

## ИДЕОГРАФИЧЕСКАЯ ГРУППА “ЧЕЛОВЕК” В РОМАНЕ К. МАККАЛЛЕРС “THE HEART IS A LONELY HUNTER”

Понятие “человек” является ведущей содержательной категорией художественного творчества в целом. Образы персонажей реализуются посредством лексических единиц, объединенных семантической общностью. Согласно современным концепциям образ является “пакетом информации, содержащейся в тексте” [6, 242]. Лексемы соответствующей идеографической группы, распределяющиеся по подгруппам “Человек физический” и “Человек духовный”, несомненно, будут обнаружены в любом литературно-художественном произведении. В связи с этим, особый интерес представляет не столько факт обнаружения указанных подгрупп в том или ином произведении, сколько их состав и частотность.

Рассмотрим идеографическую группу “человек” в романе К. Маккаллерс “*The Heart is Lonely Hunter*”. К первой из двух подгрупп, т.е. “человек физический”, относятся т.н. соматизмы, т.е. существительные, называющие части тела человека: *face* (Fa = 84), *eye* (65), *head* (60), *mouth* (24), *arm* (22), *hair* (20), *knee* (16), *shoulder* (15), *back* (14), *heart* (13), *foot* (11), *ear* (10), *tooth* (10), *forehead* (9), *moustache* (9), *nose* (9), *chest* (8), *chin* (7), *elbow* (7), *jaw* (7), *cheek* (6), *tongue* (6) и пр. – общая частотность в тексте романа = 471.

В общей сложности словоупотребления единиц этой группы составляют 37% всех анализируемых лексем. Столь высокие показатели объясняются творческими установками Маккаллерс – в данном случае, тщательной прорисовкой деталей портрета персонажей – как ведущих, так и второстепенных.

Портрет, т.е. внешняя характеристика действующих лиц, у Маккаллерс всегда наглядно показывает как особенности внутреннего мира человека, так и его социальные связи. Являясь одной из граней художественного образа, портрет неразрывно связан со всей системой художественной концепции писателя. Вот, например, как представлен в романе Джейк Блаунт: “*The man was short, with heavy shoulders like beams. He had a small ragged moustache and beneath his lower lip looked... His head was very large and well-shaped, but his neck was soft and slender*

*as a boy's... his face with its high, smooth forehead and wide-open eyes was young. His hands were huge”* (с. 12). Иллюстративные примеры приводятся по [12].

В приведенном примере использовано 9 существительных, относящихся к идеографической группе “Человек физический”. Портрет Блаунта детализирован, отдельно упомянуты детали внешности персонажа, что и вызывает такую концентрацию соматизмов как семантически соотносящихся слов. Отношение автора к персонажу, стремление подчеркнуть несоответствие внешней физической силы и внутренней незащищенности передается через антитезу, эпитеты и сравнения: *huge, heavy, large, shoulders like beams, с одной стороны и soft, slender, wellshaped, high, smooth, neck as a boy's* – с другой.

Рассмотрим еще одно портретное описание, в котором перед нами в первый раз предстает доктор Копленд: “*Doctor Copeland sat close to it, leaning forward in a straight-backed kitchen chair with his head cupped in his long slender hands. The red glow from the chinks of the stove shone on his face in this light his heavy lips looked almost purple against his black skin and his gray hair, tight against his skull like a cap of lamb's wool, took on a bluish color too”* (с. 60).

Строение фразы, достаточно длинной и четко распределяющейся на синтагмы, организованные вокруг немногих глаголов, делают речь спокойной, создает впечатление внутренней собранности и целеустремленности. Мы видим немолодого, большого и потому постоянно зябнущего и тянущегося к теплу человека. Ярко проявляет себя “эмотивно-экспрессивная функция цветообозначений” [1, 188], которые не просто передают информацию о хроматических характеристиках, но “вызывают определенные ощущения, действуя символично” [3, 22]. Палитра цветов – голубого, лилового, серебристого и серого, отдающего голубишной, делают описание экспрессивным и эмоционально насыщенным. Портретная характеристика доктора в полной мере отражает его психологическое состояние. Здесь все гармонично, уравновешенно, как спокоен и сосредоточен сам Копленд в минуты раздумий, в часы работы.

В те моменты, когда ярость душит доктора, ритм образа, показанный через его внешнюю характеристику, меняется: “*His face was very dark against the white stiff pillows. The dark eyes were hot with hatred but the heavy, bluish lips were composed. His face was motionless”* (с. 253).

Построение становится отрывистым, коротким, напряженным. Введение ярко эмоционального *"hot with hatred"*, антитезы *dark/white* создает эмоционально-психологическую характеристику ситуации.

