

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

**ВЫРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ЯЗЫКОВЫХ
ОСОБЕННОСТЕЙ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Р. БРЭДБЕРИ НА МАТЕРИАЛЕ
КОМИКСА**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
45.03.01 Зарубежная филология
очной формы обучения,
группы 04001301
Дышлик Софии Юрьевны

Научный руководитель
к.ф.н., доцент
Белкина И. В.

БЕЛГОРОД 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. Теоретические предпосылки исследования произведения Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту»	6
1.1. Антиутопия как литературный жанр, ее история и основные черты.....	6
1.2. Художественное своеобразие фантастической новеллы Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту».....	11
1.3. Стилистические средства выразительности новеллы «451° по Фаренгейту», характеризующие индивидуально-авторский стиль.....	16
1.4. От новеллы к комиксу. Лингвокультурная и художественная основа комикса.....	21
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I:	25
Глава II. Анализ лингвостилистических особенностей языка Р. Брэдбери при сопоставлении новеллы и комикса «451° по Фаренгейту»	27
2.1. Лексико-стилистические особенности новеллы «451° по Фаренгейту».....	27
2.2. Стилистические особенности новеллы «451° по Фаренгейту» на синтаксическом уровне.....	44
2.3. Стилистические приемы, используемые в комиксе «451° по Фаренгейту».....	47
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II:	63
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	65
Список используемой литературы	68

ВВЕДЕНИЕ

Данное исследование посвящено лингвистическому анализу новеллы и комикса Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту», выявлению художественных и языковых особенностей литературного и графического произведений, рассмотрению индивидуально-авторских средств выразительности при создании художественного образа.

Новелла американского писателя Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» является одним из знаковых произведений в мировой литературе, открывшим фантастический жанр, который способен не просто описать научно-технический прогресс человечества, а подтолкнуть читателя на размышления о духовных ценностях и человеческой природе. Несмотря на то, что творчество писателя, как и его новелла достаточно глубоко исследованы в литературной критике и лингвистическом аспекте, имеется ряд проблем, которые ждут своей оценки. Так, в 2009 году по настоянию Р. Брэдбери был выпущен комикс «451° по Фаренгейту», над которым трудились сам писатель и редактор Тим Гамильтон.

Актуальность исследования обусловлена, с одной стороны, важной ролью творчества Р. Брэдбери как художественного явления мирового уровня и, с другой стороны, необходимостью изучения средств выразительности новеллы и комикса «451° по Фаренгейту» в комплексе языковых и художественных факторов.

Объектом исследования является новелла и комикс Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту».

Предметом исследования выступают художественные и языковые особенности, определяющие своеобразие новеллы и комикса «451° по Фаренгейту».

Цель данной работы состоит в выявлении художественных и языковых особенностей комикса «451° по Фаренгейту» при сопоставлении его с новеллой.

Для достижения указанной цели поставлены следующие **задачи** исследования:

- 1) раскрыть художественное своеобразие произведения «451° по Фаренгейту» как фантастической новеллы-антиутопии;
- 2) изучить лингвокультурное и художественное содержание комикса в целом;
- 3) выявить лексико-стилистические особенности новеллы «451° по Фаренгейту»;
- 4) исследовать стилистические приемы выражения комикса «451° по Фаренгейту»;
- 5) проанализировать схожие и различные элементы при сопоставлении комикса и новеллы «451° по Фаренгейту».

Методы исследования имеют комплексный характер, предполагающий сопоставительный, стилистический, контекстуальный анализы, а также некоторые приемы интерпретации текста.

Теоретической базой исследования послужили научные положения, разрабатываемые в трудах зарубежных (McCloud S., Heer J., Worcester K.) и отечественных (Злотницкий Д. И., Маркина Н. В., Осипов А. Н., Сонин А. Г., Чернец Л. В. и др.) ученых.

Структура работы.

Данная исследовательская работа состоит из Введения, двух Глав, Заключения и Списка используемой литературы.

Во **Введении** обосновывается актуальность данного исследования, формулируются его цели и задачи, излагаются методы исследования.

Первая глава «Теоретические предпосылки исследования произведения Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» носит обзорно-теоретический характер. В ней рассматривается фантастическая новелла Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» и ее жанровая специфика, раскрывается суть антиутопии как литературного жанра, выявляется художественное своеобразие новеллы и исследуется комикс как лингвокультурный и художественный феномен.

Во **Второй главе** «Анализ лингвостилистических особенностей языка Р. Брэдбери при сопоставлении новеллы и комикса «451° по Фаренгейту» проводится анализ лингвостилистических особенностей языка Р. Брэдбери при сопоставлении новеллы и комикса «451° по Фаренгейту», исследуются стилистические черты новеллы и комикса как на лексическом, так и на синтаксическом уровнях.

В **Заключении** в обобщенной форме излагаются результаты исследования.

Глава I. Теоретические предпосылки исследования произведения Р. Брэдли «451° по Фаренгейту»

1.1. Антиутопия как литературный жанр, ее история и основные черты

Литература всегда отражала переломные моменты в истории, смену мировоззрений и социальных настроений, новые надежды, а порой и страхи о грядущем будущем. Именно это способствовало возникновению жанра антиутопии, задачей которого является изображение социума, зашедшего в социально–нравственный, политический, экономический и технологический тупик из–за ряда неверных решений, принятых человечеством.

Однако появление антиутопии, как самостоятельного жанра, прежде всего связано с понятием самой утопии (греч. *ου* – не, нет и *topos* – место, т.е. место, которого нет) – «литературно – художественного произведения, содержащего картину идеального общества, населенного абсолютно счастливыми людьми, живущими в условиях совершенного государственного устройства» (Ланин, 2007). Предпосылки идеи о совершенном обществе появились еще в античные времена, когда древнегреческий философ Платон написал диалог «Государство», в котором подробно изложил свои идеи об идеальном строе государства, основанном на справедливости и разделении труда между сословиями. Но это лишь были зачатки жанра, которые носили больше философский характер, чем художественный. Литературный расцвет утопии произошел в эпоху Возрождения. По истине первопроходцем в данном литературном направлении стал Томас Мор, английский гуманист и политик, с его произведением – «Золотая книжечка, столь же полезная, сколь и забавная о

наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия», вышедшая в 1516 году. Сюжет произведения разворачивается на фантастическом острове Утопия, где не существует частной собственности, распределение благ происходит по потребностям, а труд является всеобщей обязанностью. Работа Мора произвела впечатление на многих других философов–гуманистов того времени, таких как Томмазо Кампанелло «Город солнца» (1602), Фрэнсис Бэкон «Новая Атлантида» (1627) и др. Расцвет жанра пришелся на XVIII век, что не удивительно, так как этот этап был переломным в развитии Западной Европы, характеризующийся грандиозными изменениями в феодальной системе, точнее сказать в ее свержении. Литература как никогда стала средством выражения общественной мысли и политической борьбы. Таким образом, художественной задачей писателей – просветителей, среди которых были Вольтер «Кандид» (1759), Жан–Жак Руссо «Об общественном договоре, или Принципы политического права» (1762), Эдвард Беллами «Золотой век» (1888), стала реорганизация общества, прогресс демократического устройства.

