

УДК 81.25

ББК 81.432.1

В31

**О. М. Вербицкая**

**Иркутск, Россия**

**ОСОБЕННОСТИ РАЗВЕРТЫВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА  
ПЕРСОНАЖА В ТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ  
(НА МАТЕРИАЛЕ ТЕКСТА РОМАНА У. С. МОЭМА  
“THE NARROW CORNER”)**

В данной статье исследуется созданный писателем фикциональный мир, одновременно похожий и непохожий на мир реальный, и содержащий, таким образом, мировидение писателя, скрытое в художественных образах. В работе тщательно исследуется механизм формирования образа главного персонажа. Исследователь рассматривает взаимодействие языковых средств разных уровней в процессе развертывания образа главного персонажа произведения. Следовательно, перед художником стоит многотрудная задача довести до эстетического совершенства все создаваемые им образы. Только при выполнении этого условия, и персонажи, и стягивающий их в единый узел конфликт смогут реализовать авторский концепт, доказать читателю справедливость той идеи, ради которой, собственно, и создается литературно-художественное произведение. Статья проливает свет на лингвостилистические особенности поддерживания динамики повествования и развития характера. Также в работе уделяется внимание определению роли всевозможных видов когезии в достижении органичности и «спаянности» образа главного персонажа. Адресовано специалистам в области лингвистики текста.

**Ключевые слова:** художественный образ, авторский концепт, когезия текста, несобственно-прямая речь, тематическая прогрессия, прагматический

**O. M. Verbitskaya**

**Irkutsk, Russia**

**SOME PECULIARITIES OF A CHARACTER'S ARTISTIC IMAGE  
DEVELOPMENT IN THE TEXT OF LITERARY WORK (ON THE  
MATERIAL OF THE NOVEL "THE NARROW CORNER"  
BY W.S. MAUGHAM)**

The present work investigates created by the writer fictional world which is so similar and at the same time dissimilar to the real one and thus containing the author's vision of the world hidden in literary images. The article thoroughly explores the main character's image formation mechanism. The investigator studies interaction of various language means in the process of the main character's image development. Therefore an artist faces an extremely difficult task to reach the aesthetic perfection of all literary images under creation. Only under this condition both the principal heroes as well as the conflict tying them in one knot will be able to realize the author's concept, to prove to the reader the fairness of the idea for the sake of which a piece of literary work is actually created. The article throws fresh light on linguistic and stylistic means of holding the reader in suspense and character's development. The work also focuses its attention on the role of different types of cohesion in achieving the harmony and integrity of the main character's image. The article is recommended to the specialists in the field of text linguistics.

**Key words:** literary image, the author's concept, text cohesion, experienced speech, thematic progression, pragmatic aspect of the text

В качестве преамбулы к настоящей статье следует отметить, что наряду с традиционно грамматическими, логическими, синтаксическими, ассоциативными, композиционно-структурными, стилистическими и ритмико-образующими средствами когезии, И.Р. Гальперин предлагает рассматривать

развитие художественного образа персонажа как сцепление или когезию образного плана [Гальперин, 1981]. Несомненно, права Е. А. Гончарова, отмечающая в данной связи, что целостность художественного произведения зависит не в последнюю очередь от объединения отдельных деталей описания персонажа в завершённый художественный образ, связанный с общей авторской идеей и опирающийся на ассоциативные связи и индивидуальный опыт человека [Гончарова, 1983].

Л. Я. Гинзбург была сформулирована гипотеза, согласно которой литературный персонаж представляет собой серию последовательных появлений или упоминаний одного лица, изображение его действий, внешних черт, внутренних состояний, повествование о связанных с ним событиях, авторский анализ – «все это постепенно наращивается, образуя определенное единство, функционирующее в многообразных сюжетных ситуациях, формальным признаком этого единства является уже само имя действующего лица» [Гинзбург, 1977, с. 273].

Примером вышеизложенному может послужить роман известного английского писателя У. С. Моэма «The Narrow Corner». Один из главных героев упомянутого романа – Фред Блейк. Читатель встречается с этим персонажем на борту небольшого парусного судна, ищущего жемчуг. Командир корабля – капитан Николс, настоящий профессионал своего дела, однако, одновременно отличается крайней непорядочностью как человек. Это лживый пройдоха и мошенник, чувствующий себя хозяином на судне, хотя оно и принадлежит Фреду Блейку. Случайным пассажиром судна «The Fenton» становится талантливый глазной хирург – доктор Сондерс.

