

**LES PROBLÈMES DE LA PERCEPTION DANS LE ROMAN  
« L'HERBE ROUGE » DE BORIS VIAN<sup>1</sup>**

**Abstract:** *This research examines lexical units expressing perception that serve for description of the fiction reality through the eyes of the characters. We managed to emphasize the peculiarities of Boris Vian's style, to reveal the hidden sense of the text and author's concept of the world.*

**Keywords:** *perception, interpretation, content, vision of the world, connotation, fiction form.*

Как известно, еще не существует общепринятой точки зрения на механизм порождения и восприятия произведения искусства, на проблемы формы и содержания, художественного образа из-за сложности и многоплановости подходов к процессу как самого художественного творчества, так и процессу декодирования произведения искусства.

По мысли А.М.Левидова пути творчества писателя и читателя различны, но природа их творчества имеет много общего (Левидов, 1977: 300). Это высказывание справедливо и значимо для всех последующих исследований в этой области.

Исследователь литературного произведения выявляет его формальную структуру и содержательную ценность, выясняя взаимоотношения и взаимозависимость его различных уровней, которые в конечном счете организуют все компоненты произведения в художественное единство, и пытаюсь таким образом осмыслить процесс и законы его порождения. Однако построить целостную концепцию художественного творческого процесса пока не удалось несмотря на многочисленные труды и достижения в этой области.

В своей работе мы попытаемся декодировать микроконтексты самого малоисследованного романа Б.Виана «Красная трава», связанные с лексическими единицами созерцания, чтобы показать всю сложность обсуждаемой проблемы.

Рассмотрим некоторые воззрения по данному вопросу, чтобы убедиться в многогранности исследуемой темы.

Так, М.Поляков рассматривает искусство в конечном счете как специфическое суждение о жизни, «смысл» как воплощение при помощи выразительных средств отношения писателя к социальным ценностям. Смысл и целеустановки определяют поэтому весь процесс порождения художественного мира (Поляков, 1978: 6).

Л.С.Выготский в «Психологии искусства» затрагивает вопросы современной психологии творчества и эстетики, соотношения сознательного и бессознательного, выявляя методологические трудности построения объективной психологии искусства, акцентируя внимание на роли структурных характеристик художественного текста в преобразовании эмоциональной сферы личности. Эмоциональная функция текста является приоритетной для Л.С.Выготского, т.к. «искусство есть работа мысли, но совершенно особенного эмоционального мышления» (Выготский, 1987: 49).

Анализируя басни И. Крылова с целью выявить их природу и установить закономерности, Л.С.Выготский подчеркивает их двойственный характер и особенно

---

<sup>1</sup> Ludmila Alahverdieva, Daghestan State University, Russia, wrozlav@hotmail.com.

ту эстетическую реакцию, в которой заключено разрешение аффективного противоречия, заставляющего нас реагировать чувством на действие (Выготский, 1987: 138-139).

Идеи Л.Выготского переключаются некоторым образом с высказыванием Л.Н.Толстого в статье «Что такое искусство?» - искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их (Ппс, т. 30, с. 65).

В.П.Белянин, развивая мысли Л.Выготского, доказывает, что каждый языковой элемент текста обусловлен не только лингвистически, но и психологическими закономерностями, т.е. структура художественного текста соотносится с тем или иным типом акцентуации человеческого сознания, а в роли организующего центра текста выступает его эмоционально-смысловая доминанта, т.е. система когнитивных и эмотивных эталонов, характерных для определенного типа личности (Белянин, 2000: 54).

В работе О.С.Зорькиной также просматривается психолингвистический подход к обсуждаемой теме. Автор рассматривает процесс восприятия и понимания текста как иерархическую систему, где в тесной связи выступают низший, сенсорный и высший, смысловой уровни (Зорькина, 2003: 205-210).

М.М.Бахтин предлагает модель эстетической деятельности писателя, состоящую из четырех ступеней: эстетическое видение - задание - материал - искусство, что свидетельствует о сложности творческого процесса и творческой психологии, о сложном переплетении осознанного и неосознанного в произведениях искусства (Бахтин, 1977:150).