Стоит отметить, что жанр не стоял на месте, и в связи с этим произошли некоторые изменения – понятие идеального мира постепенно утратило свою сущность, надежды прошедших столетий рассеялись, а коллективная мысль ставила перед собой новую задачу – предостеречь людей о последствиях небрежного отношения к завтрашнему дню. На смену романам–мечтаниям пришли романы–предупреждения. Все это способствовало созданию нового ответвления утопии, которое вылилось в понятие «антиутопия».

Итак, впервые слово «антиутопия» прозвучало из уст британского философа и политического деятеля Джона Стюарта Милля, в его парламентской речи 1868 года. Однако сам термин, как название литературного жанра, был введен практически сто лет спустя Гленном Негли и Максом Патриком в составленной ими антологии утопий «В поисках утопий» (1952). Несмотря на

это, стоит отметить, что в литературе элементы данного жанра появились гораздо раньше. Так, в ранних произведениях элементы антиутопии присутствуют, например, в третьей книге «Путешествий Гулливера» (1727) Джонатана Свифта при описании летающего острова Лапута, который по факту представляет собой технократическую утопию, также в более поздних произведениях «Пятьсот миллионов бегумы» (1879) Жюль Верна, «Железная пята» (1907) Джека Лондона и др.

В отличие от утопии, «антиутопия (от греч. anti – против и utopos – места, которого нет) – направление в художественной литературе, главной чертой которого является изображение общества в реальном будущем, которое переживает остросоциальную и техногенную катастрофу и страдает от жизни, обеспеченной все тем же огромным механизмом – государством» (Брега, 2004).

Мы можем утверждать, что антиутопия является логическим продолжением, развитием ее антипода, т.е. утопии, в связи с тем, что у них есть кровное, чуть ли не генетическое родство. Однако, если для утопии свойственна статичность, то для антиутопии характерно несколько вариантов развития описанных социальных устройств. Если для утопии типичны воображаемые будущее и общество, которые, следовательно, нереальны из-за идеального проектирования, то антиутопия изображает все наружные внушающие страх швы реального будущего, проливает свет на эпоху, отражает надежды и страхи, ставить человека перед нравственным выбором.

С течением времени именно XX век предоставил писателям колоссальное количество тем для создания антиутопий: революционные преобразования, различные формы государственного правления – фашизм, тоталитаризм, социализм, капитализм и др. Волна антиутопических романов затронула весь мир после того, как в некоторых странах были возрождены попытки воплотить в реальность утопические идеалы, люди с ужасом осознавали, что, то будущее,

которое изображали писатели, брало свое начало именно с настоящего. Так, среди антиутопий отечественных писателей можно выделить «Мы» (1920) Е. Замятина, «Котлован» (1929–30) А. Платонова. В романе «Мы» автор изобразил механизированное Единое Государство с гражданами – «нумерами», которые полностью подчиняются государству вплоть до подавления личности, всепроникающей слежки и разделения души и тела каждого человека.

Среди антиутопистов, обратившихся к теме фашизма, находятся М. Хастингс «Город вечной ночи» (1920), К. Чапек «Война с саламандрами» (1936), М. Константайн «Ночь свастики» (1937).

Английский писатель О. Хаксли в своем романе–антиутопии «О дивный новый мир» (1932) затрагивает менее кардинальную тему для так называемого препарирования – капитализм, однако доводит его до абсурда. «Технократическое кастовое государство, основанное на достижениях генной инженерии, где летосчисление ведется от Рождества американского автомобильного магната Генри Форда, а зато такие понятия, как «мать», «отец», «любовь» считаются непристойными» (Любимова, 2001: 63).

В произведениях другого английского антиутописта, Д. Оруэлла, «Скотный двор» (1945) и «1984» (1948) основной идеей стало изображение другой формы власти – безжалостного тоталитаризма. Так, в произведении «Скотный двор» темой является развитие животных и их жизни на ферме после того, как они прогоняют своего хозяина за жестокое обращение. Однако, здесь скрывается символическая сторона медали – история развития СССР после революции 1917 года, от переворота во имя всеобщего равенства и справедливости до формирования жесткой государственной власти над всеми областями социальной жизни, в которой уже, следственно, ни о каком истинном равноправии и свободе граждан речи быть не могло.

Со временем, основные элементы антиутопии, такие как, принудительное искоренение диссидентства, высокоразвитая система слежения, назойливые СМИ, как основное средство навязывания политической идеологии и т.д. укоренились, став классическими, а все более тесное взаимодействие с фантастикой вывело жанр на новый художественный уровень.

Так, одним из удивительных писателей, который впитал знания предыдущих поколений антиутопистов и сумел выразить это в своем неповторимом стиле, является Р. Брэдбери, автор произведения «451° по Фаренгейту» (1953), которое подвергнется дальнейшему анализу, но прежде, остановимся на основных признаках антиутопии, тем самым обосновав ее выделение как самостоятельный жанр.

Следует выделить основные признаки антиутопии и, в первую очередь, это принцип псевдокарнавала, основой которого является абсолютный страх, соседствующий с благоговением и восхищением по отношению к власти. Именно эта амбивалентность позволяет автору изобразить паранормальный жизненный ритм в произведении, создавать внутреннюю атмосферу антиутопии. Наличие самих карнавальных элементов, проявляющихся не только в пространственном отношении, но и в некой театрализации действия – автор, либо сам повествователь обращает внимание на инсценировку тех или иных жизненных коллизий. «Эксцентричность и некая «аттракционность» протагониста, которые, по словам А. Липкова, способствуют раскрытию характера героя на пределе своих возможностей при созданной экстремальной ситуации» (Липков, 2010: 111). Сюжетный конфликт социальной среды и личности, основанный на столкновении запрограммированного, ритуализованного общества и личности, избравшей свой собственный путь. «Матрешечная композиция» антиутопии, основанная на межжанровом взаимодействии – антиутопическое действие часто прерывается описанием

утопии. Активное использование фантастики как приема, например, телетрансляция квартир в «1984» или механический чудовищный пес в «451° по Фаренгейту». Ограниченное пространство героя вплоть до потери собственного интимного места, будь то дом, комната или угол – так герой романа «Мы» Д – 503 живет в стеклянном доме, а за жизнью жены Монтэга «451° по Фаренгейту» постоянно следят телевизионные «родственники».

Таким образом, можно заключить, что развитие жанра антиутопии произошло от его антипода – утопии, в связи с чем они имеют, как и непосредственную межжанровую связь, проявляющуюся в композиции, так и собственные различия в виде признаков. Наличие богатого опыта писателей показывает, что антиутопия явление сложное, многообразное и неограниченное как в идейном, так и в плановом содержании – искажение временных и пространственных рамок в произведении является результатом использования авторами фантастики. Произведения данного жанра являются одновременно и реакцией на опасные социальные изменения, такие как насильственная форма власти, так и предсказанием дальнейшего развития событий.

1.2. Художественное своеобразие фантастической новеллы Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту»

Рэй Дуглас Брэдбери является удивительным американским писателем XX столетия, сумевшим воплотить огромный комплекс идей, мыслей, настроений, тревог и радостей современной Америки в своих произведениях. За свой жизненный путь писатель создал более восьмисот разных литературных произведений; его эстетические и интеллектуальные интересы были

необычайно широки, а жанровые формы многообразны: романы, новеллы, пьесы, стихи и др.