Моэм с самого начала произведения погружает читателя в атмосферу путешествия по морю посредством щедрого использования морских терминов и профессионализмов, служащих одним из средств создания локального колорита: vessel, bunk, jib-boom, ketch, gale, hatch, scupper, shoal (судно, койка, утлегарь, небольшое двухмачтовое судно, шторм, шлюзовая камера, шпигат, мель). Такой сплошной поток морских терминов неслучаен. Писатель с их

помощью переносит читающего в среду, где происходит действие его романа, создаёт эффект достоверности ситуации речевого общения. В данном случае профессионализмы выполняют особую стилистическую функцию. Они используются в качестве средств речевой характеристики героев, и в таком случае выступают как условные приемы косвенного описания среды, обстановки, интересов персонажей произведения. Попутно следует заметить, что читателю для понимания текста даже и необязательно точное знание значения этой профессиональной лексики. Именно в этой обстановке мы впервые встречаем Фреда:

«He was a tall young man, slight but wiry, with curly, dark brown hair and large blue eyes. He did not look more than twenty. In his dirty singlet and dungarees he looked loutish, an unlicked cub... and there was a surliness in his expression that was somewhat disagreeable; but he had a straight nose and a well-formed mouth» [Maugham, 1963, p. 19].

У читателя закрадывается смутное сомнение касательно образа Фреда. Он молод и по-настоящему красив и, несмотря на то, что он очень небрежно по-морскому одет, всё же есть в нём нечто такое, что выдает его инородность в данной среде, принадлежность к совершенно иному кругу. Хотя читатель еще не совсем уверен в своих предположениях, скорее это происходит на интуитивном уровне.

Более того, уже с первых строк, посвящённых физическому портрету Фреда Блейка, трудно не уловить некоторый диссонанс между его классической красотой и какой-то плохо скрываемой угрюмостью:

«When he smiled you saw he had exquisite teeth. They were very white, small, and of a perfect shape; they were so unexpected a grace in that sombre face, their beauty was so dazzling, that you were taken aback. His sulky smile had great sweetness» [Maugham, 1963, p. 19].

Вне всякого сомнения, обладатель приятной наружности не в ладу с самим собой, иначе откуда этот контраст и амбивалентность образа: (как-то - «sulky smile» – антитеза)?

Для данного примера характерно употребление эпитетов: *exquisite, perfect, dazzling*, функция которых заключается в создании дополнительной экспрессии или стилистической окрашенности.

И далее, когда доктор Сондерс задает такой естественный и безобидный вопрос при первом знакомстве, что занесло Фреда в эти края, реакция нашего героя снова выходит за рамки ординарной и заставляет читателя в очередной раз насторожиться:

«Fred Blake's face once more grew sullen, and when the doctor put his question he threw him a glance» [Maugham, 1963, p. 20].

У Фреда есть свой «скелет в шкафу», нечто такое, что заставляет его жить в измерении плохо скрываемого страха. Он, словно напуганный зверёк, ни на минуту не теряющий бдительности. Об этом красноречиво говорят приведенные выше примеры, размещенные на таком коротком промежутке текста, что их невозможно обойти вниманием. Дело в том, что автор преднамеренно выдает нам эту информацию с самого начала произведения. А все, что последует потом, только укрепит читателя в его изначальном мнении. Композиция романа построена так, что конец произведения естественным образом вытекает из начала, а поведение и речь персонажа обусловлены его характером.

Итак, Фред чувствует себя дискомфортно в компании доктора Сондерса, их случайного попутчика, из-за которого даже вспыхнула ссора между капитаном Николсом и молодым человеком. Фред категорически против присутствия пожилого доктора на своем судне, тогда как капитан ввиду своего хронического заболевания, требующего лечения, заинтересован в обратном. Стоит ли Фреду так нервничать из-за такого пустяка, как просьба переправить человека из одного пункта в другой, если это по пути? Тем более, в этих краях из этого обычно не делали проблемы:

«Dr. Saunders gave him a questioning glance. Blake was not only angry, he was nervous. His handsome, sullen face was pale. It was curious that he should be so disinclined to let him come on the lugger. In these seas people made no bones about

this sort of thing» [Maugham, 1963, p. 34].

Таким образом, доктор Сондерс становится сторонним наблюдателем непростых отношений между Блейком и Николсом. И следует заметить, что от такого умного и проницательного человека, как доктор не ускользает ни одна, даже едва заметная деталь. С его острым, живым умом ему будет не так уж сложно разобраться в сложившейся ситуации:

«Notwithstanding his grimy dungarees, the young man did not quite give the impression of being a sailor; the doctor did not quite know why, and for want of better reason surmised that it was because he had not got the sea in his eyes. He was hard to place... he was evidently not a rough-neck, and he might have had some education; his manners seemed quite good. But why he was sailing these lonely seas on a pearling lugger with a scoundrel like Captain Nichols was mysterious. Of course the pair of them might be in partnership, but what traffic they were engaged in remained to be seen» [Maugham, 1963, p. 26].

И позже доктор вновь задается этим вопросом:

«Dr. Saunders wondered what the secret was that lay between them. It had evidently more to do with Fred Blake than with Nichols» [Maugham, 1963, p. 35].

Вышеприведенный пример отмечен когезией, актуализирующейся посредством повторов на уровне внутреннего монолога доктора Сондерса. Одна и та же мысль вновь и вновь приходит ему на ум, и уже в который раз она находит подтверждение на основе того, что доктор видит, слышит, анализирует.

«He knew nothing of the sea. Except on occasion on the Main River, he had never been on anything but a steamer. The lugger looked very small for so long a voyage. It was a little more than a fifty feet long» [Maugham, 1963, p. 41].

