

Внутренняя речь и ее изображение в художественной литературе на примере романа W.S. Maugham «Theatre»

Н.А. Депутатова

Казанский (Приволжский) федеральный университет, Казань

В этой статье мы приложили все усилия для того, чтобы, используя лингвокультурный анализ художественного произведения, раскрыть художественный образ главной героини романа «Театр» У. С. Моэма. Мы рассмотрели лишь основные особенности личности Джулии Ламберт и пришли к выводу, что это персонаж, который обладает сильной языковой личностью, наделен яркими индивидуальными характеристиками и воплощает многие черты самого автора.

In this article we have made every effort to reveal the artistic image of the heroine of the novel «Theatre» by W. S. Maugham, using linguistic-cultural analysis of an artistic work. We have considered only the basic features of the personality of Julia Lambert and came to the conclusion that this is the character who has a strong language personality, endowed with brilliant individual characteristics and embodies many of the traits of the author.

Ключевые слова - Key words

внутренняя речь - inner speech

внутренний диалог - the internal dialogue

внутренний монолог - inner monologue

простое внутреннее реплицирование - simple inner replicating

косвенный внутренний монолог - indirect inner monologue

ретроспективный внутренний монолог - retrospective inner monologue

актуальный внутренний монолог - the actual inner monologue

персональный внутренний монолог - personal inner monologue

коллективный внутренний монолог - collective inner monologue

явный внутренний диалог - an explicit internal dialogue

скрытый внутренний диалог - hidden inner dialogue

Проблема внутренней речи пока еще недостаточно исследована в психолингвистике, причем как теоретически, так и экспериментально. Между тем без правильного понимания психологической природы внутренней речи

не может быть никакой возможности выяснить отношения мысли к слову в их действительной сложности.

Всего в художественной литературе существует 3 вида внутренней речи: *внутренний диалог, внутренний монолог, простое внутреннее реплицирование*. Они, в совокупности, образуют непрерывный процесс внутренней коммуникации личности, осуществляемый посредством внутренней речи. [4, с. 54]

Каждая их трех вышеназванных форм интраперсонального общения имеет свои структурные и семантические особенности, которые находят отражение в выполняемых ими функциях в жизнедеятельности индивидуума. Так, *простое внутреннее реплицирование* представляет собой отдельные, относительно краткие, невзаимосвязанные высказывания, возникающие обычно в неречевых ситуациях, либо содержащие внутренний комментарий индивидуума к воспринимаемой им внешней речи. В ходе межличностного общения простое внутреннее реплицирование служит показателем явной активности индивидуума в процессе восприятия чужой речи. Основная прагматическая функция – выражение весьма широкого спектра эмоциональной оценки индивидуума. Объектом оценки, выраженной в кратких репликах, является либо вся конситуация в целом, либо ее отдельный аспект, вызывающий у индивидуума наиболее сильные эмоции. Очень часто объектом эмоциональной оценки становится сам говорящий. Подобное самобичевание или самопоощрение возникает обычно в неречевых ситуациях, будь то в ходе выполнения какой-либо операции на рабочем месте или в домашних условиях. Такие реплики, как правило, не рассчитаны на иницирование более продолжительного фрагмента аутокоммуникации (внутреннего монолога или внутреннего диалога); с их помощью индивидуум

лишь выражает непосредственные, сиюминутные мысли и ощущения. [4, с. 62]

Внутренний монолог является сложной формой одностороннего речевого взаимодействия индивидуума с самим собой. Посредством внутренних монологов индивидуум обычно фиксирует конечные результаты собственного мыслительного процесса, поэтому для них характерны определенная содержательная цельность и непрерывность, которые обеспечиваются, в частности, единством темы. [3, с. 45] Внутренний монолог может также служить средством успокоения, утешения, оценки индивидуумом собственного поведения. Он может использоваться и как способ осмысления отношений с другим человеком, отношений к его словам и поступкам. Возможен и внутренний монолог по поводу непосредственно воспринимаемой чужой речи, но лишь после завершения этой речи, так как нельзя вести сложный процесс создания развернутого высказывания одновременно с ее восприятием.

Выделяются два типа внутреннего монолога: прямой – с перспективой 1-го лица и косвенный – с перспективой 3-го лица. В *косвенном внутреннем монологе* выражается преимущественно линия автора, основа его – авторская речь, «пропущенная» через призму сознания персонажа. В *прямом внутреннем монологе* практически отсутствует какое-либо проявление авторского плана повествования. Для него характерны слова и конструкции разговорной речи: просторечные сокращения, фонетические компрессии, эмоционально окрашенная лексика, короткие предложения, обилие вопросительных и восклицательных структур, повторы, незаконченные, алогические фразы.