Неповторимость его творчества и стиля были, начиная с 40 – 50 – х гг., и продолжают находиться в центре внимания литературоведов, будучи относимыми к различным литературным направлениям, таким как «магический реализм» или литература ужасов (Маркина 2006: 56). Однако, прежде всего его имя связано с таким литературным течением, как научная фантастика, которое выступает в контексте с жанром антиутопии, получившей широкое распространение в мировой литературе XX века. Отечественный литературовед, А.Н. Осипов, определил роль писателя в научной фантастике как признанного мастера слова, который на протяжении четырех десятилетий приводил в изумление читателя «своим дарованием тонкого лирика и психолога, красочного стилиста и рассказчика, обладающего магией в любом привычном земном явлении увидеть романтику, непривычность, фантастическую наполненность тайным смыслом, что дает ему широчайший диапазон художественных проявлений разнообразных замыслов» (Осипов, 2001: 256).

По Ю. М. Ханютину, мысль Брэдбери о том, что фантастика – это «окружающая нас реальность, доведенная до абсурда», является, по факту, основной идеей его новеллы «451° по Фаренгейту» (1953), который критики ставят в один ряд со знаменитыми антиутопиями XX века (Ханютин, 1999: 115).

Рассмотрим индивидуально–авторскую трактовку общих тем, мотивов и проблем данного произведения, позволяющих писателю создать неповторимый образ новеллы.

Фантастическая новелла–антиутопия проникнута особым глубинным трагизмом, это новелла–предупреждение, вызванная стремлением остановить безоглядное движение к нежелательному будущему, ускоренное научно–технической революцией. В этом Р. Брэдбери видел будущее Америки XXI

века. Стоит сразу отметить, что в новелле отсутствуют сцены злых инопланетян, губящих на Земле все живое, массовых убийств или ядерного апокалипсиса. Вместо этого в произведении есть сцены более ужасающего характера. Создавая будущее Америки, Брэдбери применяет «метод экстраполяции», который используется при научно-техническом и социальном прогнозировании, т.е. моделирует картину будущего на основе существующих сегодня тенденций (Брандис, 2006: 13). Помимо этого, писатель дорабатывает получившийся «макет» до антимодели, доводя все благие вещи в жизни современного американца до пресловутого абсурда. Культура потребления выхолащивает человеческие чувства, навязчивые средства массовой информации консервируют человеческий разум, предоставляя только «нужную» информацию, реклама формирует привычку к миру-обманке. Так называемый позитивный настрой мышления превращает людей в массу, находящуюся в завуалированном мире и неспособную думать критически. Обыденные вещи, такие как прогулки в парках, любование природой караются законом, книги становятся запретом. Пожарники, которые в прошлом занимали многоуважаемую должность, выполняя опасную работу, теперь вместо тушения пожара, разводят его с помощью керосина, сжигая все книги с целью уничтожения ненужной информации.

Трепетное отношение Р. Брэдбери к книге является пафосом произведения, ведущим эмоциональным тоном произведения. Для писателя книга – это, прежде всего, неиссякаемый источник знаний, мечтаний и свободы, символ мудрости, это возможность прожить несколько жизней и учиться критическому мышлению. Книга способна, как и развеять человеческие тревоги, подарив сладостный покой душе читателя, так и породить сомнения и смуту. В связи с этим, будет уместно привести пример отрывка речи Битти, сослуживца главного героя новеллы, пожарника Монтэга.

«...Книга – это заряженное ружье в доме соседа, – заявляет Битти. Почему знать, что завтра станет очередной мишенью для начитанного человека? Может быть, я?» (Брэдбери, 2014: 58).

Итак, способность книги изменить образ мышления личности, делает ее опасным оружием, существование которого просто не может быть допустимо в репрессивном обществе, в котором проживают герои новеллы. Ведь главной задачей нынешнего государства являются массовизация и упрощение культуры, связанные с постоянно растущей популяцией, высоким уровнем развития технологий и информационных систем, и в связи с этим возросшим объемом потребляемой информации, что в конечном итоге приводит к информационным перегрузкам. Таким образом, государство создает определенные методы защиты общества от воздействия негативной, противоречивой и порой обладающей конфликтным характером информацией, которую несет не телевидение, не радио, не надоедливые рекламы или компьютерная сеть, а именно книги.

Однако для Брэдбери основная идея новеллы заключается в том, чтобы не показать роль государства–диктатора в недалеком будущем, как например, у Дж. Оруэлла, который в романе–антиутопии «1984» делает акцент на антагонизме отдельных социальных групп и аппарата власти, а подчеркнуть, что главным виновником является не кто иной, как общество, переступившее порог современной цивилизации и пытающееся адаптироваться к «усовершенствованным» условиям жизни, и в конечном итоге не способное перенести духовный кризис. «По Брэдбери, все ужасы цивилизованного мракобесия рождаются не в результате однократного акта установления диктатуры, а эволюционным путем, вследствие системы безобидных мер, принимаемых в защиту спокойствия обывателей, из психики которых стремление к удобству и процветанию вытеснило все элементы самосознания»

(Роднянская, 2013). Таким образом, основная идея переплетается с авторским мировоззрением.

Говоря о системе персонажей в новелле «451° по Фаренгейту», стоит затронуть особую характеристику образов героев произведения. Автор разделяет общество на два «лагеря», что так свойственно жанру антиутопии. В первый входят носители официальной идеологии, вторящие коллективному мышлению, «одномерные» люди – это Битти, жена Монтэга, Милдред, ее подруги; ко второму относятся инакомыслящие, нонконформистски настроенная прослойка населения – это Кларисса, Фабер, Грэнджер. Что же касается Монтэга, то он по своему образу мышления находится между этими «лагерями», относясь изначально к первому, а затем все больше тяготея ко второму. Эволюции главного героя послужило начало его знакомства с «чудаковатой» девушкой Клариссой, столкновение с попыткой самоубийства его жены Милдред, самосожжение женщины, дом которой пожарники «отчищали» от книг, и общение с бывшим профессором английского языка, и в настоящий момент тайным собирателем книг, Фабером.

Стоит также отметить, что писатель наделяет каждого персонажа, который окружает Монтэга, умением философствовать, таким образом из обычных героев они превращаются в героев–наставников, героев–философов. Их устами автор размышляет о судьбах мира, о культуре и общечеловеческих проблемах. Все это делает новеллу Брэдбери «философской аллегорией (от греч. *allegoria* – иносказание) – изображение отвлеченных понятий через конкретные образы» (Чернец, 2011: 82). Так, философия Клариссы по большей части эмпирическая, представляющая собой умозаключения, основанные на ее личном опыте. Она воспринимает жизнь естественно.

«Хорошо гулять ночью правда? Я люблю смотреть на вещи, вдыхать их запах, и бывает, что я брожу вот так всю ночь напролет и встречаю восход солнца» (Брэдбери, 2014: 14).

Однако, пожалуй, самой трагической фигурой в новелле и столь неоднозначной является образ брандмейстера Битти. Его монолог у постели переживающего духовный кризис Монтэга раскрывает его как героя, способного самостоятельно мыслить, аргументированно говорить, а главное думать.

