М., 1957. Т. 1.
- Смирнов И.П. Порождение интертекста. СПб., 1995.
- Тишунина Н.В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. СПб., 1998.
- Cooper J. California. Wild Stars Seeking Midnight Suns. New York, 2007.
- Wolf W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. Amsterdam, 1999.