На основании информационной структуры внутреннего монолога, т.е. с точки зрения направления мыслительной деятельности персонажа, выделяются *ретроспективный внутренний монолог* (поток воспоминаний, способ передачи автобиографических данных, способ социально-психологической характеристики персонажа) и *актуальный внутренний монолог* (способ передачи внутренней реакции персонажа, движущих сил его поведения, «подтекста» его поступков, взаимоотношений и т.д.). [1, с. 66]

Крайним случаем актуального внутреннего монолога можно считать так называемый *поток сознания*, который определяется как «прием повествовательной техники в литературно-художественном произведении, характеризующийся репродукцией объемных комплексов внутренней речи персонажа с целью психологической, социальной, морально-этической и других характеристик». Поток сознания – это поток и чувственных образов, и мысленных реакций индивидуума на непосредственно воспринимаемую им действительность, в то время как внутренний монолог представляет собой реконструкцию именно когнитивных (следовательно, речевых) процессов индивидуума. Поток сознания отличается бессвязностью. Что касается внутреннего монолога, то при всей его естественности, он всегда более или менее логичен, устремлен к какой-то цели, передает поступательное движение мыслей героя и динамику его чувств. К тому же внутренние монологи обычно короче тех фрагментов художественного текста, где передается поток сознания персонажа.

С точки зрения субъектного диапазона выделяются *персональный внутренний монолог* (произносимый от первого лица единственного числа) и *коллективный внутренний монолог* (от первого лица множественного

числа). [2, с. 34] Коллективный внутренний монолог обычно отражает не голос конкретного персонажа, а голоса изображаемой среды. Монологичность здесь основана на общности точек зрения какой-либо группы лиц. Персональный внутренний монолог отражает рефлексию индивидуума о собственном интеллектуальном и эмоциональном состоянии, о событиях своей прошлой жизни, перипетиях настоящего момента, планах на будущее и т.д. Включая в свои размышления какие-либо объекты окружающей действительности, индивидуум неизменно связывает их со своей личностью, трактует их как объекты своего внутреннего мира.

Наряду с внутренним монологом существует еще одна форма внутренней речи индивидуума – *внутренний диалог*, который представляет собой последовательность диалогически взаимосвязанных высказываний, порождаемых говорящим и непосредственно воспринимаемых им в процессе интраперсонального общения. В отличие от внутреннего монолога внутренний диалог является экстравертным коммуникативным актом, т.е. направленным вовне, на установление и поддержание речевого межсубъектного контакта (а в данном случае – и межличностного контакта, и контакта между различными ипостасями личности в пределах ее сознания).

Существование внутреннего диалога как экстравертного коммуникативного акта отнюдь не противоречит самой природе внутренней речи, поскольку понятие *диалогичности* гораздо шире диалогической речи в узком смысле.

Семантическая структура внутреннего диалога является результатом деятельности как минимум двух сторон, в качестве которых выступают речевые позиции, объективируемые в сознании индивидуума. Таким

образом, *внутренний диалог представляет собой воспроизведение индивидуумом в собственной речи различных смысловых позиций, определенным образом взаимодействующих между собой.* Их взаимодействие проявляется, прежде всего, в их согласованности и взаимозависимости, т.е. речевые позиции личности никогда не будут полностью автономны в пределах ее сознания, поскольку они возникают в ходе единого речемыслительного процесса. Различные формы этого взаимодействия обуславливают разные типы внутреннего диалога, среди которых можно выделить, с точки зрения формальной представленности, *явный внутренний диалог и скрытый внутренний диалог.*

Явный внутренний диалог предполагает, что в речи индивидуума прямо и непосредственно выражены две или более речевые позиции. [2, с. 50] Он представляет собой не что иное, как последовательность порождаемых индивидуумом содержательно взаимосвязанных и диалогически соотнесенных высказываний, воспринимаемых только им и определенным образом на него влияющих. Явный внутренний диалог, полностью реализуемый в произносимой внутренней речи, может быть и озвученным (размышление вслух) и не озвученным.

Скрытый внутренний диалог есть такой акт интраперсонального общения, в котором одна речевая позиция выражена в произносимой внутренней речи, а другая – в представленной. [2, с. 56] В художественных произведениях (по которым мы только и можем судить об этой форме интраперсонального общения) реплики, отражающие вторую речевую позицию, пропущены, но могут быть легко восстановлены по особенностям наличных реплик.

Внутренняя речь занимает особое место в прозе С.Мозма. Ее

существенная роль во многом определяется тем, что важнейшие для писателя вопросы, связанные со стремлением проникнуть в сокровенные тайны человеческого бытия и души конкретных людей, его героев (часто неразговорчивых и скрытных), решаются им через поступки, слова и особенно "мыслеслова" самих героев. И, как бы продолжая эту мысль, непосредственно раскрывает свое понимание прямой речи, в равной мере внешней и внутренней.