Бурное развитие антропоцентрического подхода в конце XX века, связанного с исследованиями текста в аспекте его порождения (позиция автора) и восприятия (позиция читателя), а также его чувственного воздействия на читателя, позволило выделить несколько направлений внутри этого подхода: психолингвистическое, прагматическое и коммуникативное. Особое внимание в нашей работе уделяется психолингвистическому направлению, основа которого была заложена в трудах Л.С.Выготского, А.А.Леонтьева, И.А. Зимней, А.Р.Лурия, А.М. Шахноровича и многих других.

Итак, в исследовании художественного текста наметилось множественность подходов, взаимодополняющих друг друга и обеспечивающих его анализ по разным параметрам, однако творчество писателей настолько индивидуально, что можно говорить лишь об общих тенденциях.

Проблема восприятия окружающего мира через различные органы чувств (как через дистанционные рецепторы: глаза, уши, нос, так и через контактные: кожа, мускулы, а в нашем случае только через зрение) используется нередко писателями в художественных целях. Визуальный мир, представленный сквозь призму индивидуального восприятия героя, отражает его внутреннее содержание и психологическое состояние, мотивирующее его поступки.

В настоящей статье рассматриваются эмоционально-психологические и стилистические возможности языковых средств созерцания действительности посредством органов зрения в художественном тексте такого неординарного писателя, каким является Борис Виан. Разносторонне одаренный артист (актер, певец, музыкант, журналист, переводчик, инженер, художник и т.д.), ушедший из жизни в 39 лет (неоднократно повторявший, что не доживет до 40 лет), создал пять

романов, которые были не поняты его современниками. Это – неудачливый автор, у которого, по словам Пьера Каста (Cast, 1962: 7- 10), вначале было не более 350 читателей. Опубликовав «Я приду плюнуть на ваши могилы» под вымышленным именем американского автора Вернона Салливена, Б.Виан вошел в сознание публики как Виан-мистификатор, прочно вытеснив Виана-писателя (Косиков, 1983). Это послужило концом его писательской карьеры в 1953 году. Слава к нему пришла лишь после смерти и он занял достойное место во французской литературе XX века. *Dictionnaire de culture générale* определяет его творчество как «une critique parodique et inquiète» (1990). Известность Б.Виана давно перешагнула границы Франции, его творчество изучалось Ж.Клизе, Ж.Дюшато, Ф.Ренадо, М.Форе, М.Лапраном, Аленом Костом, У.Вествеллером, И.А.Казаковой, Г.К.Косиковым, Н.Е.Макаровой, М.Аннинской, В.Ерофеевым и другими.

Наш интерес к его творчеству объясняется вновь вспыхнувшим вниманием публики к его литературному феномену, а наше исследование является попыткой проникнуть в его писательскую кухню, в творческий процесс создания его необычных произведений, не ограниченных рамками известных литературных течений и направлений. Это меланж лучших литературных традиций от средневековых Ф.Вийона, Ф. Рабле и до современных течений литературы постмодернизма.

«Феномен Виана» пишет Г.К.Косиков, тонкий знаток творчества Б.Виана, - в редчайшем синтезе этой глубокой (до беззащитности) искренности и все проникающей иронии, целомудренной нежности и жесточайшей пародии, трагизма и юмора, страдания и боли и безудержно веселой словесной игры (Косиков, 1983).

Художественное своеобразие творчества Бориса Виана определяется особым характером видения мира, особой системой языковой реализации авторского концепта действительности и индивидуальной социальной ориентацией писателя. Как, справедливо, замечает Г.Косиков, Виан стремится освободить действительность от всех привычных видов «литературной упаковки», а саму эту упаковку – дискредитировать, показав ее условность по отношению к жизни. Писатель иронизирует над почти всеми культурными ценностями и сферами, претендующими на незыблемость и лишаящих человека внутренней и внешней свободы (Косиков, 1983).

