

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.2.82>

Воейкова Анна Андреевна

РОЛЬ КОНТРАСТА В ПОСТРОЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА С. Ф. ФИЦДЖЕРАЛЬДА "ДЕТСКИЙ ПРАЗДНИК")

Статья посвящена анализу роли контраста в построении художественного произведения. В качестве материала избран жанр короткого рассказа, а именно рассказ "Детский праздник" Ф. С. Фицджеральда, который впервые рассматривается в подобном ракурсе, что и обуславливает новизну данного исследования. Исходя из диктемной теории текста, доказываемая многоконтрастность диктемы, что подтверждается примерами на структурном (синтаксическом), семантическом и композиционном уровнях. Последний особенно изобилует элементами контраста: это и противопоставленность типов речи, и оппозиция персонажей, и смена планов повествования. Все это делает контраст выразительным и значимым приемом в построении художественного произведения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2019/2/82.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 2. С. 385-388. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2019/2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Теория литературы. Текстология

Theory of Literature. Textual Criticism

УДК 82'33

Дата поступления рукописи: 06.12.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.2.82>

Статья посвящена анализу роли контраста в построении художественного произведения. В качестве материала избран жанр короткого рассказа, а именно рассказ «Детский праздник» Ф. С. Фицджеральда, который впервые рассматривается в подобном ракурсе, что и обуславливает новизну данного исследования. Исходя из диктемной теории текста, доказывается многоконтрастность диктемы, что подтверждается примерами на структурном (синтаксическом), семантическом и композиционном уровнях. Последний особенно изобилует элементами контраста: это и противопоставленность типов речи, и оппозиция персонажей, и смена планов повествования. Все это делает контраст выразительным и значимым приемом в построении художественного произведения.

Ключевые слова и фразы: контраст; диктема; оппозиция; потенциальные контрастивы; композиция; Ф. С. Фицджеральд.

Воейкова Анна Андреевна, к. филол. н.

Московский государственный педагогический университет

a.voejkova@list.ru

РОЛЬ КОНТРАСТА В ПОСТРОЕНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗА С. Ф. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ДЕТСКИЙ ПРАЗДНИК»)

Являясь, безусловно, сложным и многоаспектным феноменом, контраст получил трактовку в разных гуманитарных областях человеческого знания. В зависимости от области изучения он рассматривается по-своему.

Так, в общефилософских подходах «контраст» – это «логическая способность выделять и видеть противоположность между идеальными или реальными предметами и их свойствами» [10, с. 110]. Следовательно, выделяя и сопоставляя эти противоположности, происходит процесс познания окружающего мира и его психологического восприятия, что находит свое отражение в создании и построении текстов.

Еще Л. С. Выготский выявил психофизиологическую основу оппозиции, указав на то, что в художественном произведении всегда скрыто некое напряжение между формой и содержанием [2, с. 15-16]. Это напряжение (своего рода «конфликт») помогает авторам повысить драматизм и экспрессию в разных литературных жанрах (прозе, поэзии, публицистике), построить и организовать текст, маркировать отдельные черты своих образов и героев, добиться желаемого воздействия на целевую аудиторию.

Таким образом, явление «контраста» давно стало предметом пристального изучения филологов, о чем свидетельствуют работы Г. В. Андреевой, Э. В. Седых, Ю. М. Лотмана, О. П. Мартыновой, Н. Ю. Степановой, А. Н. Цветковой и др., посвященные данной проблематике [1; 3; 4; 7; 8; 9].

В лингвистике существуют разные определения «контраста», но в рамках данной статьи мы понимаем под «контрастом» «композиционно-стилистический принцип развертывания речи, заключающийся в динамическом противопоставлении двух содержательно-логических, а также структурно-стилистических планов изложения» [6, с. 115].

Вслед за О. П. Мартыновой мы будем рассматривать контраст с точки зрения диктемной теории текста, что дает возможность исследователю проникнуть в «глубину» произведения и понять авторский замысел, скрытые смыслы и значения отдельных текстовых единиц [4].