Теперь уже нет никаких сомнений по поводу того, что Ф.Блейк совсем не тот человек, за которого он пытается себя выдать.

Заметим, что в приведенных отрывках наличествуют типы выдвигания, которые входят в когнитивно-понятийный аппарат лингвистики декодирования.

В вышеприведенных примерах мы наблюдаем синонимический и

частичный повторы, параллельные конструкции, семантическую сетку. Автор прибегает к этим стилистическим средствам намеренно для передачи одной и той же идеи, при этом он не высказывает ее эксплицитно, а заставляет читателя самого постичь ее на основе имплицитно выраженной информации. Взять, к примеру, испуг, который испытывает Фред при виде идущего им навстречу корабля. Автор все больше подогревает интерес читателя, и только позже становится известно, что Фред совершил убийство и скрывается от правосудия, а капитану Николсу была заплачена изрядная сумма с тем, чтобы он гонял по морским волнам судёнышко, вовсе не предназначенное для таких авантюр. Убийство произошло накануне выборов, а отец Фреда был важной политической фигурой и баллотировался на пост чиновника высокого ранга. Ничто не должно было скомпрометировать его и повлиять на результаты выборов и, соответственно, дальнейшую многообещающую карьеру. В силу этих причин, пока велись политические игры, Фред бороздил морской простор в компании отъявленного негодяя шкипера. Однако, автор намеренно использует прием ретардации, задерживая информацию с объяснением странного поведения Фреда. После общения с пассажирами встречного судна у Фреда остаётся газета месячной давности. Опасаясь, как бы окружающие не прочли заметку о содеянном преступлении и не догадались о том, кто его совершил, Фред избавляется от газеты. Вот как представляет это происшествие Моэм, не преминув в очередной раз упомянуть о загадочной и печальной красоте героя:

«The light of the hurricane-lamp cut his profile out of the darkness, and it was astonishingly fine. His long lashes cast a little shadow on his cheeks. Just then he was more than a handsome young man; he had a tragic beauty that was very moving. Ah Kay came and said he could not find the paper» [Maugham, 1963, p. 48].

Капитан Николс комментирует это событие следующим образом:

«There's something fishy about it, I know that, but I'm like you, doc, I'm all for mindin' me own business. Ask no questions and you'll be told no lies» [Maugham, 1963, p. 51].

Употребление пословицы «ask no questions and you'll be told no lies» (не задавай вопросов и не услышишь лжи) неоднократно встречается в диалогической речи Николса, что придает сложившейся ситуации еще большую таинственность. Здесь будет уместно дать речевую характеристику опытному шкиперу – человеку редкого цинизма и к тому же не знающему пределов в выборе средств борьбы за выживание. Вульгаризмы, просторечия, которыми изобилует речь капитана, служат цели передачи определенной информации о действующем лице:

«D'you think I've knocked about all over the world since before you was born without'' ow to take care of meself?» [Maugham, 1963, p. 36].

Перед нашим взором предстает портрет старого морского волка, необразованного, неотёсанного, грубого от природы и многолетней морской службы.

В контексте наших рассуждений немаловажным представляется замечание З.Я. Тураевой о том, что включение определенного вокабуляра в ткань повествования является сигналом социальной, временной и локальной принадлежности персонажа. По ее мнению, «вплетенные в ткань авторской речи или в речь персонажей лексические единицы могут являться средством передачи дополнительной информации о действующих лицах, о их социальном и культурном статусе» [Тураева, 1986, с. 32].

Не менее показателен следующий текстовый фрагмент, где вновь выявляется необразованность капитана, ставшая причиной коммуникативной неудачи во время диалогового взаимодействия двух коммуникантов. Фред говорит Николсу о докторе:

«"Remember you carry Caesar and his fortunes", he shouted in the skipper's ear. But Captain Nichols, not having had a classical education, did not see the point of the jest» [Maugham, 1963, p. 83].

Попутно заметим, что анализируемое произведение отмечено высокой степени аллюзивности, а тандем персонажей Фреда и Николса отражает принцип аналогии и контраста, на котором строится структурная когезия. С



одной стороны, их сходство заключается в общей среде обитания и странствующем образе жизни. С другой стороны, между ними лежит целая пропасть: это совершенно два разных человека, с разным уровнем развития, духовности, мировоззрения. На наш взгляд, этот контраст позволяет более рельефно выделить образ основного персонажа. Безусловно, развитие главного образа невозможно без описания его взаимодействия с другими, менее значимыми.

В образе Ф.Блейка обращает на себя внимание физическая красота героя:

«Fred Blake came aft. With his tousled hair, his clear skin and blue eyes, his springtime radiance, he looked like a young Bacchus in a Venetian picture. The doctor... felt a moment's envy of his insolent youth» [Maugham, 1963, p. 70].

Мозмовский язык изобилует метафорическими эпитетами и образными сравнениями. Заметим, что сравнение, так же, как и метафора является мощным средством характеристики явлений и предметов действительности и в значительной степени способствует раскрытию авторского мироощущения, выявляя субъективно-оценочное отношение писателя к фактам этой объективной действительности.