Нельзя не согласиться с мнением И.А.Казаковой, подчеркивающей, что понимание авторского мира Б.Виана предполагает постижение ряда аспектов. Важную роль играют биографические данные, проливающие свет на условия формирования эстетики писателя Виана, великолепное знание классической литературы позволило выбрать свои художественные ориентиры, направляющие его на пути новаторства и экспериментов в области художественных методов, форм и языка повествования (Казакова, 2004).

Н.Е.Макарова делает акцент на уникальность писателя и называет его «человек-оркестр», «возрожденческий человек» (Макарова, 2008).

Художественная действительность в изучаемом романе строится на вечных проблемах, которые будут всегда волновать человеческую мысль: детство, отношения мужчина-женщина, любовь, религия, образование, жизнь – смерть, ее пределы и т.д. и никакой сентиментальности, романтики в целом. Реальность – это театр абсурда. Фатальность довлеет над его персонажами.

Писатель в процессе своего творчества создает художественный текст по законам объективных механизмов текстопорождения, своеобразно и неожиданно

сочетая традиционное и новое в соответствии со своей художественной концепцией и жизненной позицией. В мире Виана, подчеркивает Г.К.Косиков, бесповоротно нарушена логика бытовой реальности: этот мир фантастичен и парадоксален по самому своему существу. Парадоксальность может быть забавной, трагичной, озорной, страшноватой, но она призвана расшатать привычные смысловые связи между вещами, создать атмосферу, в которой все возможно и все неожиданно (Косиков, 1983). Н.Е.Макарова замечает, что Виан увлекается ассоциативностью сюрреализма, создавая собственную картину мира (Макарова, 2008).

Как показывает анализ романа «Красная трава», языковые единицы служат часто основой для формирования более сложных неязыковых структур посредством их осмысления на уровне художественной семантики. Так, на повторе инвариантных стилистически-образных элементах, создается своеобразный небольшой инвентарь повторяющихся элементов, которые связаны множеством смысловых отношений с другими языковыми единицами текста и которые способствуют формированию устойчивой эмблематики. Б.Виан базируется на том типе европейского мирозерцания, для которого, по словам М.Я.Полякова, характерно понимание зрения как чувственной параллели познания вообще. Поэтому основным способом философского постижения истины считалось интеллектуальное созерцание. Не слушать, а смотреть должен человек (Поляков, 1978:264). Известно, что в произведениях Л.Н.Толстого, по данным исследователей его идиостиля, описано 85 оттенков выражения глаз. Этот тезис значим для творчества Б.Виана, как мы убедимся в дальнейшем.

Французский язык обладает широким спектром языковых единиц созерцания, каждая из которых имеет свою индивидуальность, однако в общем они сводятся к двум основным понятиям: «смотреть, рассматривать, осматривать» и «видеть, воспринимать глазами, постигать умом» в определенной степени, определенным образом, с определенной целью и т. д. Основу глагольного синонимического ряда составляют: *regarder, voir, dévisager, scruter, observer, examiner, considérer, contempler, admirer, envisager, fixer, guigner, relquer, toiser, remarquer, lorgner, mirer, inspecter, épier, guetter surveiller etc.*, а субстантивного ряда – *regard, oeil (yeux), coup d'oeil, oeillade, vue etc.* Наше внимание привлекли наиболее частотные существительные в тексте романа: *regard, oeil (yeux)*. Так, существительное *regard* обозначает фиксирование взгляда на предмете, нередко с качественной характеристикой взгляда, свойственной персонажу: *regard éteint, vague, louche, flottant, farouche, menaçant, profond, étonné, contemplative, expressif etc.* Но для восприятия действительности более важной представляется способ, манера смотреть, поэтому широко используются глагольные построения с вышеуказанными существительными: *ouvrir les yeux, fixer les yeux, suivre des yeux, dévorer des yeux, lever les yeux, rouler les yeux, cligner des yeux, fermer les yeux, garder un regard, plonger ses regards, arrêter les regards sur, jeter un coup d'oeil, etc.* Таким образом, диапазон способов смотреть на окружающую действительность и ее воспринимать во французской языковой картине мира представляется достаточно разнообразным и значимым для характеристики персонажа, его поступков и мирозерцания.