Несмотря на большое количество исследований данного явления, нам представляется, что анализ контраста не утратил своей актуальности и новизны в силу того, что, во-первых, остается немало крупных и малых литературных произведений (в том числе рассказ, о котором пойдет речь в этой статье), не попавших в поле зрения специалистов, а, во-вторых, он продолжает быть популярным приемом в современной литературе и, как следствие, непрерывно развивается, эволюционирует и приобретает новые интересные черты и особенности.

Предметом нашего рассмотрения является рассказ американского писателя С. Ф. Фицджеральда «Детский праздник», опубликованный им в 1925 году. Цель нашей работы заключается в анализе контраста

как средства формирования художественного текста (на примере данного произведения) с тем, чтобы выявить и описать, как автор использует его на трех основных уровнях, выделенных в работах О. П. Мартыновой: структурном, семантическом и композиционном [Там же].

Первый уровень подразделяется на морфологический и синтаксический; второй представлен идеями, символами, образами, противопоставленными друг другу; третий уровень включает микро- и макрокомпозиционный контраст. В плане микрокомпозиции мы имеем оппозицию типов речи, в то время как макрокомпозиция подразумевает более дистантные композиционные части текста (завязка, основная часть, кульминация, развязка). Очевидно, что в силу представленности контраста на разных уровнях можно смело говорить о многоконтрастности диктемы, что доказывает и выбранное нами литературное произведение.

С самого первого абзаца автор строит макрокомпозицию так, чтобы зачин и концовка были противоположны друг другу по настроению и идее. При первом знакомстве с главным героем, Джоном Эндросом (*John Andros*), мы видим 38-летнего типичного представителя среднего класса, живущего в частном доме в пригороде и имеющего семью (жену Эдит (*Edith*) и дочь Эди (*Ede*)). Джон еще не стар физически, но тем не менее он уже устал от жизни, которая была полна борьбы, болезней и финансовых проблем, а также растерял большую часть своих юношеских иллюзий. Согласно метафоре С. Ф. Фицджеральда, он уже слышит «мрачные фанфары вечного забвения» (*“dark trumpets of oblivion”*). Даже его отношение к единственному ребенку противоречиво (*“qualified”*). С одной стороны, благодаря ей, звуку ее шагов и голоса «мрачные фанфары вечного забвения» звучат для него не так громко (*“the dark trumpets of oblivion were less loud”* [11, p. 76]). Он любит сажать ее на колени и рассматривать ее мягкую пушистую головку и голубые, как утренняя синева, глаза. По сути, именно ее юность и манит его (*“It was little Ede as a definite piece of youth that chiefly interested him”* [Ibidem]). Та самая юность, которую он, Джон Эндрос, больше не чувствует в себе.

Однако, с другой стороны, ребенок своим поведением вызывает в нем раздражение (*“the very vitality of the child irritated him”* [Ibidem]) и злость (*“he was inclined to lose his temper”* [Ibidem]): она то ломает вещи, то мешает игре в бридж, то нарушает привычный ход его жизни самым своим появлением (*“She had interrupted his rather intense love-affair with his wife, and she was the reason for their living in a suburban town, where they paid for country air with endless servant troubles and the weary merry-go-round of the commuting train”* [Ibidem]). Джон стыдится своих чувств, но они явно сильнее его.

Таким, полным противоречий, мы видим героя в начале. Тем разительнее контраст с «новым» Джоном, который предстает перед нами в концовке рассказа (*“John Andros knew at length what it was he had fought for so savagely that evening. He had it now, he possessed it forever, and for some time he sat there rocking very slowly to and fro in the darkness”* [Ibidem, p. 90]). У этого человека наконец (*at length*) есть цель в жизни, он обрел (*possessed*) ее отныне и навсегда (*forever*) – это его семья, ребенок и любовь к ним. Так на семантическом уровне благодаря контрасту автор раскрывает идею духовного развития героя, показывает перелом в его сознании.