Как видно из приведенных иллюстраций, в каждом портрете независимо от ракурса изображения и степени прорисовки есть слово *"face"*, абсолютная частота которого достигает 83 употреблений (эта лексема возглавляет частотный список существительных данной ИГ): *"His hands were huge and very brown against the white sheet. When he help them up to his face... His face looked tired and unkempt"* (p. 46). *"He stood in the hall for a few minutes and his face was sad and calm"* (p. 44). *"But Antonapoulous was always bland, and no matter what happened the gentle, flaccid smile was still on his face"* (p.4).

При рассмотрении полного состава портретных характеристик, используемых в романе, обнаруживается три общих для всех обстоятельства:

В портретной зарисовке к каждой черте внешности относится одно или несколько определений, чем достигается оценочно-качественная конкретизация персонажа в целом: *"Portia's green print dress was cool-looking against her dark brown hair. She had on green earrings and her hair was combed very tight and neat"* (p. 40)

Постоянное использование оценочно-эмоциональных прилагательных для характеристики внешности персонажей объясняет более чем двойное по сравнению с нормой (18% рассматриваемого словника против нормативных 8%) содержания прилагательных в тексте.

Прилагательные выступают в качестве эпитетов, способных передавать стилистическую информацию дополнительно к предметно-логической.

С точки зрения дистрибуции преобладают парные эпитеты: *"a wet, gurgling soud"* (с. 245), *"chilly and treacherous days"* (с. 115) и цепочки эпитетов *"sudden hot, sunny day"* (с. 139), *"old black, violent feeling"* (с. 167).

С точки зрения структуры простые эпитеты составляют около половины (45%) всех употребленных эпитетов в произведении, например: *"savage energy"* (с. 130), *"crazed violence"* (с. 131), *"wild sweetness"* (с. 279), *"furious sullen singer"* (с. 26), *"angry sneer"* (с. 57).

В большинстве портретных описаний романа фигурируют сложные прилагательные: *"wiry-haired chest"* (с.26), *"wing-shaped eyebrows"* (с. 46), *"honey-coloured face"* (с. 119). Ни одно из них не является ав-

торским неологизмом, однако, большая их часть может быть отнесена к потенциальным словам, образованным "по языковой модели высшей продуктивности либо возникшим по такой модели, но еще не вошедшим в язык" [9, 148]. Последнее обстоятельство придает им определенную степень новизны, что повышает экспрессивность описания, оставляя его при этом весьма лаконичным.

Так же, как и при описании места действия, в описаниях внешности героя Маккаллера используется деталь, которая, многократно повторяясь в тексте, становится характерологическим знаком персонажа. Эта фиксированная деталь имеет постоянную структуру А + N, где повторение закрепляет обе части, превращая их в текстовое клише.

Так, например, у центрального действующего лица Джона Сингера – это "ласковые разноцветные глаза"<sup>1</sup> (*"many-tinted gentle eyes"*) и узкие, смуглые и очень сильные руки *"slender and brown and very strong hands"*, у Бифа Бреннона это "настороженный взгляд" (*"alert glance"*), у Антонапулоса — "невозмутимая улыбка" (*"bland smile"*). Эпитет "яростный" (*"furious"*) закрепляется за образом доктора Копленда, повторяясь снова и снова, он образует его портретный лейтмотив.

Выделение автором именно этих деталей портрета понятно: Сингер – глухонемой, руки и глаза – основные средства его общения с внешним миром; Биф – владелец кафе, и когда он выходит в зал, его взгляд сразу же фиксирует все детали происходящего; Антонапулос – психически ушиблен, его улыбка ничего не выражает; доктор Копленд – весь во власти справедливого гнева.

Повторяющиеся постоянно эпитеты призваны напомнить, что при всей подвижности портрета, вызванной меняющейся ситуацией, образу свойственны единство и тождественность. Фиксированные эпитеты указывают на основные отличительные черты внешности, которые часто органически связаны с психологической характеристикой, и позволяют выделить "константные параметры личности" [2, 15].

Образующийся благодаря повтору лейтмотив – одно из главных средств изображения характера во внешне-событийной и внутренне-психологической жизни. Формы лейтмотива у Маккаллера многообразны и варьируются от слова-определения до сложного символического образа-лейтмотива, значение которого раскрывается только в пределах всего произведения.

<sup>1</sup> Не очень удачный, с нашей точки зрения, перевод Е. Голышевой определения *"many-tinted"* через *"разноцветные"* меняет стилистическую и эмоциональную окрашенность описания [13].