«Как можно больше спорта, игр, увеселений – пусть человек всегда будет в толпе, тогда ему не надо думать. Организуйте же, организуйте все новые и новые виды спорта, сверхорганизуйте сверхспорт! Больше книг с картинками. Больше фильмов. А пицци для ума все меньше. В результате неудовлетворенность, какое-то беспокойство. Дороги запружены людьми, все стремятся куда-то, все равно куда. Бензиновые беженцы. Города превратились в туристские лагеря, люди – в орды кочевников, которые стихийно влекутся то туда, то сюда, как море во время прилива и отлива, – и вот сегодня он ночует в этой комнате, а перед тем ночевали вы, а накануне я» (Брэдбери, 2014: 63).

В произведении Битти пассивный нонконформист, который осознает, что цивилизация на грани развала, но тщетно стремится к адаптации в этом социуме.

1.3. Стилистические средства выразительности новеллы «451° по Фаренгейту», характеризующие индивидуально-авторский стиль

Для создания художественного произведения, автору необходимо обращаться к использованию стилистических средств выразительности (фигуры речи, тропы) – именно они являются «склеивающим» компонентом при создании полноценного художественного текста. Они придают речи яркость, образность и усиливают ее эмоционально–экспрессивную оценку, тем самым, не оставляя читателя равнодушным.

Стиль Р. Брэдбери является его неотъемлемой визитной карточкой, как одного из немногих блистательных американских писателей XX века. Выраженные в образной форме авторские идеи вызывают у читателя определенное мировосприятие, выходящее за рамки обыденного. Автор стремится доступными ему языковыми и стилистическими средствами воздействовать на чувства и сознание читателя.

Среди стилистических приемов, относящихся к лексическому уровню, наиболее часто употребляемым тропом в произведении «451° по Фаренгейту» является метафора. Будучи связанной с «семантическими сдвигами» (Адмони 2002: 89), она приводит к дополнительной экспрессивной насыщенности текста в целом. Согласно отечественному литературоведу, С.П. Белокуровой, «метафора (от греч. *metaphora* – перенос) – вид тропа, переносное значение слова, основанное на уподоблении одного предмета или явления другому; скрытое сравнение, построенное на сходстве или контрасте явлений, в котором слова «как», «как будто», «словно» отсутствуют, но подразумеваются» (Белокурова, 2006: 138). Важнейшая когнитивная роль метафоры определяется изобразительностью и иносказательностью речи.

Метафора подразделяется на традиционную и творческую (индивидуальную). Необходимо сразу уточнить, что Рэй Брэдбери в основном использует индивидуальную метафору, в основе которой лежит неожиданное сравнение двух вещей, которые, на первый взгляд, не обнаруживают каких –

либо черт сходства. «Также, во избежание широкого понимания метафоры, при котором к ней относят любые виды употребления слов в непрямом значении» (Ярцева, 2012: 396), мы тем не менее будем относить к ней такой гибридный троп, как метафорическое сравнение, использование которого также является одним из базовых компонентов при создании внутреннего мира произведения, а также образа технократического мира, изображаемого писателем. Близость метафоры и образного сравнения, разумеется, очевидна, однако существуют и небольшие различия, выявление которых поможет нам в дальнейшем безошибочно найти данный троп в новелле и комиксе. «Сравнение можно рассматривать как отличное от метафоры только по форме: в случае сравнения сходство утверждается, а в случае метафоры – подразумевается» (Блэк, 1999). Метафоричность новеллы объясняется возможностью создать более яркое представление о будущем.

Тесно связанный с метафорой и образным сравнением эпитет также присутствует в произведении. «Эпитет (от греч. *epitheton* – приложение) – образное определение, дающее художественную характеристику какому-либо предмету или явлению» (Поливанов, 2017: 53). Эпитет может выражаться не только прилагательным, но и существительным, глаголом или наречием.

Иным стилистическим приемом, использованным в художественном тексте, является «олицетворение или персонификация (от греч. *prosoporoieia*, от *prosopon* – лицо + *roieo* – делаю) – троп, состоящий в приписывании неодушевленным предметам признаков и свойств живых существ» (Инджиев, 2009: 124). Олицетворение является достаточно распространенным приемом, встречающимся не только в фольклоре, но и во всех национальных литературах. Употребление его в художественном тексте создает определенный сложный образ.

На протяжении всего произведения Брэдбери использует «аллюзию (от фр. *allusion* – намек) – стилистический прием, заключающийся в использовании намека на реальный общеизвестный, политический, исторический или литературный факт» (Ефремова, 2010: 43). Данная фигура речи позволяет автору вынести художественный текст новеллы на метауровень, расширив тем самым контекст. В связи с этим роль читателя также меняется, заходя за рамки любителя книг и становясь соучастником писателя.

Другим важным художественным приемом, используемым автором, является аллегория или иносказание. «Аллегория (от греч. *allos* – иной и *agoreuo* – говорю) – иносказательное изображение абстрактного понятия или явления через конкретный образ» (Розенталь, 2007: 68). Являясь выражением символа, данный троп все же выражает более прямое и однозначное понятие, чем символ. Необходимо уточнить, что аллегория состоит из двух элементов: смыслового и образно–предметного. В первом случае автор стремится изобразить какое–либо понятие или явление, не называя его, а во втором аллегорией является конкретный предмет или существо, изображаемое в художественном произведении и представляющее названное явление. Отношения между образом и понятием, изображением и его смыслом определяются по аналогии.

В сопряжении с метафорой и другими стилистическими фигурами речи ирония содержит двуплановость и иносказательность. «Ирония (от греч. *eironeia* – скрытая насмешка, притворство) – один из художественных тропов: употребление слова в обратном, противоположном его значении с осознанной целью открытой насмешки. Очень важно уметь распознавать данный вид тропа, в связи с тем, что он сопрягается с различными формами двусмысленной речи – противоречием, каламбуром, эвфемизмом, цитацией, парадоксом. Семантической основой иронии выступает субъектно–оценочная модальность,

которая показывает субъективное отношение конкретного человека к окружающему миру» (Белокурова, 2006: 107).

Устойчивым смысловым элементом художественного текста является мотив. Он создает произведение в целом, характеризует героев и окружающий их мир, все эти компоненты способствуют комплексному восприятию литературного произведения читателем и критиком.

Стилистические приемы существуют как на лексическом, так и на синтаксическом уровне. Среди последних выделим лексический и синтаксический повтор, анафору. «Лексический повтор – стилистическая фигура, заключающаяся в упорядоченном повторении слова или лексической конструкции в определенном участке» (Розенталь, 2007: 202). Упорядоченность выражается в том, что повторяющиеся единицы стоят в определенной позиции, то есть на определенном месте в предложении, его части, сложном синтаксическом целом тексте.

Разновидностью лексического повтора является анафора, единоначатие, (от греч. – восхождение) – стилистическая фигура, состоящая в повторении одинаковых звуков слова или группы слов в начале синтаксических или текстовых единиц.

Лексические повторы широко используются для придания художественному тексту экспрессивности.