Следует отметить, что на композиционном уровне данный рассказ изобилует другими примерами контрастов. Рассмотрим несколько наиболее характерных.

Так, по дороге на детский праздник Джон счастлив (*“he was in a good mood today”* [Ibidem, p. 77]), и чем дальше, тем больше ему хочется туда попасть (*“As he walked along drawing his lungs full of cold air his happiness increased, and the idea of a baby party appealed to him more and more”* [Ibidem, p. 78]). Чтобы передать его чувства, автор прибегает к выразительным стилистическим приемам: эпитетам (*sugary snow, crisp twilight*), метафоре (*the light of a defunct Christmas-tree still blossomed in the window*), олицетворению (*the moon was out shining with proud brilliance*). Но когда Джон попадает на праздник, его настроение резко меняется, в композиционной структуре рассказа происходит смена планов.

Уже на пороге он слышит резкие голоса (*“the voices were not children’s voices, but they were loud and pitched high with anger”* [Ibidem]). Как видно из примера, мы имеем контраст на структурном уровне: используя противительный союз *but*, автор уже самым синтаксическим построением предложения подчеркивает своего рода эффект «обманутого ожидания». На смену хорошему настроению (*good mood*) приходят злость и раздражение, вызванные конфликтом, произошедшим в доме Марки. Эмоции героя прекрасно передает семантика используемых С. Ф. Фицджеральдом глаголов и наречий: *demanding abruptly, broke out, gave a contemptuous snort, went on angrily*. Также нельзя не отметить в этом эпизоде изобилие прямой речи и диалогов героев, значительно отличающихся по своей стилистике и структурному построению от повествования от лица автора (микрокомпозиционный контраст). В отличие от последнего, здесь представлено множество резких, отрывистых, простых по своему составу предложений (*“That’s not true”, “I want to go”, “You really ought to control yourself”*), встречаются многочисленные повторы, передающие эмоциональное напряжение (*“What’s the matter? Why, what’s the matter?”*, *“Nobody’s going to put you out. Nobody’s going to put her out”*), императивы (*“Wait a minute!”*, *“Get out!”*), эллиптические конструкции (*“Want to come in and wash up?”*, *“No harm done”*, *“Why – John, I can’t”*), характерные разговорные клише (*“I guess, I’ll say good night”*, *“You’re acting sort of crazy”*, *“In fact, your baby there started all the trouble”*), сниженная (обсценная) лексика (*damn, bully, fool, brat, get out*).

Кульминационным моментом повествования становится сцена драки Джона Эндроса и Джо Марки, также не лишенная красноречивых контрастов. На лексическом уровне ярость и злость двух мужчин, чьи семьи подверглись оскорблениям, передают глаголы движения: *“...they fell heavily, half rising then, and again pulled each other on the ground”* [Ibidem, p. 86], *“...and rushed at each other, both swinging wildly and pressing out the snow into a pasty mud underfoot”* [Ibidem], *“...the conflict threshed about wildly on the lawn”* [Ibidem]. Однако в то же самое время автор явно привлекает наше внимание к тишине, буквально окутавшей всю эту сцену

и самих действующих лиц. Так, Джон намеренно вернулся к Джо один, без своей жены, дождавшись того момента, когда она исчезла за поворотом. Улица была пуста, единственным источником света служили луна и свет из открытой входной двери. Все происходило в тишине, нарушаемой только звуками борьбы (*“except for their short tired gasps and the padded sound as one or the other slipped down into the slushy mud, they fought in silence”* [Ibidem]), *“They had both taken off coats and vests at some silently agreed upon intervals”* [Ibidem]).