Автор не устает напоминать на протяжении всего романа о том, как бросается в глаза ослепительная красота Фреда, как его внешность очаровывает и гипнотизирует окружающих. Однако, несколько забегая вперед, следует заметить, что красота Фреда не принесла ему счастья, а наоборот сломала ему жизнь вопреки всеобщим ожиданиям. Как известно, фортуна имеет обыкновение вести свою собственную игру, невзирая на расклады земных обитателей. Порою дары фортуны становятся проклятием для их обладателей, как в случае с Фредом.

Когда путешественники вновь оказываются на суше, на одном из островов Малайского архипелага, куда их забрасывает воля богов, они знакомятся с датчанином по имени Эрик Кристессен. Этот чудаковатый парень цитирует им Шекспира на ломаном английском языке и бесконечно счастлив завязать знакомство с новыми людьми, тем более англоговорящими.

Инцидент с газетой повторяется, но уже при новых обстоятельствах:

«” D’ you have any papers here?” – asked Blake. In English, I mean. “ Not London papers. But Frith gets a paper from Australia.”

“Frith. Who’s Frith?

“He’s an Englishman. He gets a bundle of Sydney Bulletins every mail.”

Fred went strangely pale, but what the emotion was that blanched his cheek, who could tell?» [Maugham, 1963, p. 99].

В вышеприведенном примере имеет место рекуррентный повтор, способствующий актуализации категории когезии.

Пожалуй, больше всего нового и неожиданного в характере Фреда читатель обнаруживает при его дружеском контакте с Эриком. Именно при появлении на страницах романа этого богатыря с огромной физической силой, но хрупкой как у ребенка душой, и происходит преобразование Фреда, развертывание его образа. Именно на этом отрезке произведения Моэм заставляет взглянуть на главного героя другими глазами. Так, с помощью введения нового персонажа он развертывает и дополняет образ уже известного нам героя:

«As he sat there, in the mellow light, in his singlet and khaki trousers, with his hat off so that you saw his dark curling hair, he was astonishingly handsome. There was something appealing in his beauty so that Dr.Saunders, who had thought him a rather dull young man, felt on a suddenly kindly disposed to him. Perhaps it was his good looks that deceived him, perhaps it was due to the companionship of Eric Christessen, but at that moment he felt that there was in the lad a strain of something he had never suspected. Perhaps there was there the dim groping beginning of a soul. The thought faintly amused Dr.Saunders. It gave him just that little shock of surprise that one feels when what looked like a twig on a branch suddenly opens wings and flies away» [Maugham, 1963, p. 101].

Отрывок аккумулировал параллельные конструкции и анафорическую связь, проявляющуюся в единоначатии предложений (Perhaps it was), что представляет собой один из самых распространенных видов формально-логической когезии, обеспечивающей линейную аранжировку предложений в

тексте произведения.

Пример свидетельствует о том, как эмоционален и выразителен слог Моэма; при всей естественной простоте хода мыслей доктора Сондерса, он совершает самый сложный психологический анализ персонажа Фреда Блейка. На наш взгляд, здесь Моэм проявляет себя одновременно как талантливый писатель и умелый психолог. С точки зрения стилистики текста язык Моэма, в котором метафоризация органически сочетается с развертыванием образа персонажа, представляет неисчерпаемый материал для исследований. В примере мы сталкиваемся с развернутой метафорой «a twig on a branch suddenly opens wings and flies away», к которой автор прибегает для передачи сложного чувства, родившегося в душе повествователя. Эта нетрадиционная метафора неразложима на изолированные смысловые компоненты и характеризуется тем, что она обладает текстообразующей функцией. Заметим, что ее функционирование можно выделить только на уровне всего текста. Функциональность такого вида нетрадиционной метафоры связана с потребностью наиболее образно, ёмко, экономно представить читателю информацию о том, насколько неожиданно проявляется личность Фреда в ее совершенно новой ипостаси. Писатель продолжает развивать эту идею. Когда все путники оказываются в гостях у Эрика, доктор снова приходит к мысли о том, что его первоначальное мнение о Фреде было ошибочным. Эрик предлагает гостям для просмотра целую кипу газет, из которых Фред узнает новости о выборах, в которых участвовал его отец, а заодно встречает заметку о совершенном им преступлении. Молодым человеком вновь овладевает душевное беспокойство, он подавлен и беспомощен. Действие происходит на фоне музыки, которая также способствует мысленному перенесению персонажа в мир его прошлых ощущений и переживаний:

«When Eric got up to turn the record over Dr.Saunders glanced at Fred to see what effect those strains were having on him. Music is queer. Its power seems unrelated to the other affections of man, so that a person who is otherwise perfectly commonplace may have for it an extreme and delicate sensitiveness. And he was

beginning to think that Fred Blake was not so ordinary as he had at first imagined. He had in him something, scarcely awakened and to himself unknown, like a little flower self-sown in a stone wall that pathetically sought the sun, which excited sympathy and interest. But Fred had not heard a note. He sat, unconscious of his surroundings, staring out of the window. The short twilight of the tropics had darkened into night, and in the blue sky one or two stars twinkled already but he did not look at them, he seemed to look into some black abyss of thought. The light of the lamp under which he sat threw strange, sharp shadows on his face so that it was like a mask that you hardly recognized. But his body was relaxed, as though a tension had been suddenly withdrawn, and the muscles under his brown skin were loose. He felt the doctor's cool stare and looking at him forced his lips to a smile, but it was a painful little smile, oddly appealing and pathetic.