Важной особенностью такого самораскрытия является своеобразное речевое взаимодействие героя с автором-рассказчиком и его идеальной сущностью - лирическим героем; вследствие такого взаимодействия каждый раз возникает ощущение, что автор где-то рядом с героем. Проблема взаимопроникновения "чужого" и "своего" голоса наиболее часто и глубоко представлена в прозе С. Моэма именно в ментальных контекстах.

Исследование лексики используемой в речи Джулии Ламберт показало, что ряд слов встречается с достаточно высокой частотностью, а некоторые представляют собой ключевые ценностные реалии, которые автор подчеркивает не только в речи самой героини, но и в речи других персонажей, авторском повествовании.

Наиболее значимыми словами в понимании языковой личности Джулии Ламберт являются такие понятия, как «актер», «актриса», «сцена», «театр», «выступление», «пьеса», «роль» («actor», «actress», «stage», «theatre», «performance», «play», «part»), которые мы постоянно слышим не только из уст героини, но и в речи других героев.

В речи Джулии Ламберт представлена интереснейшая оппозиция «heaven-hell» («рай-ад»). Эти слова используются героиней как элементы экспрессии, но их высокая частотность в тексте оригинала, наряду со словами

«damn» и «Christ», заставляет задуматься над их значимостью.

В то же время, наиболее характерное обращение Джулии Ламберт ко всем своим поклонникам прекрасно вписывается в русскую литературную традицию, о чем речь пойдет ниже.

Тут следует несколько слов сказать о специфике лексики главной героини, которую она использует в ее общении с сильным полом. Основными словами здесь являются «fool», «sweet», «stupid» и некоторые другие. Из этих слов мы понимаем отношение Джулии Ламберт к мужчинам. Для нее они глупые, но милые существа, которых ей очень жалко, поэтому самым частотным словом, на которое мы выше сослались, является «бедный ягненок»/ «poor lamb»: «Poor lamb», she thought, «I suppose this is the most wonderful moment in his whole life»; «Бедный ягненок, - подумала Джулия, - верно, сегодня самый знаменательный день в его жизни»; «Poor lamb, he must be as poor as a church mouse» «Ах ты, ягненок! Видно, беден как церковная мышь» (of Tom Fennel/ о Томе Феннеле); «Poor lamb,» she said to herself, «he's such a hell of a gentleman he doesn't know what to do about it»; «Бедный ягненок, - сказала она себе, - он такой большой джентльмен, что просто не знает, как ему себя вести» (of Charles Tamerley/ о Чарлзе Тэмерли); «Julia was glad that Michael was not there. Poor lamb, he would have been terribly mortified»; «Джулия радовалась, что на приеме не было Майкла. Бедный ягненок, это страшно задело бы его гордость» (of Michael Gosselyn/ о Майкле Госселине). Все поклонники Джулии - бедные ягнята, которым героиня сочувствует, но ничем помочь не может.

Слово-тема «sex appeal», которое доминирует во второй половине романа и привлекает внимание героини, является одним из ключей понимания основного вопроса романа, его драматургии. «Sex appeal» представляется героини основной характеристикой красивой женщины,

главной чертой успешной актрисы, но в реальной жизни оказывается, что Джулия не обладает природным «sex appeal»: «It's ridiculous to suppose that I could have got to my position if I hadn't sex appeal. What do people come to see an actress for? Because they want to go to bed with her. Do you mean to tell me that I could fill a theatre for three months with a rotten play if I hadn't got sex appeal? What is sex appeal anyway? Surely I can act sex appeal. I can act anything»; «Смешно предполагать, что я достигла бы своего положения, если бы во мне не было «секс эпила». Почему люди приходят в театр смотреть на актрису? Да потому, что им хотелось бы с ней переспать. Думаете, публика ходила бы три месяца подряд на эту дрянную пьесу, да так, что в зале яблоку упасть негде, если бы у меня не было «секс эпила»? Что такое, в конце концов, этот «секс эпил» ?..Бесспорно, я могу изобразить «секс эпил». Я могу изобразить все».

Большую часть текста романа «Театр» составляет «условно интериоризованная» речь Джулии Ламберт. Все события преломляются в ее личности. У читателя складывается впечатление, что автор писал о своей подруге, которая рассказала ему о своей жизни. Интериоризованную речь, наряду с внутренним монологом, внутренним диалогом и переключенной несобственно-прямой речью, можно видеть в своеобразном авторском пересказе опосредованной передаче мыслей своего героя, когда восприятие и переработка внешней информации, идеи, образы, ассоциации, ею порождаемые, принадлежат Джулии Ламберт, а оформление в слова и фразы осуществляет за него автор.