«Синтаксический повтор или параллелизм (от греч. *parallelos* – идущий рядом) – один из приемов поэтической речи, состоящий в повторе смежных синтаксических конструкций, в их сопоставлении путем параллельного изображения» (Инджиев, 2009: 199). Он придает художественной речи особенную выразительность и в зависимости от контекста произведения имеет самое разнообразное применение, назначение и смысл.

Особую звуковую выразительность и образность художественной речи придает такой стилистический прием, как аллитерация – повтор согласных звуков или их совокупности. Она является главным элементом фоники. При намеренном повторе каких-либо консонантов, писателю удается достичь нужного эффекта – создать определенную атмосферу в изображаемом эпизоде.

1.4. От новеллы к комиксу. Лингвокультурная и художественная основа комикса

Незадолго до смерти Р. Брэдли поработал над превращением нескольких своих книг в комиксы. Первой из них стала графическая новелла «451° по Фаренгейту», художником которой стал Тим Гамильтон, писатель же самостоятельно добавил тексты. «Все мои книги – это, и графические новеллы и фильмы» – заявил писатель – «Поэтому от них так трудно оторваться. Нет разницы между любым моим текстом и комиксом. Так что встречайте, я Рэй Брэдли – человек в картинках» (Брэдли, 2013: 176).

Прежде чем углубляться в изучение абсолютно новой трансформации новеллы «451° по Фаренгейту», нам следует установить основные понятия.

Зародившись в XIX столетии в США, на сегодняшний день комиксы являются масштабным явлением всемирной культуры, общественным феноменом, а не просто развлечением. Визуальное восприятие мира способствует росту роли комиксов в нашей жизни. На комиксах выросло несколько поколений, их читают не только дети, что, по факту, является стереотипным заблуждением, но и взрослые.

Существует значительное количество определений комикса, в общем «комикс (от англ. comic – смешной) – это серия рисунков с краткими текстами, образующая связанное повествование» (Heer, Worcester 2004: 12). Автор книги «Суть комикса» (Understanding comics) Скотт МакКлауд дает краткое определение комикса как «последовательные изображения» и более полное – «смежные рисунки и другие изображения в смысловой последовательности» (McCloud, 2010: 7).

Залогом популярности комиксов являются несколько факторов. Комикс сочетает в себе высокую информативность одновременно с максимальной простотой, способствуя при этом быстрой и эффективной передаче сообщения, что так необходимо современному читателю в модернизированном мире. Комбинация выразительных иллюстраций и минимального количества текста, так называемой высококонцентрированной информации и общедоступности языка чувств героев позволяет создавать такой зрительный образ, который реципиент не смог бы получить при обычном чтении.

В мире комиксов существует большое разнообразие тем и жанров – приключенческие, научно–фантастические, мистические комиксы, комиксы на классическую литературу, комиксы–рассказы и др. Однако нас интересует такой жанр комиксов, как графическая новелла. Отличием графической новеллы от обычного комикса являются, в основном, масштабность, сквозной сюжет, возрастные ограничения и то, что его создают два человека – автор–сценарист и художник.

Характеризующийся сложностью и неоднозначностью интерпретации, комикс можно отнести к особому виду художественного текста. Во–первых, комикс представляет собой семиотически осложненный текст, состоящий из гетерогенных знаков, в которые входят, как и вербальные, так и невербальные составляющие, при чем последние превалируют, за счет чего лингвистика

комикса также осложняется. Во–вторых, «как и в любом художественном произведении, в комиксе разнообразные средства языковой выразительности соединяются в единую, стилистически и эстетически оправданную систему» (Козлов, 1999: 4).

Применение паралингвистических средств в комиксе свидетельствует о «графической норме», регулирующей его визуальное оформление. Впервые понятие «графическая норма» было введено И. Э. Клюкановым, который рассматривал ее как стандарт, модель, представляющую собой «пример исторически сложившейся практики зрительного воплощения того или иного типа текста» (Клюканов, 1996: 18).

Для наилучшего рассмотрения паралингвистических средств, используемых в комиксе, а, следовательно, и «графической нормы», сравним его различия с художественным произведением. Если новелла, например, разделена на части и главы, то единицей членения комикса является кадр, иначе говоря, комикс графически сегментирован. Если посмотреть на структуру комикса с точки зрения логико–коммуникативной связанности текста, то стоит отметить, что кадры зависят друг от друга, каждый следующий кадр выступает в качестве ремы по отношению предыдущего, а предыдущий, соответственно, является темой для последующего.

Использование определенных изобразительных средств – иллюстраций, а также фиксированной комбинации вербальных и иконических знаков, передаваемых цепочкой изображений, сопровождаемой надписями, а также наличие словесного ряда внутри кадра в виде реплик героев, заключенных в «филактеры», так называемые словесные «пузыри», и комментариев автора являются основополагающими элементами графической нормы для адекватного прагматического влияния на читателя. Стоит отметить, что в речи героев комикса исключаются длинные фразы и сложный синтаксис. Вынужденная

экономия средств выражения порождает «стремление к поиску языковых единиц, обладающих наибольшей выразительностью и максимальным эффектом реализма» (Сонин, 2000: 66).

Представление эмоциональных концептов также является одним из основообразующих визуально семантических элементов паралингвистических средств. В связи с максимальной сжатостью текста и, соответственно, концентрированной информацией репрезентация эмоциональных состояний героев осуществляется при помощи междометий, междометных единиц, графических средств (графические восклицания, знаки препинания, идеограммы, различные штрихи и линии, цвет), которые заключены в «филактеры». Данная графическая визуализация экспрессивности позволяет оказать равносильное воздействие на реципиента, что и при прочтении обычного текста, в котором имеется ассоциативно–эмотивная лексика.

Следующим важным средством при создании комикса является прием звукоподражания. Наличие звукоподражаний помогает не только озвучивать ситуацию в кадре, но и создавать определенный эмоциональный тон, динамичность комикса, расширяя не только акустический, но и зрительный ряд. Так, варьирование размеров и форм букв позволяет показать акустическую характеристику представленной реплики (большие и жирные буквы) и эмоциональное состояние героев (неровное расположение букв).

Для полного декодирования комикса необходимо использование не только вербальных, но и невербальных средств, которые также являются носителями определенной информации (когнитивной, семантической, экспрессивной). Именно паралингвистические средства формируют в комиксе план его выражения и план содержания. «Синтез текста и иллюстраций не только является суммой семиотических знаков, но и определяет сложный механизм создания комикс–сообщения для реципиента» (Злотницкий, 2013).

Таким образом, комикс представляет собой сложное, как языковое, так и художественное явление. Являясь частью постоянно меняющегося общества, он развлекает, способствует интерпретации различных социальных и исторических событий в мире и участвует в воспитании социокультурной личности.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I:

Эстетические, интеллектуальные и художественные интересы Рэя Брэдбери необычайно широки. Произведение «451° по Фаренгейту» можно отнести к антиутопической новелле, структура и язык которой представляют собой сложное и многообразное явление как в идейном, так и в плановом содержании. Относясь к данному жанру, будучи новеллой–предупреждением, она проникнута особым глубинным трагизмом, отражающимся в социальных конфликтах, технократическом обществе, потребительском настроении и бездуховности большинства населения.