The beer by his side was untouched.

“Anything in the paper?” – asked the doctor.

Fred suddenly flushed scarlet» [Maugham, 1963, p. 105].

Итак, конвергенция стилистических приемов создает усиление в плане выражения, то есть на разных уровнях создает определенное эстетическое и эмоциональное воздействие на читателя. Так, вышеприведенный отрывок изобилует сравнениями, метафорическими эпитетами и лексико-семантическими повторами. Весь отрывок пронизан идеей бесконечной беспомощности Фреда, он угнетен, подавлен, разбит. По прочтении эпизода невозможно не проникнуться сочувствием к главному действующему лицу романа.

Посредством конвергенции писатель продолжает дальнейшее развертывание образа. Невольно читатель начинает склоняться вслед за доктором Сондерсом, что так страдать может только очень тонкий, ранимый, чувствительный человек. Более того, в данном случае речь идет и об определенном духовном уровне персонажа.

Как уже отмечалось выше, наиболее распространенным видом связи является связь на семантическом уровне, осуществляемая через топики и

топикальные цепочки. В формировании топикальных цепочек участвуют следующие лексемы, служащие созданию словесного портрета Фреда и душевного разлада героя, нашедшего отражение в его физическом облике: pathetic, appealing, tragic beauty that was very moving. Выделенные лексемы входят в состав топикальных цепочек, пронизывающих весь словесный материал романа.

Выше уже упоминалось о том, что характер Фреда высвечивается по-новому при общении с Эриком. Ниже следует пример, подтверждающий тот факт, что на самом деле Ф.Блейк был человеком жизнелюбивым и способным открыто радоваться:

«They had started for their walk up the volcano before the dawn, and were now ravenous. They were in great spirits. The enthusiasm of youth had ripened the acquaintance made the day before into friendship, and they called one another Fred and Eric. It was a stiff climb and the violent exercise had excited them. They talked nonsense and laughed at nothing. They were like a couple of boys. The doctor had never seen Fred so gay. He was evidently much taken with Eric, and the companionship of someone only a little older than himself had loosened his constraint so that he seemed to flower with a new adolescence. He looked so young that you could hardly believe he was a grown man, and his deep, ringing voice sounded almost comic» [Maugham, 1963, p. 113].

Пример представляет собой еще один случай употребления конвергенции, в которой мы обнаруживаем эпитеты, сравнения, метафору («he seemed to flower with a new adolescence»), синтаксический параллелизм, синонимический повтор. От подозрительности и настороженности Фреда не осталось и следа, он веселится и радуется жизни как мальчишка, о чем свидетельствует ряд лексических единиц и выражений, несущих в себе коннотацию радости: «great spirits», «gay», «the enthusiasm of youth», «laughed at nothing», «were like a couple of boys», «gay», «had loosened his constraint», «comic».

Подобное использование стилистических приемов, а также инициальное расположение личных местоимений «they» и «he» предполагает

композиционное перераспределение элементов сюжета, что позволяет ввести все сведения изнутри – с позиции самих героев или пристально наблюдающего за ними свидетеля происходящего. Такое представление событий заставляет читателя скрупулезно собирать все детали, задаваясь вопросом: что это за отношения? Как они начнут складываться в ближайшем будущем? Это приводит к тому, что экспозиция дробится, приобретает динамический характер и создает напряженность текста. Интересно отметить, что в рассматриваемом произведении функции повествователя переданы рассказчику, заинтересованно наблюдающему происходящее, то есть перед нами перепорученное повествование, ориентированное на внутренний монолог. Тем не менее, форма изложения постоянно меняется: внутренняя и несобственно-прямая речь главного персонажа, авторские вкрапления, диалог взаимодополняют друг друга, взаимопроникают и всячески способствуют развитию образа героя.

Возвращаясь к событиям романа, следует сказать, что они разворачиваются по принципу, царящему в природе: перед бурей – затишье. Ничто, казалось бы, не предвещает беды. Напротив, Фред как никогда весел, беззаботен и полон жизненной энергии. Он получает шифровку из Сиднея, в которой сообщается, что в результате инсценировки его смерти, вместо него похоронен другой человек и теперь покоится в семейном склепе, а на имя Ф.Блейка выписано фиктивное свидетельство о смерти. Доктор Сондерс недоумевает, что же послужило причиной такой радостной перемены в молодом человеке:

«His eyes were shining, his face flushed, but at the same time he bore an air of some bewilderment. He was excited. He wanted to burst out laughing, but since he could give no reason for hilarity plainly was trying to control himself.