Почему для С. Ф. Фицджеральда так важна эта тишина? Возможно, причина заключается в том, что говорить было не о чем, в этом не было смысла. Ведь и сама ссора, и последовавшая за ней драка были бессмысленны, о чем автор неоднократно прямо пишет (*“For ten, fifteen, twenty minutes they fought there senselessly in the moonlight”* [Ibidem], *“But it was not weariness that ended the business, and the very meaninglessness of the fight was a reason for not stopping”* [Ibidem, p. 87]). Как будто подчеркивая всю несерьезность этой ситуации, автор сравнивает Джона и Джо с двумя мальчишками, играющими в индейцев (*“like two boys playing Indians”*). Таким образом, мы видим явное противопоставление ролей: взрослые ведут себя как дети, а дети как взрослые [14, p. 4]. И, словно испытывая стыд за свои поступки, они прекращают драку, прячутся в тени и лежат, затаив дыхание, заслышав шаги случайного прохожего. А Джон впоследствии прямо говорит своей жене о том, что не хочет, чтобы соседи узнали об этом (*“I don’t want this to get all over the town”* [11, p. 88]).

Интересно отметить, что С. Ф. Фицджеральд выражает свое отношение к поведению героев как на эксплицитном, так и на имплицитном уровне. В описании сцены драки он четыре раза использует глагол *“to slip”* (*“where Markey was slowly coming down the slippery steps”* [Ibidem], *“At the first blow, they both slipped”* [Ibidem], *“as one or the other slipped down into the slushy mud”* [Ibidem], *“Several times they both slipped down together”* [Ibidem]), что, с одной стороны, естественно – на дворе декабрь, и на дорогах скользко. Однако столь маркированная частотность употребления наводит на мысль, что автор хочет сказать этим нечто большее. И, действительно, помимо своего основного значения *“to slide without intending to”* [12], глагол *“to slip”* получил дополнительную словарную дефиницию *“to go into a worse state, often because of lack of control or care”* [Ibidem]. В контексте же данного рассказа автор будто пытается нам сказать, что, «спотыкаясь» и «поскальзываясь», герои движутся в неверном направлении, совершают ошибку, ведут себя неправильно, неразумно, бессмысленно. Неслучайно, вспоминая, что натолкнуло его на мысль о написании этого рассказа, С. Ф. Фицджеральд описывает, как стал свидетелем ссоры между двумя матерями, и, характеризуя последних, он прямо называет их *“stupid”* [13, p. XVIII].

Учитывая сказанное выше, финал драки кажется вполне естественным: Джон Эндрос и Джо Марки расстаются почти по-дружески. Да, они еще смотрят друг на друга с угрюмой подозрительностью, у Джо разбита губа, он сплевывает кровь и тихонько выругивается, но тон их разговора стал совсем другим. Джо предлагает своему соседу зайти и умыться (*“Want to come in and wash up?”* [11, p. 88]), тот в ответ желает ему «спокойной ночи» (*“Well – good night”* [Ibidem]). А затем и вовсе происходит совсем неожиданное: *“Suddenly they both walked toward each other and shook hands. It was no perfunctory hand-shake: John Andros’s arm went around Markey’s shoulder, and he patted him softly on the back for a little while”* [Ibidem]. / *Вдруг оба пошли друг другу навстречу и обменялись рукопожатиями. И это была не простая формальность: рука Джона Эндроса легла на плечо Марки, и он пару раз слегка похлопал его по спине* (здесь и далее перевод автора статьи. – А. В.). Герои хорошо понимают, что им нет смысла ссориться, да и инициаторами этого конфликта были не они, а их жены. Таким образом, мы имеем еще один план контраста в рамках данного произведения: контраст персонажей.