Приведем примеры «условно интериоризованной» речи героини: «Julia was surprised to discover in herself a strange feeling of pity for him because she no longer loved him»; «Джулия с удивлением обнаружила, что стала жалеть Майкла с тех пор, как разлюбила его» ; «The young man went scarlet. He smiled

stiffly in answer to Julia's warm, ready smile and she felt the palm of his hand wet with sweat when she cordially grasped it. His confusion was touching. That was how people had felt when they were presented to Sarah Siddons»; «Юноша залился ярким румянцем. На теплую улыбку Джулии, всегда бывшую у нее наготове, он ответил деревянной улыбкой. А, сердечно пожав ей руку, она отметила, что ладонь его стала влажной от пота. Его смущение было трогательно. Так, верно, чувствовали себя те, кого представляли Саре Сиддонс» ; «It was such a bore that Roger when he got to Eton refused to be photographed with her any more. It seemed so funny of him not to be in the papers»; «Так досадно, что, поступив в Итон, Роджер наотрез отказался фотографироваться вместе с матерью. Удивительно – не хотеть попасть в газеты!»).

Мы видим, что слова автора постепенно трансформируются в мысли Джулии Ламберт. От этой перспективы автор очень редко отходит в своем повествовании, и внутренняя речь героини проникает почти на каждую страницу романа.

Также мы встречаем внутренний монолог героини в самых различных его проявлениях. Автор презентует размышления героини и как прямую внутреннюю речь (1. с традиционным ее оформлением в скобки; 2. особый вид личностной речи героини, которую автор подает в кавычках и скобках, подчеркивая потусторонний характер данного дискурса), так и внутреннюю речь героини, преломленную в авторской характеристике. Также здесь есть место внутреннему диалогу героини, который, прежде всего, проявляется в ее философских размышлениях о жизни и искусстве.

Остановим наше внимание на внутренней речи героини, которая выделена из текста особым образом: « (“He has a certain charm”) »; « (“А в нем есть свой шарм”) »; « (“He's really rather sweet”) »; « (“А он и впрямь

очень-очень мил”)»; « (“The blasted fool, why does he talk all that rot? Doesn’t he know I’m crazy to marry him? Why doesn’t he kiss me, kiss me, kiss me? I wonder if I dare tell him I’m absolutely sick with love for him”)»; « (“Дурак несчастный! Ну чего он городит всю эту чепуху?! Неужели не понимает, что я до смерти хочу за него выйти? Почему он не целует меня? Ну почему? Почему? Хватит у меня духу сказать, что я просто больна от любви к нему?”)»; « (“I’m a fool. I’m a bloody fool”)»; « (“Я просто дура. Последняя дура”); « (“Bloody fool, bloody fool”)»; « (“Ну и дурак! Ну и дурак!”).

Целый ряд особенностей проявляется в этом дискурсе. Перед нами эмоциональная речь героини, ее искреннее чувство. Эти мысли наполнены как сниженной, так и высокой лексикой. Героиня часто использует повторы, но этой особенности нет во внешней речи героини.

Первоначально такой вид внутренней речи является определенной реакцией на общение с людьми, но постепенно эта речь перестает быть непосредственно связанной с внешней коммуникацией Джулии Ламберт, она теряет тесную связь с внешним миром и становится ретроспективным монологом. Наиболее ярко это проявляется в последней беседе Джулии с ее сыном Роджером. Джулия чувствует, что начинает играть мать Гамлета и более размышляет о роли, чем о словах ее сына. Автор показывает Джулию в ее прорыве через реальность, в ее стремлении к постижению иной реальности, но проблема остается.

Является ли театр настоящим миром, настоящей жизнью? Каждый решает этот вопрос индивидуально, а автор предлагает свою точку зрения, воплощая ее в образе Джулии Ламберт.

Литература:

1. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании //

Филологические науки. - 2001. - № 1. - 324с.

2. Гируцкий А. А. Общее языкознание: Учеб. пособие для студентов вузов // - Мн.: Тетра-Системс - 2003. -125с.

3. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность // - М.: Наука, - 1987. - 145с.

4. Синельникова Л. Н. Жизнь текста, или Текст жизни // - Луганск: Знание, - 2005. - 455с.

Заявка

Фамилия, имя, отчество	Депутатова Наталья Анатольевна
Ученая степень, специальность	Кандидат филологических наук
Ученое звание	доцент
Место работы	Казанский (Приволжский) федеральный университет
должность	доцент
Домашний адрес с индексом	420034 г. Казань, ул. Тверская д.9 кв. 93
Сотовый телефон	89178638520
E-mail	natalizachka@mail.ru
Вид публикации	Публикация материалов конференции в сборнике трудов конференции Фундаментальные и прикладные исследования: новое слово в науке. 10.00.00 Филологические науки
Дополнительные публикации* * предоставляется иной материал, отличный от доклада на конференцию	Участие в коллективной монографии Публикация в журнале ВАК