Портретный лейтмотив всегда служит приемом выявления сущности характера. Таким, например, проясняющим суть характера Копленда возмущенного расовой несправедливостью, является лейтмотив “ярость”.

Постоянное употребление подобных сигнальных идентифицирующих деталей в повторяющихся словосочетаниях приводит к закреплению последних и увеличению частотности прочих, входящих в них слов. Так, “hands” неоднократно влечет за собой повтор глагола “stuffed”. Повтор этого словосочетания, в свою очередь, – сигнал душевного смятения Сингера: деталь характерологическая приобретает качество имплицитной, по которой угадывается глубинный смысл явления: “Singer left the room with his hands *stuffed* hard into his pockets” (с. 175). “... and always kept his hands *stuffed* tight into his pockets” (с. 91).

Так, во взаимосвязанном повторе лексем происходит контекстуальная перегруппировка компонентов семантической структуры слова, во-первых, и расширение и изменение их экспрессивных функций, во-вторых.

Помимо эпитета – фиксированного, парного, цепного, лейтмотивно-характерологического – практически в каждом портрете используется художественное сравнение. “Сравнения основываются на многообразных впечатлениях от объектов, привлекают внимание к характерным деталям и второстепенным признакам, извлекая их на поверхность и доставляя читателю “радость узнавания” и “радость непосредственной наглядности” [5, 176]. Современные исследования в области когнитивной метафоры объединяют метафору и сравнение как принципиально одинаковый мыслительный процесс в ходе которого сопоставляется и уподобляются различные концепты на том основании, что структуры этих концептов либо подобны друг другу [10, 72], либо становятся подобными в результате сравнения [11, 288].

Сравнение следует рассматривать как “существенный элемент контекста всего повествования, активно участвующий в решении задач всего конкретного произведения” [8, 83]. В образных сравнениях Маккаллера эмоциональное содержание преобладает над предметно-логическим, выдвигается на первый план. В них обязательно присутствует элемент фантазии, гиперболоизации.

Структура сравнений многократно рассматривалась в филологических исследованиях, что привело к появлению целого ряда классификаций этого приема.

Сравнение как одно из языковых средств создания целостного представления о явлении, действии, характере занимает в романе немалое место. На сравнении следует остановиться особо, т.к. частота его составляет 185 единиц на 200 страниц авторского повествования романа. Сравнение в портретах помогает глубже раскрыть смысл признака, явления и создает новое представление о предмете.

В портретных зарисовках четко определилась группа традиционных сравнений, где тематический компонент предсказывает рематический компонент с большой степенью вероятности. Часто такие сравнения называют общеязыковыми, т.к. они “конструируются из “готовых” общеязыковых блоков, фиксирующих наиболее выпуклые, общеизвестные, примелькавшиеся признаки предметов и явлений” [7, 242]. Маккаллерс индивидуализирует клишированный образ эпитетов, за счет изменения его привычной структуры: “The mute’s eyes were cold and gentle as a cat’s” (с. 19). “... there was only her heart like a rabbit” (с. 101).

Подавляющее большинство сравнений, используемых в портретах – это так называемые сравнения качества, общим признаком которых выступает характеристика качества предмета: “They (eyes) burned in his face like red coals” (с. 260). “The lower part of his face looked as though it were molded of iron” (с. 9).

С точки зрения характера связи между основанием сравнения и его образом следует отметить 2 группы, которые можно условно обозначить как эксплицитные и имплицитные. Первые – те, в которых между основанием и образом сравнения прослеживается явная связь внешнего и внутреннего характера. Другими словами, в них образ сравнения указывает на существенный очевидный признак предмета, обозначенного основанием сравнения: “His fists were hard as little rocks” (с. 152). “Baby looked like a fairy” (с. 139).

Этот вид сравнений носит описательный характер, они строятся на чисто внешнем сходстве предметов, на впечатлениях зрительных, акустических и т.д., поэтому они наиболее употребительны в портретах.

Имплицитные сравнения – это те, в которых между образом и основанием нет никакой видимой связи: “He looked as if he had been pulled by the scruff of the neck from the sewer” (с. 22).

Такие сравнения оставляют место для ассоциативного додумывания. В их основание вводятся признаки случайные, не свойствен-

ные объектам вне данной ситуации, они помогают вскрыть какие-то новые, ранее не подмеченные связи между предметами. Сравниваются предметы, относящиеся к различным семантическим полям, семантически отдаленные друг от друга: "... *and the fingers of their hands shot out like pistons as they questioned him*" (с. 279). "*His hands worked nervously as though they were pulling things unseen from the air and binding them together*" (с. 179). "*His lips crawled over the square holes of harmonica like fat, puckered caterpillars*" (с. 252).