Однако в то же время писатель романтически воспринимает реальность и верит в то, что каждый человек достоин свершения чуда. Брэдбери интересным образом искажает временные и пространственные рамки в произведении путем активного использования фантастики, в связи с чем мы можем причислить произведение к фантастической новелле антиутопического жанрового содержания.

Мастерское использование писателем многочисленных художественных и языковых приемов при создании новеллы «451° по Фаренгейту» позволяет создать полноценный художественный текст и определить неповторимый авторский стиль.

По убеждениям самого Брэдбери, что все его литературные труды в некоторой мере являются графическими новеллами, нам стоит обратить особое внимание на такой литературный жанр, как комикс, представляющий собой сложное языковое и художественное явление, который не просто имеет место быть в современной литературоведческой ситуации, а является масштабным явлением не только в американской литературе, но и во всем мире.

Глава II. Анализ лингвостилистических особенностей языка Р. Брэдбери при сопоставлении новеллы и комикса «451° по Фаренгейту»

2.1. Лексико – стилистические особенности новеллы «451° по Фаренгейту»

Новелла «451° по Фаренгейту» имеет свой ритм – определенную форму организации языкового материала, который подразумевает симметрическое расположение словесных комплексов (Изотова, 2006:17). Для того, чтобы понять глубину авторского стиля и его лингвистические особенности, нам следует провести анализ стилистических средств на лексическом и синтаксическом уровнях произведения.

Среди большого количества разнообразных средств выразительности, именуемых также тропами, особое место занимает такая фигура речи, как метафора. Именно она является связующим звеном образной канвы художественного произведения. Столь частое использование автором метафоры объясняется ее индивидуальным, эмоционально–оценочным и творческим началом.

Ведущей метафорой является образ огня, он буквально всецело пронизывает новеллу, что не удивительно, ведь перед нами история о сожжении книг. Образ пламени, который возникает перед читателем, варьируется – изначально перед нами предстает огонь, поглощающий все на своем пути, включая книги, дома, людей, затем происходит наложение следующего образа – теперь это жар, охвативший человеческие разум и сердце.

Центральной фигурой в новелле является протагонист, пожарник Гай Монтэг. Несмотря на то, что линия духовного перевоплощения и становления

героя заложена в основу произведения, автор не уделяет внимание характерным деталям внешности Монтэга. Однако полностью образ героя раскрывается в команде пожарников, так сильно похожих на него. Безупречно сотканный метафорический образ пожарника мгновенно впечатляет читателя с первых страниц новеллы.

“It was a pleasure to burn. It was a pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history” (Bradbury, 2016: 3).

Автор не случайно сравнивает своего героя с дирижером, т.к. именно он является центральной фигурой истории, и в его руках возможность изменить ход жизни, однако свою симфонию Монтэг играет с помощью огромного питона, извергающего керосин на обломки истории в виде книг. С пульсирующей головой сжигая книги, он, как и все пожарники его времени, наслаждается процессом их поглощения огнем.

Следует подчеркнуть, что, создавая образ пожарных, автор относится к ним снисходительно и с долей иронии. Будучи убежденными, что огонь исцеляет и очищает, пожарные следуют своему лозунгу – сжигать все дотла. Конечно, мы говорим о предназначении пожарных, которое сводится к тому, чтобы сжигать все книги, которые только могут встретиться у них на пути. Их целью является оберегание общества от лишних размышлений, вызванными после прочтения книг. Так, образ пожарных прекрасно дополняет такой стилистический прием, как скрытая авторская ирония.

“With his symbolic helmet numbered 451 on his stolid head...” (Bradbury, 2016: 3).

Вид низко надвинутого на лоб шлема словно поясняет читателю, что склад мыслей Монтэга давно устоялся, и он без всяких сомнений выполняет свою, казалось бы, на первый взгляд, ужасную работу. На шлеме также изображено число 451 – температура воспламенения бумаги. Рисуя выражение лица Монтэга беспристрастным, в некоторой мере даже флегматичным, писатель намекает, что главный герой не осознает того, что он делает, ошибочно предполагая, что работает на благо человечества. Другим примером скрытой иронии является использование аллюзии в речи героя.

“First Fireman: Benjamin Franklin” (Bradbury, 2016: 34).

Брэдбери упоминает Бенджамина Фраклина, американского политического деятеля и основателя первых пожарных бригад в США. Несмотря на то, что априори пожарные тушили огонь, а не разводили его, в настоящей реальности Монтэг ссылается на Франклина, как на пожарного, который первым начал сжигать книги на английском языке. Завершающей иронией образа пожарных является сравнение их машин с саламандрами, хвостатыми земноводными.

“He heard the fire sirens start up and run, and the Salamanders coming, coming to burn Mr. Black’s house...” (Bradbury, 2016: 130).

Как уже было отмечено, образ пламени появляется при описании человеческих чувств, эмоций и настроений. Так, знакомство Монтэга с Клариссой Маклеллан в корне меняет его привычный ритм жизни. Своими столь неординарными мыслями и наблюдениями о мире и людях вокруг героиня в полной мере поджигает фитилек его души. Заветная фраза «Счастливы ли ты?» становится катализатором в жизни героя. С целью изображения самобытности Клариссы автор применяет развернутую метафору в речи Монтэга, обращенную к девушке.

“How many people did you know that refracted your own light to you? People were more often – he searched for a simile, found one in his work – torches, blazing away until they whiffed out” (Bradbury, 2016: 35).

Монтэг осознает, что способность сопереживать выделяет Клариссу среди остальных людей. Использование словосочетания *refract the light* – *отражать свет* и лексемы *torches* – *факелы* в контексте воссоздает образ людей, охваченных жаром, что так точно передает настроение персонажа.

Писатель обращается к данному тропу и при описании психических процессов, таких как волнение или напряжение, присущим героям. Так, в ситуации, когда Монтэг читает своей жене Милдред и ее подружкам запретную поэзию, общий тон, в некотором роде, становится беспокойным.

“The room was blazing hot, he was all fire, he was all coldness” (Bradbury, 2016: 107).

Брэдбери употребляет антонимичные метафоры (*all fire, all coldness*) для того, чтобы показать противоречивость состояния героя, которого бросает то в жар, то в холод. Реакция слушательниц появляется незамедлительно.

“The women who were burning with tension. Any moment they might hiss a long sputtering hiss and explode” (Bradbury, 2016: 104).

Женщины настолько сгорают от напряжения, что буквально становятся взрывоопасными. Также, говоря о перспективе своего общения с Фабером, Монтэг сравнивает себя с огнем, а мудрого Фабера с водой.

“He would be Montag – plus – Faber, fire plus water” (Bradbury, 2016: 110).

Особенно ярко прослеживается употребление метафоры в новелле при создании образа книги, охваченной огнем.

“Light the first page, light the second page. Each becomes a black butterfly. Beautiful, eh? Light the third page from the second and so on, chain – smoking,

chapter by chapter, all the silly things the words mean, all the false promises, all the second – hand notions and time – worn philosophies” (Bradbury, 2016: 74).

Словами пожарника Битти автор сравнивает горящие страницы книги с роем трепыхающихся черных бабочек (*a black butterfly*). Однако в данной ситуации бабочки не порхают, а погибают, потеряв свою свободу, что так сопоставимо с лишением свободы слова при уничтожении книг. Завершает образ огня уместное использование аллюзии в речи Грэнджера.