“Had good news?” – asked the doctor.

Suddenly Fred could restrain himself no longer. He burst into a peal of laughter.

“As good as all that?”

“I don’t know if it’s good or bad. It’s awfully funny. I wish I could tell you. It’s strange. It makes me feel rather queer. It’s strange. I don’t know what to make of it. I

must have a bit of time to get used to it. I don't quite know if I'm standing on my head or on my heels.

Dr.Saunders looked at him. The boy seemed to have gained vitality. There had always been something hang-dog in his expression that took away from his usual good looks. Now he looked candid and open. You would have thought a load had been lifted from his shoulders» [Maugham, 1963, p. 149].

Рассматривая этот отрывок с точки зрения текстовых категорий, нетрудно заметить, что указанные лексические и грамматические средства являются способом реализации категории когезии, так как видовые формы глаголов зависят от сопутствующего им лексического индикатора «at the same time», «now», типичных для формы длительного вида. Данные глагольные формы оказываются тесно взаимосвязанными и взаимозависимыми, выступая средством когезии в рассматриваемом фрагменте текста. Если попытаться отнести видовые формы глагола к одному из типов когезии, то тогда их следует признать логическими средствами, так как «они укладываются в логико-философские понятия последовательности, временных отношений» [Данчеева, 1982, с. 5]. По очень точному наблюдению Н.В. Данчеевой, видовые формы, являясь чисто грамматическим средством, в тексте преобразуются и получают иной статус (там же). Несложно заметить, что именно в логических средствах когезии наблюдается пересечение грамматических и текстовых форм связи. Грамматические средства переакцентируются и, таким образом, становятся текстовыми, иначе говоря, приобретают статус когезии. Выбор автором глагольно-временных форм представляется отнюдь не случайным, поскольку они изображают процесс в его непосредственном протекании и способствуют наглядности, образности описываемого события, его приближению к читателю.

В вышеприведенном примере мы в очередной раз сталкиваемся с конвергенцией, в состав которой входят эпитеты (excited, candid, open, shining), метафора (a load had been lifted from his shoulders), параллельные конструкции (his eyes were..., his face was..., he was..., It 's ....., It makes me..., I don't know...), лексико-семантические повторы (he wanted to burst out laughing, he

burst into a peal of laughter). Употреблением настоящей конвергенции автор преследует цель как можно более доходчивого донесения информации до читателя, передачи идеи радостно-возбужденного состояния своего персонажа. Тем более будет разительным непредсказуемый контраст последующих событий на фоне испытываемой Фредом эйфории, что и составляет суть эффекта обманутого ожидания.

Находясь в состоянии счастливого опьянения, Фред вступает в любовную связь с девушкой, с которой был помолвлен Эрик. Фреду совершенно ничего неизвестно о помолвке Эрика с Луизой, он позволяет себе ею увлечься, к тому же последняя ничуть этому не препятствовала, видимо так же попав под чары неотразимой мужской красоты, как и все окружающие. Эрик случайно замечает Фреда, когда тот покидает ночью дом Луизы. Сначала он принимает его за преступника, но каково было изумление Эрика, когда он узнал в этом воровато озирающемся человеке своего нового друга? Ошеломленный Эрик уходит, не промолвив ни слова. Позже его найдут мертвым, с пробитой пулей головой. Фред так и не успеет с ним объясниться. Когда он соберется это сделать, будет уже поздно.

Эрик не смог пережить предательства Луизы и покончил с собой. Все его стройные идеалистические концепции рухнули в одночасье, как карточный домик. Моэм словно предупреждает нас о том, как опасна идеализация жизни и абсолютизация, даже самая искренняя, каких бы то ни было возвышенных идей. Жизнь, не устает напоминать писателю на уровне подтекстовой информации, рано или поздно сокрушает эти идеалы, избирая своим орудием самого человека, породившего их, и расплата подчас бывает невероятно жестокой, как в случае с Эриком Кристассеном.

Таким образом, Фред, который инстинктивно почувствовал, что такого ранимого человека как Эрик следует оберегать, на самом деле потворствовал его трагическому уходу из жизни. Еще до того, как разыгралась трагедия, он сказал доктору:

«’...the funny thing is, though he’s such a big hulking fellow and as strong as an



ox, you have a sort of feeling you want to take care of him. I know it sounds silly, but you can't help feeling he oughtn't to be allowed about by himself; someone ought to be there to see that he doesn't get into trouble"» [Maugham, 1963, p. 115].

Пример представляет собой проспекцию, которая объединяет различные языковые формы отнесения содержательно-фактуальной информации к тому, о чем речь будет идти в последующих частях текста. Следует отметить, что категории проспекции и когезии тесно связаны между собой в плане тематической прогрессии текста и создания горизонта ожидания.

Сначала Фреду было невдомек то, что он явился косвенной причиной трагической гибели своего друга. Потрясенный случившимся, он стучится посреди ночи в дверь к доктору Сондерсу, нарушая его традиционный ритуал раскуривания опиума. Фред предстает перед доктором в полном смятении чувств:

«He looked at Fred and saw that he was as white as a sheet. He was trembling in every limb» [Maugham, 1963, p. 166].