Эти сравнения носят сугубо индивидуальный субъективно-оценочный характер. Они указывают на такие свойства и связи сопоставляемых объектов, которые поражают своей неожиданностью, оригинальностью и способствуют созданию сильного эмоционально-экспрессивного эффекта.

В исследуемой группе основным предметом сравнения служат именные лексемы ИГ "Человек физический", такие как: *arm, face, hair, hands, eyes, legs, lips, shoulders, teeth* и т.д.: "*His red hair sprang up like a sponge on the top of his head*" (с. 53). "... *and they (eyes) hardened like glass*" (с. 103).

Что же касается образа, или ремы сравнения, то в портретах ими являются преимущественно существительные, обозначающие животных (в связи с чем значительная часть сравнений носит узуальный характер): "... *and he had to cock his head sideways like a bird in order to see...*" (с. 93). "... *he was naked as a lay bird*" (с. 226).

Эмоциональная окрашенность подобных образований, подчеркивающих сходство с животными, двунаправлена и свидетельствует как о положительных, так и об отрицательных эмоциях: "*With each word he raised his upper lip like a ravenous animal's*" (с. 278).

Портрет, являясь элементом композиции художественного произведения, входит в нее как средство замедления динамики движения сюжета, как явления статического порядка. Обилие и развернутость портретных характеристик романа согласуется с общей медитативностью, адинамичностью прозы Маккаллера, что ведет к выводу о взаимосвязи отдельного языкового факта, его частотности и функций со всей художественной структурой, а также факторами, ее формирующими.

Все портретные характеристики в романе концентрируются на изображении лица и торса. Изредка в описании внешнего вида персонажей включаются и описания одежды. Разнообразные душевные дви-

жения героя, отраженные в его внешнем облике, делают мысли, чувства, ощущения его видимым, предельно конкретными. Проявившиеся в портрете, внешние изменения подчеркивают изменения внутренние. Вот Порция узнала о несчастье с братом: "*Portia sat motionless in the chair, her eyes moving slowly from one corner of the wall to the other. Her arms hung down limp and her legs were twisted loosely about each other*" (с. 216).

В следующем примере автор показывает, как выглядит Сингер, узнав о смерти своего друга Антонапулоса: "*His face was deathly pale and he was so beside himself that tears rolled down the rings of his nose*" (с. 278).

Как явствует из примеров, ведущая особенность портрета заключается в органическом единстве внутреннего и внешнего, "психологического и пластического" [4, 11]. Данное обстоятельство следует подчеркнуть особо: портрет, через внешние признаки показывающий внутреннюю сущность персонажа и его эволюцию, в прозе Маккаллера становится средством создания динамики развития образа, т.е. в конечном счете, компенсирует присущую портрету адинамичность, психологизирует сюжет.

Следовательно, можно утверждать, что композиционный элемент, статичный по своей природе, в пределах индивидуального стиля Карсон Маккаллера и в соответствии с основными характеристиками ее прозы, становится одним из средств создания внутренней напряженности произведения, организации его психологической глубины.

Второй подгруппой ИГ "Человек" является "Человек духовный". Сюда следует отнести существительные: *memory, meditation, idea, spirit, problem, recollection, thought, consideration* и т.п. (общая Fa = 31): "*Those ugly memories wove through his thoughts during the first months like bad threads through a carpet*" (с. 173). "*He was stunned by the memories brought to him by the perfume*" (с. 191). "*Those two ideas were in her head all the time*" (с. 88).

Кроме существительных, в ядерную зону рассматриваемой ИГ входит и ряд глаголов, среди которых особое место принадлежит глаголу "*think*", располагающемуся в частотном списке авторского повествования среди первых единиц автосемантической лексики. Это объясняется рядом причин.

Во-первых, роман не динамичен и изобилует размышлениями: это и размышления доктора Копленда о равноправии негров, и мысли

Джейка Блаунта о приобщении темных масс к культуре, и мечты Мик Келли о своем будущем, и размышления Бифа Бреннона об окружающих его людях и т.п. Все они вводятся глаголом "think": "He (Biff) *thought of the way Mick narrowed her eyes... He thought of her hoarse, boyish voice...*" (с. 17). "He (Blount) *thought of all people around him. Sleeping. The don't knows*" (с. 244). "Jake Blount *hated this weather. He thought dizzily of the long, burning summer months ahead*" (с. 239).

Глагольная лексема "think" присутствует, таким образом, в размышлениях всех персонажей романа, повторяясь, если отрезок внутренней или несобственно-прямой речи велик, напоминая повтором читателю о характере повествования.