Исследуя роман Б.Виана *L'Herbe Rouge*, мы обнаружили частотное использование существительного *yeux* в различных языковых конструкциях (64 употребления на 149 страниц романа), реализующее субъективное отражение окружающих реалий. Как показали наши исследования, в романе широко используется и другая лексика созерцания: глаголы *regarder, voir*; существительные,

*oeil, regard*, но наиболее значимыми элементами этой системы являются существительное *yeux* и глагол *regarder*, которые выступают как средства художественной концептуализации действительности, позволяющие реализовать более или менее осознано писательский замысел в рамках современной литературно-эстетической мысли. По мнению В.П.Белянина автор использует те элементы языка, которые имеют для него личностный смысл (Белянин, 2000). На наш взгляд именно лексические единицы *yeux, regarder* реализуют важнейший художественный принцип Б.Виана, обеспечивающий читателю безусловность непосредственного восприятия художественной действительности романа.

В рамках статьи исследуется только существительное восприятия *yeux* в различных функциях, определяемое по толковым словарям французского языка DFC (1971), Le Grand Robert (2003) как “organe de la vue”, и которое в тексте передает все нюансы «смотреть» и «видеть».

*Le vent tiède et endormi, poussait une brassée de feuilles contre la fenêtre. Wolf, fasciné, guettait le petit coin de jour ... (p.29)*

Роман начинается с описания ветра, который бросал в окно охапки листьев. Так, с первых строк звучит мотив осени, мотив мертвого (*brassée de feuilles*) и живого (*le vent, Wolf*) в их вечном противоборстве, что должно настроить читателя уже на минорный лад. Вольф, центральный персонаж романа, зачарованный этой сценой, высматривал сквозь них скудные фрагменты дня. Окна дома символически являются его глазами. Глагол *guetter*, причастие *fasciné* в данном контексте относятся к лексике созерцания, составляя периферийную зону семантического поля созерцания. Автор учит читателя сразу замечать все детали окружающего нас мира, «смотреть глазами» в этот мир. Заметим, что почти все тезисы жизненной позиции Б.Виана в этом романе реализуются посредством контекстов, создаваемых с лексикой созерцания.

Глаза являются важной частью физического портрета персонажа, ключом к пониманию человеческой сущности, его поведения. Так, описывая Фоляврилль (женский персонаж романа), подругу Сафира (коллега и друг Вольфа), автор акцентирует внимание на ее глазах:

*Saphir tenait la main de Folavril qui cachait ses yeux derrière une grille de cheveux jaunes (p.32)*

*...il regardait la bouche de Folavril et ses yeux relevés aux coins comme des yeux de biche-panthère ... (p.33)*

*...elle était douce, à cause de ses yeux de biche-panthère aux coins (p.36)*

Загадочность и сложность образа Фоляврилль создается описанием ее глаз с помощью метафоры и сравнения. В процессе преобразования естественного языка в стилистический образ и художественный смысл, лексические единицы становятся единицами смысла, участвующими в конструировании поэтического мира в его эстетических измерениях. Читатель заинтригован тем, почему она прячет свои глаза за «решеткой из золотистых волос» от своего друга, который держит ее за руку (метафора указывает на непонимание, существующее между мужчиной и женщиной, которое становится непреодолимым барьером в их отношениях, но который женщина умеет красиво скрыть). Сравнение ее глаз одновременно с глазами лани и пантеры, животных, которые контрастируют в реальной действительности, содержит указание на противоречивость ее характера, двойственность личности, но все же кротость и нежность лани в ней доминируют. Об этом свидетельствует последнее предложение. Б.Виан не любит стандарты, шаблоны, предпочитает неожиданные эффекты (*biche-panthère*).