Между ними завязывается разговор, во время которого он сообщает доктору о своей связи с Луизой:

« - I had a bit of fun with her to-night

- You? But you only saw her for the first time yesterday.

- I know. What's that got to do with it? She took a fancy to me the first moment she saw me. I knew that. I took a fancy to her, too» [Maugham, 1963, p. 169].

Вышеприведенный пример свидетельствует о неразборчивости Фреда в любовном плане. Однако, когда доктор поведал ему о помолвке, Фреда эта новость потрясает до глубины души:

«The effect of doctor's remark was startling. Fred sprang to his feet with a bound, and his face grew livid. His eyes almost started out of his head with horror» [Maugham, 1963, p. 173].

Небезынтересно, как в таком коротком отрывке автору удается передать чрезвычайно высокую степень удивления. Этой цели служат языковые средства

эмфатизации – «сильные эпитеты» («startling», «livid»), употребление глагола с коннотацией очень резкого перемещения в пространстве «sprang to his feet», использование гиперболы («his eyes almost started out of his head»). Фред не понимает почему Эрик убил себя:

«- Then why didn't he kill me or her instead of himself?

- Curious, isn't it?

- For God's sake don't laugh. I'm so miserable. I thought nothing worse could happen to me than what has. But this... What a beast he must have thought me! He'd been so awfully decent to me.

Tears filled his eyes and flowed slowly down his cheeks. He cried bitterly.

- Isn't life foul? You start a thing and you don't think about it, and twice then there's a hell to pay. I think there's a curse on me.

He looked at the doctor, his mouth trembling and his fine eyes heavy with woe» [Maugham, 1963, p. 173].

В вышеприведенном примере обнаруживаем повторы, параллельные конструкции, риторический вопрос и размышления героя о том, что ему уже дважды приходится платить тройной ценой за свои любовные похождения. Очередная трагическая история повторилась. Фред рассказывает доктору Сондерсу о первой. Наш герой-любовник находился в интимной близости с замужней женщиной, годящейся ему по возрасту в матери. Фреду было интересно наблюдать, как эта пожилая непривлекательная женщина сходила с ума от любви к нему. Однако, это нешуточное дело играть чувствами влюбленной женщины, и Фред жестоко поплатился за это. Однажды, госпожа Хадсон пригласила Фреда к себе в дом, заблаговременно вызвав мужа из деловой поездки. По возвращении мужа между ним и Фредом завязалась драка, во время которой пассия Фреда умышленно вложила в его руку пистолет с тем, чтобы он использовал его в целях самообороны. В состоянии аффекта Фред выстрелил... и убил человека. Таким образом, сломалась и его жизнь. Во время повествования Фреда доктору о своих злоключениях, нам встречается информация, изобличающая его легкомысленность и крайне

пренебрежительное отношение к женщинам:

«- I don't want you to think I'm conceited. God knows I've got nothing to be conceited about. But you know, I've always been able to get any girl I wanted to. Oh, almost since I was a kid. I thought it rather a lark. After all, you're only young once. I didn't see why I shouldn't have all the fun I could get. D'you blame me?

- No, the only people who would are those who never had your opportunities.

- I never went out of my way to get them. But when they practically asked for it – well, I should have been a fool not to take what I could get. It used to make laugh sometimes to see them all in a dither and often I'd pretend I didn't notice. They'd get furious with me. Girls are funny, you know, nothing makes them so mad as a chap standing off» [Maugham, 1963, p. 182].

Как видно из примера, для Фреда любовь – всего лишь игра. Весь текст романа пронизан отзывами Фреда о любви, в которых находим слова с пейоративным значением: “lark”, “I had a bit of fun with her,” “I've always been able to get any girl”, “why I shouldn't have all the fun I could get” и т.д.

По всему видно, что Фред максимально пользовался своей физической красотой, и тот печальный конец, к которому он пришел, скорее, является логическим завершением его поведения, а не злым роком или проклятием, как это ему самому представлялось вначале:

«If I had a squint in my eye or a hump-back I'd have been all right. I'd be in Sydney now» [Maugham, 1963, p. 182].

Когда доктор спрашивает Фреда не жаль ли ему госпожу Хадсон, которая повесилась, узнав о мнимой смерти своего молодого любовника, он отвечает следующее:

«Regret her? She's ruined my life. ... I never intended to have an affair with her. I wouldn't have touched her if I'd known she was going to take it seriously» [Maugham, 1963, p. 200].

Приблизительно то же самое он скажет и о Луизе:

«If I d' known I wouldn't have touched her with the fag-end of a barge-pole»

[Maugham, 1963, p. 173].

Как видим, Фред всячески выставлял напоказ свои любовные похождения, упивался своими молниеносными победами над представительницами слабого пола, тешил своё мужское самолюбие, предавая огласке свои романы и провоцируя общественные скандалы. Это была своеобразная форма использования сексуальных приключений – для создания резонансного и звучного образа в обществе, сотворения ореола значимости и сводящего с ума обаяния.