С. Ф. Фицджеральд явно противопоставляет жен их мужьям. В то время как последние состоят в дружеских отношениях, жены с трудом выносят друг друга и сохраняют видимость доброжелательности только ради мужей (*“She did not care for Mrs. Markey; she considered her both snippy and common, but John and Joe Markey were congenial and went in together on the commuting train every morning, so the two women kept up an elaborate pretense of warm amity”* [Ibidem, p. 79]). Интересно отметить, что в данном контексте *“congenial”* и *“snippy, common”* становятся потенциальными контрастивами, то есть теми единицами, которые способны выражать контраст лишь в зависимости от конкретного речевого использования [1]. Да и на структурном (синтаксическом) уровне использование союза *but* еще более усиливает эффект антитезы, что подтверждает мнение Л. П. Позняк: «Синтаксические средства не создают образов, но участвуют в передаче текстовой информации, оформляют текст и определяют участие единиц других уровней в построении целого текста» [5, с. 28].

Желание похвалиться своим ребенком и его новым платьем и чувство раздражения на опоздавшего мужа, не увидевшего их дочь на празднике, подчеркивают тщеславие и апломб Эдит Эндрос. Она мнительна и придирчива, усматривает скрытый подтекст в ничего не значащей фразе (*“«Little Ede looks perfectly, darling!» said Mrs. Markey... Edith wondered if «little Ede» referred to the fact that Billy Markey, though several months younger, weighed almost five pounds more”* [11, p. 79]). / – *Малышка Эди выглядит очаровательно, – произнесла миссис Марки... Эдит подумала, не имела ли она в виду под словом «малышка» тот факт, что хотя Билли Марки был всего лишь на несколько месяцев моложе ее дочери, он весил уже почти на пять фунтов больше*). Именно грубое поведение ее дочери, которая во чтобы то ни стало хочет получить игрушку, принадлежащую сыну хозяев, является причиной разгоревшегося конфликта. Однако вместо того, чтобы остановить дочь, она поддерживает ее, подхватывая ее торжествующий смех.

Как уже упоминалось выше, миссис Марки в глазах Эдит «грубая, вульгарная» (*“common”*), о чем она прямо говорит своим соседям в разгар конфликта (*“I’ve never heard anybody so rude and c-common in my life”* [Ibidem, p. 83], *“They are so common, John!”* [Ibidem]). Постоянно повторяя это определение, С. Ф. Фицджеральд словно хочет подчеркнуть несоответствие характеристик их владельцам: ведь на самом деле

не миссис Марки выглядит грубой и вульгарной, а сама Эдит. Так, вскрывая внутренние противоречия своих героев, автор создает сложные драматичные образы.

Особо хочется отметить, что в рамках данного рассказа контраст выполняет еще одну немаловажную функцию: он помогает предавать настроение как автора, так и его героев. Например, воссоздавая детали и передавая атмосферу детского праздника, С. Ф. Фицджеральд дважды подчеркивает различия между современным поколением детей и тем, которое было тридцать лет назад: “*She was not kissed – this is the sanitary age – but she was passed along a row of mamas*” [Ibidem, p. 79]. / *Ее не целовали – мы живем в век гигиены, – а просто передавали из рук одной мамочки в руки другой по кругу*; “*They were modern babies who ate and slept at regular hours, so their dispositions were good, and their faces healthy and pink – such a peaceful party would not have been possible thirty years ago*” [Ibidem, p. 80]. / *Это же были современные дети, евшие и спавшие по часам, добрые по характеру, со здоровым румянцем на щеках; тридцать лет назад о подобном мирном спокойном празднике нечего было и мечтать*. Нетрудно догадаться, что в голосе автора чувствуется ирония, вызванная и нелепыми новомодными предрассудками (“*this is the sanitary age*”) и желанием родителей доказать, как хорошо воспитаны и умеют себя вести их дети (“*they had behaved remarkably well all afternoon*”, “*such a peaceful party*”). Эти родители (или как, используя метонимию, характеризует их писатель – “*a proud and jealous heart*”) словно не замечают очевидного – дети остаются детьми во все времена (с их шалостями, шумными играми и безудержным весельем).

Такая же ирония сквозит в словах Джона Эндроса: “*I guess these baby parties are pretty rough affairs*” [Ibidem, p. 88]. Таким образом, «детский праздник» оказался «опасным» мероприятием, но вместе с тем для главного героя он стал событием, которое помогло ему осознать свое истинное отношение к семье.