Писатель создает слово-образ, который, попадая в определенное лексическое окружение, либо поддерживает данное ему семантическое значение, либо вступает в противоречие с ним, порождая иронию (*une grille de cheveux jaunes*), переходящую часто в гротеск.

В описании глаз используются определения, которые отражают разные их свойства и качества, а также манифестируют внутренний мир персонажа, скрытый от посторонних. Так, в романе, характеризуется волнение девочки, ожидающей приема у гадалки, с помощью *yeux* и следующих определений:

Une autre personne attendait. Une petite fille maigre avec *des yeux noirs et inquiets*, qui serrait dans sa main sale une pièce d'argent (p.59)

Пять определений *petite, maigre, noirs, inquiets, sale* участвуют в создании образа и дают читателю достаточную информацию о маленькой посетительнице: о ее возрасте, о социальном положении, об эмоциональном состоянии, о бытовом знании жизни и даже о предполагаемой ситуации, которая привела ее к гадалке. Однако доминантной чертой ее облика являются глаза – черные и беспокойные, на них невозможно не обратить внимание. Они выражают не только любопытство, но и сомнение, беспокойство за то сокровище, которое зажато в ее кулачке и которому знают цену, а также за полезность ее визита. Существительное *yeux*, объединяя различные детали контекста, раскрывает сюжетные линии устремлений персонажей, их внутренний мир и фобии.

...*les yeux* de Wolf, *pensifs*, rêvaient parmi l'herbe rouge (p.31)

Обособленное определение *pensifs* служит не только для характеристики душевного состояния Вольфа (у которого не совсем ладится работа, семейные отношения), но вплетаясь в олицетворение *les yeux rêvaient*, указывает на двойственность персонажа: есть Вольф-механик машины времени и есть Вольф-мечтатель, ищущий смысл своего существования и не находящий его ни в чем. Абсурдность окружающего мира. Глаза Вольфа представляют нечто большее, чем сам Вольф: это не столько инструмент созерцания окружающего мира, сколько инструмент его особого понимания, разума. Персонификация этой части лица является средством обновления образа, мистического обесчеловечивания человека.

Folavril, assise sur le lit, *les yeux agrandis* par l'horreur... (p.151)

В сочетании *les yeux agrandis* передаются физические признаки такой сильной эмоции как страх. Определение *agrandis* подчеркивает размер глаз, несвойственный человеку в обычном состоянии, и делает это сочетание ключевым в понимании эмоционального состояния героини, которая стала свидетелем самоубийства своего друга Сафира. Описанное самоубийство, увиденное глазами Фольяврил, реализует следующий тезис жизненной концепции писателя Б.Виана: если жизнь становится настолько нестерпимой и ты сам становишься себе обузой, то у тебя есть мотив и оправдание от нее избавиться и тогда ты достигнешь совершенства. В этом заключается парадоксальная трагичность человеческого бытия, фатальная безысходность жизни:

Et quand on a du mal à attendre, dit Wolf et quand on se gêne soi-même, on a le motif et l'exuse – et si on se débarasse alors de ce qui vous gêne... de soi-même... on a touché à la perfection. Un cercle qui se ferme (p.176)

В этом - весь Борис Виан со своей жизненной позицией и не удивительно, что он сам определил сроки своего пребывания в этом мире. Можно называть его пессимистом, фаталистом, потерянном человеком и т.п., но в своих глазах он, по-

видимому, все же достиг этого совершенства. Эксклюзивный писатель, удивительный человек!

Глаза всегда остаются органом, позволяющим видеть и запоминать, а также эмоционально переживать и судить. Самоубийство приводит в ужас молодую девушку, в ее глазах отражается не только страх, но и непонимание этого поступка (тесная связь зрительного восприятия и разума). Широко известен тезис психологии о том, что зрение является таким органом чувств, от которого меньше всего возможно отделить суждение ума. В нижеследующем эпизоде автор использует прилагательное в функции определения *vagues* для передачи спада эмоционального напряжения и описания состояния прострации Фолявриль. Здесь глаза также играют доминантную роль.