“There was a silly damn bird called a Phoenix back before Christ: every few hundred years he built a pyre and burned himself up. He must have been first cousin to Man. But every time he burnt himself up he sprang out of the ashes, he got himself born all over again. And it looks like we’re doing the same thing, over and over, but we’ve got one damn thing the Phoenix never had. We know the damn silly thing we just did” (Bradbury, 2016: 128).

Перед читателем предстает общеизвестная легенда о возрождающейся птице Феникс, однако в несколько ином ключе. Прежде чем мы перейдем к раскрытию аллюзии, необходимо отметить, что птица феникс была изображена на форме пожарных. Автор акцентирует внимание на бесполезности и абсурдности цикла сжиганий и перерождений Феникса, проводя прямую параллель с человеческим родом, который, в свою очередь, методом проб и ошибок губит себя и снова выживает. Безусловно, образ является символическим, данная отсылка выполняет поэтическую функцию.

Следующей базовой метафорой новеллы является сравнение психических процессов героев со стихиями или различными механизмами, затрудняющими естественный ход жизни. Наиболее часто встречается образ центрифуги. Автор впервые рисует данный образ, когда главный герой спускается в подземку, и на него обваливается шквал оглушительной рекламы.

“When it was all over he felt like a man who had been thrown from a cliff, whirled in a centrifuge and spat out over a waterfall that fell and fell into emptiness...” (Bradbury, 2016: 63).

Насколько точно и детально писателю удается образ – человек, песчинка, которая ничего не стоит в этом безумном ритме жизни, выброшенная со скалы и кружащаяся в центрифуге, падающая в водопад пустоты. Следует сказать, что данный пример представляет собой каскад метафор, что довольно часто встречается у Брэдбери (*man whirled in a centrifuge; waterfall that fell into emptiness*). Воздействие оглушительной музыки на сознание героя уподобляется также действиям предметов бытовой техники.

“...you had the impression that someone had turned on a washing – machine or sucked you up in a gigantic vacuum. You drowned in music and pure cacophony” (Bradbury, 2016: 63).

Сцепление метафор (*to have been thrown from a cliff* – быть сброшенным с утеса, *to whirl in a centrifuge* – вертеться в центрифуге, *fell into emptiness* – падать в пустоту, *to have impression of turned washing – machine* – слышать гудение стиральной машины, *to suck up in a gigantic vacuum* – всасываться пылесосом, *to drown* - тонуть), использованное в приведенных примерах, создает выразительную картину, изображающую воздействие на человека природных и техногенных источников. Образ также дополняет такая стилистическая фигура, как аллитерация.

“Denham’s dentifrice, Denham’s Dandy Dental Detergent...” (Bradbury, 2016: 65).

Повторяемость определенных консонантов в примере, а именно d, n, t усиливает семантическое единство и создает необходимую звуковую фигуру образа создания шума от рекламы в вагоне метро. Казалось бы, на первый взгляд, безобидная реклама средства для чистки зубов под конец поездки

практически сводит главного героя с ума. Шум от рекламы также является символическим – это результат нарушения сознания всего общества, чрезмерного распространения информации зачастую развлекательного характера, увеличения потребительского отношения и полного контроля власти над человеком.

Другим субъектом, воздействующим на сознание человека, является метафорический образ природных явлений, катаклизмов.

“The earthquake was still shaking and falling and shivering inside him...”
(Bradbury, 2016: 121).

С целью обострения ситуации и усиления эмоциональности, автор прибегает к метафоре, сравнивая чувства главного героя с землетрясением, которые буквально разрушают его, когда тот вынужден сжигать свой собственный дом вместе с обнаруженными там книгами.

Каждый герой следует своей философии, и порой ее влияние складывается негативным образом. Так, разговор Монтэга с брандмейстером Битти, пытающегося всеми силами убедить его, что в литературе мало толку, оказывает дурное воздействие на героя. Его рассудок уподобляется камню, по которому бьют молотом.

“Montag sat like a carved white stone...and then the startled dust had settled down about his mind...” (Bradbury, 2016: 114).

Нагромождение порой противоречащих друг другу цитат в речи Битти практически сводит главного героя с ума.

Наконец не только воздействие кричащей рекламы в метро, буря чувств или громоздкая и нескладная промывка мозгов способны духовно расколоть человека, но также и потребительское отношение друг к другу, монументальная проблема которого выражена в словах Грэнджера.

“Well, after all, this is the age of the disposable tissue. Blow your nose on a person, wad them, flush them away, reach for another, blow, wad, flush” (Bradbury, 2016: 15).

Можно утверждать, что метафора сравнения людей с бумажными носовыми платками (*this is the age of the disposable tissue*) является апогеем среди образов, губительно действующих на разум человека. Подобно этим салфеткам, пользование которыми ограничено вплоть до одного раза, люди становятся одноразовыми. Никто не думает о человеческой душе, о критическом мышлении и рефлексии, об индивидуальности и неповторимости каждого. В реальности Брэдбери люди безжалостно заменяют друг друга, словно высмаркиваясь в платок и доставая новый. Эта человеческая равность, постепенно перешедшая в пользование и обесценивание друг другом, прекрасно освещена в словах Битти, где автор умело употребляет аллюзию.

“We must all be alike. Not everyone born free and equal, as the constitution says, but everyone made equal. Each man the image of every other; then all are happy, for there are no mountains to make them cover, to judge themselves against” (Bradbury, 2016: 55).

В данном отрывке Рэй Брэдбери намекает на общеизвестный факт, а именно на конституцию. Известно, что одной из основных задач американской конституции является провозглашение равноправия граждан. Однако в новелле эта особенность принимает немного иной характер, переходя из конструктивной в деструктивную. Так, Битти ссылается на конституцию, чтобы подчеркнуть, что в мире нет больше такого понятия, как индивидуальность, нет книг, а значит и нет критического мышления, следовательно, все люди живут счастливо и безмятежно. Одинаковость людей играет над ними злую шутку, уничтожая их моральный облик.

Следующим не менее важным метафорическим образом в новелле является образ книги, при создании которого и выведения его монументальной роли автор неоднократно прибегает к использованию данного тропа.

“Maybe the books can get us half out of the cave. They just might stop us from making the same damn insane mistakes!” (Bradbury, 2016: 57).

Устами главного героя, Гая Монтэга, глаголет истина. Не что иное, как книга, способно спасти это невежественное общество, погрязшее в материальных ценностях, и вывести его из той информационной и мультимедийной «пещеры», в которую они сами себя вогнали. С такими словами он обращается к Милдред, однако не находит должного отклика – она, являясь частью потребительского общества, не разделяет точку зрения Монтэга. Ее реальность, как и всего остального социума, ограничивается привычными вещами, за рамки которых она не способна выйти. Такое прозябание жизни является результатом государственной «опеки» и людской нерадивости, спасение от которого можно найти только в книгах. Однако люди не просто игнорируют написанный труд, они стараются полностью избавиться от него путем сожжения.

“What traitors books can be! You think they’re backing you up, and then they turn on you. Others can use them, too, and there you are, lost in the middle of the moor, in a great welter of nouns and verbs and adjectives” (Bradbury, 2016: 49).