В заключение этого краткого анализа можно сделать следующие выводы. На примере данного литературного произведения видно, что контраст может играть ключевую роль в формировании художественного текста. Исходя из идеи многоконтрастности диктемы, нами были найдены примеры наличия контраста на всех трех обозначенных уровнях. На структурном он проявляется в применении синтаксических конструкций с использованием противительного союза *but*, на семантическом – в раскрытии идей, содержащих внутреннее противоречие. Богаче всего контраст реализуется, безусловно, на композиционном уровне. Это и оппозиция типов речи, и контраст завязки и развязки, и смена планов в повествовании, и контраст персонажей. Благодаря данному приему автор повышает выразительность и драматизм своего произведения, вскрывает несоответствие характеристик героев своим владельцам, передает отношение к описываемым событиям.

Список источников

1. Андреева Г. В. Языковое выражение контраста в языке и его стилистические функции в художественной прозе (на материале английского языка): дисс. ... к. филол. н. Л., 1984. 185 с.
2. Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Педагогика, 1987. 345 с.
3. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. 384 с.
4. Мартынова О. П. Контраст как семантико-функциональная основа художественного текста (на примере текста англоязычного короткого рассказа): автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 2006. 18 с.
5. Позняк Л. П. Три типа контекста контраста и аналогии в художественном тексте // *Magister Dixit*. 2014. № 2 (14). С. 25-33.
6. Русский язык: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. Изд-е 2-е, перераб. и доп. М.: Большая российская энциклопедия; Дрофа, 1997. 475 с.
7. Седых Э. В. Контраст в поэзии как один из типов выдвижения (на примере циклов стихотворений «Песни Неведения» и «Песни Познания» Уильяма Б. Лейка): автореф. дисс. ... к. филол. н. СПб., 1997. 18 с.
8. Степанова Н. Ю. Контраст как средство создания комического эффекта: дисс. ... к. филол. н. Коломна, 2009. 213 с.
9. Цеткова А. Н. Контраст в образном строе английской народной сказки: дисс. ... к. филол. н. Вологда, 2012. 167 с.
10. Энциклопедический словарь: в 86-ти т. / под ред. проф. И. Е. Андреевского; издатели: Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург). СПб.: Семеновская Типолитография (И. А. Ефрона), 1895. Т. XVI. 501 с.
11. *American Stories. Macmillan Literature Collection*. Oxford: Macmillan Publishers, Limited, 2009. 198 p.
12. *Cambridge Dictionary* [Электронный ресурс]. URL: <https://dictionary.cambridge.org> (дата обращения: 06.12.2018).
13. McKenzie V. *These stories went to market*. N. Y.: McBride & Company, 1935. XXX+213 p.
14. Parker D. *The portable F. Scott Fitzgerald*. N. Y.: The Viking Press, 1949. 835 p.

CONTRAST ROLE IN A FICTION WORK COMPOSITION (BY THE MATERIAL OF F. SCOTT FITZGERALD'S SHORT STORY "THE BABY PARTY")

Vocikova Anna Andreevna, Ph. D. in Philology
Moscow City University
a.vocikova@list.ru

The article is devoted to the analysis of contrast role in a fiction work construction. As material for the research, the short story genre has been chosen, namely F. Scott Fitzgerald's story "The Baby Party", which is considered in this perspective for the first time, and it determines this study novelty. Basing on the dictemic theory of the text, the author proves the multi-contrast nature of the dictema that is confirmed by examples at the structural (syntactic), semantic, and compositional levels. The latter is particularly replete with contrast elements: opposition of speech types, opposition of characters, and change in the narrative planes. All these things make contrast an expressive and meaningful technique in a fiction work construction.

Key words and phrases: contrast; dictema; opposition; potential contrastives; composition; F. Scott Fitzgerald.