Et ses larmes s'arrêtèrent. Elle s'assit sur le lit. Elle avait *des yeux vagues*, l'air de ne pas comprendre (p.153)

Анализируемые примеры свидетельствуют о том, что Б.Виан строит описания с точностью врача-психиатра. Для него очень важно составить конкретный и реальный эмоциональный портрет своего героя, в котором сплетаются в единое целое физические показатели с эмоциональными. Такой метод построения текста способствует порождению его чувственно-воздействующей формы. Б. Виан стремится создать чувственные образы, вызывающие у читателя определенные ассоциации, переживания. Н.Е.Макарова также подчеркивает, что Б.Виан занимается лингвистическим процессом, создавая новый язык, у него особая манера мышления и художественного отображения действительности. Вербальная игра рождает мир, где существуют виановские герои (Макарова, 2008).

Борис Виан – мастер портрета как полного и детального, так и выполненного несколькими штрихами, но в любом случае описание глаз составляет его обязательную часть, константу. Осознанный выбор определений для *yeux* способствует естественности описания внешности персонажей, поведение которых трактуется в романе сквозь призму сознательного и бессознательного, что порождает неповторимость образов романа и своеобразие авторской художественной концепции и стиля писателя, интуитивно ориентированных в неясное будущее. Так, например:

Il avait un gros nez.....des sourcils en saillie au-dessus de *deux yeux pétillants* ... (p.79)

Ils étaient maigres et durs, avec *des yeux flambants*... (p.101)

Il avait *deux yeux soupçonneux* sous des sourcils mités... ( p.115)

... fraîche, dorée, des cils frisés ombrèrent *ses yeux jaunes*... (p.171)

Писатель любит подчеркнуть, что его персонаж видит окружающий мир именно двумя глазами сразу, т.е. ничто не ускользнет от его внимания, даже мельчайшая деталь:

... car leurs *deux paires d'yeux* avaient cessé d'être assorties (p.37)

Особое внимание Б.Виан уделяет движению глаз. Глаза живут своей особой жизнью на лице персонажа и характеризуются разнообразными движениями. Они могут быть открытыми, закрытыми и иметь все промежуточные положения, смотреть вверх, вниз и т.д.

Il *fermait ses yeux* ... . Il *pressa violemment ses yeux* jusqu'à voir des taches fulgurantes, et les *rouvrit*. Personne. (p.33)

В контексте используются сразу несколько глаголов с *yeux* : «закрыть», «сильно сдавить» и «вновь открыть». Таким образом, герой, Сафир, хочет избавиться от фантома, который его преследует всегда в тот момент, когда он находится вместе

со своей подругой Фоляврилль, или убедиться в том, что фантом существует реально. Глаголы отражают все физические движения глаз, произведенные персонажем, и способствуют натуралистическому изображению этого эпизода. В романе художественный мир выстраивается на переплетении реалистического бытового поведения персонажей и странного, нереального и враждебного внешнего мира, в котором они живут и который им противостоит. Как замечает Г.К.Косиков, в мире Виана бесповоротно нарушена логика бытовой реальности (Косиков, 1983).

Ключевые единицы, организованные через определенную стилевую систему, создают эмоционально-чувственный эффект. Читатель как бы становится соучастником событий. Возможно, что именно в этом заключается художественная установка писателя.

Il *équarquilla les yeux*, cherchant ... (p.43)

Elle *rouvrit les yeux* (p.51)

Il *entrouvrit les yeux* (p.66)

Il *releva les yeux* (p.73)

Il *cherchait des yeux* une porteuse ... (p.99)

Lazuli, troublé par ce spectacle, *avait détourné les yeux*. Il les *reporta* devant lui. (p.106)

Wolf la *suivit des yeux* (p.172)

В вышеуказанных примерах глаголы используются в прямом значении и конкретизируют движения глаз, не позволяя читателю дать свободу своему воображению. В данном случае существительное *yeux* несет в себе скрытое ограничение и особым образом организует текст. Вспомним известное выражение – «смотреть насколько хватает глаз». Положение глаз в пространстве может быть определено не только глаголами, но и другими языковыми средствами (прилагательными, причастиями, сочетанием предлога с существительным и т.п.).