Вторая причина высокой частотности "think" в романе вытекает из первой. Вследствие обилия размышлений, в тексте много внутренней речи, вводимой, как правило, глагольной формой "thought", например: "If only she (Mick) could tell him about this, then it would be better. She *thought of people and of objects and of ideas and the question was in him. Especially he meditated on the puzzle of the mute. Why, for instance, did Singer go away on the train? ... Biff also thought of death...*" (с. 190 — 191).

Внутренняя речь героев, вкрапленная в авторское повествование, дает читателю возможность стать свидетелем внутренней жизни героя, скрытой от непосредственного наблюдения действующих рядом с ним персонажей. Читатель, таким образом, проникает в механизм поступков и действий участников событий романа без видимой помощи автора.

В-третьих, принадлежность К. Маккаллера к "южной школе" американского романа, обуславливает органическое сочетание в романе ощущения прошлого и проблем современности, надежд на лучшее будущее. Глагол "thought" выступает скрепой разных временных срезов: "Maybe she would try *to think a long way ahead to the time when she would go north...*" (с. 262).

Высокая частотность глагола "think" (Fa = 63) в романе служит ярким свидетельством медитативности и психологической ориентированности прозы Маккаллера.

Заканчивая рассмотрение ИГ "Человек" можно сделать следующие выводы:

Высокая частотность единиц, относящихся к подгруппе "Человек физический" объясняется творческими установками писательни-

цы — острым вниманием к детальной прорисовке портретов персонажей, непосредственно проистекает из всей системы художественного мышления романистки.

В портретных зарисовках, как главных, так и второстепенных персонажей, выделяется фиксированная деталь, которая, повторяясь на протяжении всего текста романа, превращается в портретный лейтмотив, служащий приемом выявления внутренней сущности характера.

Для портретных характеристик Маккаллерс свойственно использование сравнений, что усиливает впечатление от изображаемого автором, повышает его эмоционально-экспрессивный потенциал, конкретизирует зрительную объемность образа. Сюда входят индивидуальные и традиционные сравнения, эксплицирующие и имплицитные, в качестве образа сравнения в них употребляется, главным образом, зоони-мы, вызывающие как положительные, так и отрицательные эмоции.

В структуре ИГ "Человек духовный" особое место принадлежит глагольной лексеме "think", достигающей высокой частотности употребления, что является следствием обилия размышлений в романе, внутренней речи персонажей, вводимой формой "thought", а также принадлежностью Маккаллера к "южной школе", где настоящее, прошлое и будущее рассматриваются в неразрывной связи и взаимообусловленности, и в мыслительной деятельности персонажа представлены как единое целое.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Бабій І. Коліріє означення як ситуаційний конкретизатор // Актуальні проблеми менталінгвістики: Наук. зб. — К.: Брама, 1999. — С. 188-190.
2. Вольф А.С. К стилистике портрета в творчестве Л. Фейхтвангера // Вестник Харьковского ун-та, Серия иностр. языков. — 1969. — Вып. 11. — С. 15-19.
3. Ковбасюк Л. Колір та його відображення в мові // Південний архів. Філологічні науки: Зб. наук. пр. — Херсон: Айлант. — 2001. — Випуск X. — С. 22-27.
4. Кричевская Л.И. О некоторых особенностях портрета в романе Л.Н. Толстого "Война и мир" // Филологические науки, 1976. № 5. — С. 11-18.
5. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. — 2-е изд. — М.: Наука, 1971. — 414 с.
6. Миллер Дж. Образы и модели уподобления и метафоры // Теория литературы. — М.: Прогресс, 1990. — С.136-283.
7. Некрасова Е.А. Сравнения // Языковые процессы современной русской художественной литературы. Поэзия. — М., 1977. — С.240-294.
8. Фельдмане Д.Н. О функциях сравнений в различных функциональных стилях речи // Уч. зап. Лавгийского ун-та. — 1968. — Т. 89 Проблемы лингвистики и зарубежной лит.-ры. — С.83-104.

9. Ханпира Эр. Окказиональные элементы в современной речи – М.: Наука, 1972. – С.245-317.

10. Deane P.D. Grammar in Mind and Brain. Explorations in Cognitive Syntax. – Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 1992. – 355 p.

11. Kittay E.F. Metaphor. Its Cognitive Force and Linguistic Structure. – Oxford: Clarendon Pren, 1987. – 305 p.

12. McCullers, Carson. The Heart is a Lonely Hunter, — N.Y., Bantan Books, 1978. –307 p.

13. Маккаллерс Карсон. Сердце – одинокий охотник. М.: Молодая гвардия, 1969. – 316 с.