Конец романа ознаменован таинственным уходом Фреда из жизни. Моэм не выражает эксплицитно, что это было на самом деле: убийство Фреда капитаном Николсом или суицид. Остаётся прокомментировать прагматически насыщенное название произведения «The Narrow Corner», что по-русски будет звучать, скорее всего, как «тупик», поскольку главный персонаж, дорого заплатив за свой неверный шаг, так ничего и не вынес из этого урока. Он вновь повторяет роковую ошибку, и на этот раз судьба не подсказала ему выход из тупика.

Таким образом, анализ фактического материала показал, что целостность, достоверность, убедительность образа персонажа создается только системным взаимодействием всех типов выдвижения и стилистических приемов, а познается образ во всей своей полноте и значимости только ретроспективно, ибо образ персонажа не локализован в единственном, четко отграниченном участке текста, но рождается постепенно, пронизывает всю текстуру повествования. Подтверждение этой мысли находим у Г.В. Степанова, подчеркивавшего, что при создании словесного образа мобилизуются все возможные средства языка, а оценочное отношение «должно быть разлито по всей словесной ткани произведения, по всем его клеткам и ярусам» [Степанов, 1974, с.74].

Ведущую роль в формировании образа персонажа художественного произведения, как уже отмечалось выше, играет образная когезия, а также и другие ее виды. Образ должен постепенно выкристаллизоваться, получить

конкретное воплощение в языковом материале сообщения, а это происходит с помощью системы внешних и внутренних связей, выполняющих функцию своеобразного каркаса произведения, на котором держится единство формы и содержания литературно-художественного произведения. В системе языка число сем, т.е. элементарных значений, из которых складываются лексические значения слов, ограничено, и они подчиняются определенной иерархии. Повторяясь в тексте, семы составляют ее тематическую сетку – еще один тип выдвижения наряду с ключевыми словами. Такими ключевыми словами в романе являются: «sullen», «sulky», «angry», «scared», «anxious», «jumpy», «pale», «pathetic», «nervous». Выделенные ключевые слова ассоциируются с психологическим состоянием Фреда: его скрытностью, отчужденностью, подозрительностью в отношениях с людьми. В данном случае себя проявляет лексическая когезия, основанная либо на повторах тождественных лексических единиц, либо на повторах лексем, связанных референтной связью с ключевыми словами. Повтор таких лексем, составляющих тематическую сетку образа Фреда, и входящих в состав топикальных цепочек с описанием его внешности, становятся не центром высказывания отдельного предложения, а словами-стержнями целого ряда высказываний, объединяя их в единое целое. Когезия скрепляет указанные слова-стержни, а вместе с ними перекидывает мостики между сегментами текста, в которых встречаются эти высказывания, создавая тем самым структурную и смысловую целостность произведения.

Добавим, что важную роль в создании и развертывании образа играют принципы структурной когезии – контраст и аналогия. Будет целесообразным упомянуть и о взаимодействии основного персонажа с второстепенными, менее значимыми в деле самораскрытия главного действующего лица. Необходимо отметить, что факт принадлежности каждого героя к своей социальной и профессиональной группе подчеркивает то обстоятельство, что столкновение двух разных индивидуумов выступает в качестве частного проявления социального, профессионального и идеологического конфликта. Следовательно, перед художником стоит многотрудная задача довести до

эстетического совершенства все создаваемые им образы. Только при выполнении этого условия, и персонажи, и стягивающий их в единый узел конфликт смогут реализовать авторский концепт, доказать читателю справедливость той идеи, ради которой, собственно, и создается художественное произведение.

По нашему глубокому убеждению, в этом едином процессе, взаимодополняя друг друга, иногда различаясь по средствам выражения и уровню функционирования, участвуют все виды когезии.

### **Библиографический список**

1. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования / И.Р. Гальперин. М.: Наука, 1981. 138 с.
2. Гончарова Е.А. Лингвостилистические средства создания образа персонажа в художественном тексте / Е.А.Гончарова // Лингвистические исследования художественного текста. Межвузовский сборник научных трудов. Л., 1983. С. 85-98.
3. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. Л.: Художественная литература, 1977. 443 с.
4. Данчеева Н.В. Стилистические функции видовых форм английского глагола в сверхфразовом единстве / Н.В.Данчеева // Грамматика и смысловые категории текста: Сб. научных трудов. Вып. 189. М. МГПИИЯ им. М.Тореза, 1982. С. 3-10.
5. Тураева З.Я. Лингвистика текста / З.Я. Тураева. М.: Просвещение, 1986. 127 с.
6. Степанов Г.В. Цельность художественного образа и лингвистическое единство текста / Г.В.Степанов // Лингвистика текста. Материалы научной конференции. Ч. 2. М.: МГПИИЯ им. М.Тореза, 1974. С. 72-76.
7. Maugham W.S. The Narrow Corner / W.S.Maugham. London, Penguin Books, 1963. 224 p.