Wolf *avait les yeux baissés* (p.72)

...gardé *ses yeux fermés* (p.74)

Il *réfléchit, les yeux en l'air* (p.87)

...*les yeux mi-clos* (p.90)

В романе обнаружено немало примеров употребления глаголов с *yeux* в переносном значении, что благоприятствует поэтизации текста и придает ему эмоционально-экспрессивную тональность, необычные ракурсы, глубинный смысл. Глаза не просто плачут, они плавают в слезах; они бродят где-то далеко, мечтают среди красной травы, цепляются за пробегающие мимо мечты и т.д., они живут своей жизнью в этом абсурдном мире. Существительное *yeux*, сочетаясь с другими языковыми единицами, пронизывает все произведение и становится опорным образом, знаком художественного смысла языковой структуры, формирующим образные обобщения:

...*ses yeux pleuraient* (p.75)

...*qui m'a ouvert des yeux* (p.87)

...*ses yeux venaient de loin* (p.90)

*Des yeux* de Wolf *tombaient* sur l'herbe (p.92)

...*ses yeux nageaient* dans les larmes (p.134)

...un semblant de compréhension *éclaira ses yeux* (p.134)

Des rêves couraient devant Folavril; au passage, elle y *accrochait ses yeux* (p.143)

...*sans quitter* Lazuli *des yeux* (p.144)

*Ses yeux* le *piquaient* (p.147)



*Les yeux de Lazuli se reposerent sur Folavril* (p.148)

В процессе своего исследования, мы попытались проследить, каким образом писатель соотносит идею, мысль с отдельными элементами формы (*yeux*). Вполне можно отнести к Б.Виану высказывание В.Огнева о том, что художник соединяет времена, эпохи, живет одновременно как бы в разных измерениях – его память, его пророчества и предчувствия, сплавляются в образ. И образ молод, и песня молода – здесь, сегодня, всегда ... (Огнев, 1985:4).

Подводя итоги проделанной работы, можно констатировать, что языковые единицы восприятия, преобразованные посредством стилистических приемов, имеют важное конструктивно-идейное значение и составляют своеобразие и индивидуальность художественного мира Б.Виана, творчество которого значительно отличается от принятых канонов. Исследователи творчества Б.Виана отмечают, что переосмысливая литературную традицию и многочисленные социально-культурные концепты, лежащие в ее основе, Б.Виан будто бы «сшивает» свои романы из всевозможных стилистических, образных и сюжетных форм, знакомых ему. Такой синтез дает возможность творческой самореализации автора через оригинальное структурирование произведения и методичное, целенаправленное разрушение читательского горизонта ожидания (Казакова, 2004). Г.К.Косиков подчеркивает, что стиль Б.Виана – это коллаж из чужих стилей, образов, мотивов, его герои воспринимаются не по нормам поэтики жизнеподобия, а по нормам лубка, кукольного театра, мультипликационного фильма (Косиков, 1983).

Полученные нами результаты исследования не противоречат вышеприведенным выводам. Б.Виан широко использует в своей творческой концепции два типа художественного мышления: метонимическое и метафорическое, которые обусловлены его особым видением мира и которые способствуют писателю подняться до уровня философского спора о сущности человека, концепции человека и его месте в этом мире.

Наши наблюдения над текстом романа подтверждают, что в результате контекстуального взаимодействия с элементами разных языковых уровней существительное *yeux* получает в тексте новое освещение, нередко дополнительную коннотацию к своему основному значению, семантическое «приращение» или переосмысление, порождающее особый поэтический смысл. Для Б.Виана персонаж – это его глаза, прежде всего, «зеркало его души». Он использует данное существительное для выражения тонких аспектов духовности личности героя, а также для изображения его физиологического и психологического состояния, эмоционально-оценочного отношения к изображаемому миру, «*yeux*» - это неисчерпаемый источник впечатлений и ощущений, хотя читатель осознает субъективность авторской трактовки зрительных ощущений.

Наши данные позволяют заключить, что писателю свойственно пристрастие к символам, к метафоре, стирающим грань между действительным и фантастическим. Лексика созерцания, которая употребляется в текстах, прежде всего, как средство прямой характеристики действующих лиц, нередко принимает индивидуальный поэтический смысл.

В романе *L'Herbe Rouge* центроорганизующая роль принадлежит лексике созерцания, в которой доминирующую роль играет существительное *yeux*. Существительное *yeux* у Б.Виана различается по объему и по содержанию значения, которое в него вкладывает словарная дефиниция. Оно определяет не только форму поэтического видения автора, но и обеспечивает художественную целостность

текста, становится словом - кирпичом, которое формирует каркас романа, а также средством расстановки акцентов. Связь восприятия окружающего мира посредством *yeux* и психологического состояния героев романа очевидна. Автору свойственны парадоксальность, неожиданность, обнажение внезапных смыслов, что создает художественную действенность.

Заключительная фраза романа заканчивается описанием глаз погибшего главного героя, Вольфа. Его глаза были широко открыты и пусты:

Rien n'avait pu rester dans *ses yeux grands ouverts*. Ils étaient *vides*.

*Rien* (наречие «ничего»), которое гармонирует с определением *vides* (пустые), исключает многозначность финальной авторской трактовки романа и конкретно выражает идейно-ценностную ориентацию Б.Виана: человек – ничто, самое законченное и совершенное творение этого мира – покойник, труп. Смерть – это благо, если все желания исчерпаны и совсем неважно достиг ты желаемого или нет: смерть завершает жизненный круг.

...car rien n'est plus parfait, plus achevé qu'un cadavre.

Un mort, continua Wolf, c'est bien. C'est complet.... C'est terminé (p.175)

Главные мужские персонажи романа погибают, как не выдержавшие борьбы за жизнь, остаются прозревшие женщины с надеждой на светлое будущее, но уже без мужчин (эффект неожиданности, так свойственный Б.Виану):

- Dieu! dit Lil. Comment a-t-on pu vivre si longtemps avec des hommes?

- C'est de la folie, approuva Folavril.

Мир без мужчин – вот парадокс, аллогизм действительности, которым заканчивается роман.

### **Bibliographie**

- Бахтин, М., 1979, *Эстетика словесного творчества*, Москва  
Белянин, В.П., 2000, *Основы психолингвистической диагностики: модели мира в литературе*, Москва  
Выготский, Л.С., 1987, *Психология искусства*, Москва, Педагогика  
Зорькина, О. С., 2003, *О психолингвистическом подходе к изучению текста*, Язык и культура, Новосибирск  
Кзакова И.А., 2004, *Художественный мир ранней прозы Бориса Виана*, АКД, Иваново  
Косиков Г.К., 1983, *О прозе Бориса Виана*, Виан Б., Пена дней, Роман, Новеллы / Составление и вступительная статья Г.К.Косикова, Москва, Художественная литература  
Левидов, А.М., 1977, *Автор – образ – читатель*, Ленинград  
Макарова Н.Е., 2008, *Стилистические доминанты прозы Бориса Виана*, АКД, Смоленск  
Поляков, М., 1978, *Вопросы поэтики и художественной семантики*, Москва, Советский писатель  
Огнев, В., 1985, *На древе человечества*, Москва, Советская Россия  
Cast, P., 1962, «Préface», in Vian (éd.), *Romans et nouvelles*, Paris  
Dubois, J., Lagane, R., 1971, *Dictionnaire du français contemporain*, Paris, Larousse  
*Le Grand Robert*, 2003, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, version 1, 6, Paris, Le Robert, (CD - ROM)  
Rey, A., 1990, *Micro-Robert 2. Dictionnaire de culture générale*, Paris, Le Robert  
Vian, B., 1962, *Romans et nouvelles*, Paris, Jean-Jacques Pauvert