Книга может быть потенциальной угрозой, предателем, по словам Битти, она как ничто другое, вводит в заблуждение и оставляет в неизвестности. Ответ на это опасение заключен в прекрасной метафоре в речи Фабера, бывшего учителя английского языка и наставника Монтэга.

“So now do you see why books are hated and feared? They show the pores in the face of life” (Bradbury, 2016: 78).

Книга способна показать все изъяны и «поры» на лице жизни, однако, подобно беллетристике, современное общество не желает этого знать, и уж тем более видеть. Таким образом, угроза книги сводится к ее миссии – спасению самого человечества через раскрытие жуткой истины и осознание допущенных ошибок.

Наряду с многочисленными метафорами, автор использует такой стилистический прием, как олицетворение с целью передачи своего трепетного отношения к книгам.

“To shove a marshmallow on a stick in the furnace, while the pigeon – winged books died on the porch...” (Bradbury, 2016: 3).

Брэдбери сравнивает книги с голубками (*while the pigeon – winged books*), которые пытаются вспорхнуть ввысь, взмахивая крыльями, но не могут, будучи охвачены огнем. Приравнивая работу пожарника к работе убийцы, писатель стремится показать свое равнодушное отношение к варварскому уничтожению когда-то написанного человеком труда. Образ голубя ассоциируется с чем-то светлым и нежным, таким образом автор хочет выразить свою привязанность к книгам.

С особой концентрацией и усердием главный герой старается ухватиться за книгу, научиться чему-нибудь новому и приобрести знания. Использование такого приема, как аллегория, с помощью которого знание сравнивается с песком, сыплющимся сквозь сито, позволяет автору отразить свои мысли в конкретном образе.

“...trying to fill a sieve with sand... And the faster he poured, the faster it sifted through with a hot whispering. His hands were tired, the sand was boiling, the sieve was empty” (Bradbury, 2016: 78).

Находясь в метро, Монтэг вспоминает себя в детстве, как он, будучи мальчиком, сидел у моря и проливал песок сквозь сито. В данном случае песок

– это знание, а сито представляет собой ум. Писатель использует память героя, чтобы показать, как внезапно знание вливается в ум, и как ум не может удержать знание.

Образ постоянного переживания и маниакального чувства преследования не покидает Монтэга после того, как тот начинает всерьез заниматься спасением книг для их изучения и просвещения как можно большей части общества. Фактически героя можно сравнить с вором, т.к. он крадет книги и прячет их у себя дома, однако автор прибегает к более выразительному сравнению.

“His fingers were like ferrets that had done some evil and now never rested, always stirred and picked and hid in pockets, moving from under Beatty’s alcoholic – flame stare” (Bradbury, 2016: 101).

Не случайно, Брэдбери акцентирует внимание читателя на руках Монтэга, ведь руки, как и глаза, могут многое рассказать о человеке. Так, автор сравнивает пальцы героя с хорьками (*fingers like ferrets*), чтобы описать его движение и состояние при краже книг. Можно утверждать, что образ хорьков не является благородным или нежным. Скорее всего это нечто быстрое, лукавое и нечистое – Монтэг становится одержимым книгами, что с одной стороны, является смыслом истории и выходом к возможности уничтожить тот строй общества и государства, в котором героям приходится сосуществовать, а с другой стороны это приводит к неисправимым последствиям, таким как постоянная ложь, сожжение собственного дома, убийство Битти.

Стоит отметить, что следующим стилистическим средством, помогающих создавать колоритную и целостную образную картину, является повторяющийся мотив зеркала в новелле.

“These men were all mirror images of himself” (Bradbury, 2016: 33).

Зеркало необходимо человеку, чтобы взглянуть на себя, а порой и внимательно изучить, выявив изъяны. В контексте, однако, зеркало не играет

роль обычного предмета, это образ, который был создан автором для того, чтобы сделать акцент на необходимости общества узреть наконец себя и постараться измениться. Зеркала Клариссы и пожарных, например, позволили Монтэгу осознать правду о самом себе и о социуме.

“He saw himself in her eyes...” (Bradbury, 2016: 7).

Однако это всего лишь один человек, но как с данной проблемой справится все население?

“Come on now, we’re going to build a mirror factory first and put out nothing but mirrors for the next year and take a long look in them” (Bradbury, 2016: 164).

Образная картина становится богаче и ярче в словах Грэнджера, предлагающего построить фабрику зеркал для того, чтобы люди наконец стали смотреть на себя, на то, кто они есть на самом деле и на то, кем они хотят стать, перестав в итоге быть марионеткой правительства и мультимедиа.

Среди использованных автором тропов сравнений, особо выразительным примером является следующий.

“Her face was like a snow-covered island...” (Bradbury, 2016: 13).

Монтэг входит в спальню и описывает внешность своей жены, сравнивая ее с островом, покрытым снегом, таким образом передавая ее безмятежность, хладнокровие и изолированность от него и проблем, которые окружают их. Становится ясно, что между супругами находится непреодолимая пропасть, и они следуют разным ценностям. Однако, все же герой любит свою жену, и страх потерять ее максимально реалистично изображен в следующем примере.

“The night I kicked the pill bottle in the dark, like kicking a buried mine” (Bradbury, 2016: 77).

Образ, созданный на основе этого сравнения (*the pill bottle* – банка – из под таблеток, *buried mine* – заложенная мина) безошибочно передает шок Монтэга, который он с ужасом вспоминает, после обнаружения Милдред в

бессознательном состоянии из-за неудачной попытки суицида. Шок перерастает в панический страх у главного героя при наблюдении за парамедиками, которые приводят в чувства его жену. Стоит отметить, что писатель достаточно жутко изображает картину работы так называемых техников–медиков и их приборов.

“One of them slid down into your stomach like a black cobra down an echoing well looking for all the old water and the old time gathered there” (Bradbury, 2016: 28).

Монтэг сравнивает машину санитаров с черной коброй, которая пробирается в желудок, словно в колодец с застоявшейся водой и загнившим прошлым. Данный образ наталкивает читателя на мысль о том, что тело человека, живущего в недалеком будущем, давно не принадлежит ему, а постоянные технические интервенции уничтожают здоровое мышление и достоинство героя. Безднадежность и технофобическое настроение героя ярко выражены при описании его жилища.

“He started at the parlour that was dead and grey as the waters of an ocean that might teem with life if they switched on the electronic sun” (Bradbury, 2016: 33).

Гостиная кажется ему мертвой и серой. Герой сравнивает унылые стены комнаты с водами океана (*as the waters of an ocean*), которые могли бы переполнять их жизнь, включи они электронное солнце. Приведенное сравнение позволяет нам понять, как технологии отчуждают нас от реальности. Всепоглощающее вмешательство технологий и электроники – результат выбора человечества.

“How like a beautiful statue of ice it was, melting in the sun. I remember the newspapers dying like huge moths” (Bradbury, 2016: 89).

Смерть книг, а затем и газет сопоставима с таявшим на солнце льдом, с массовой смертью насекомых (*like a beautiful state of ice melting in the sun, dying*

like huge moths). Так, уничтожение льдов и насекомых может привести к нарушению баланса в природе, а, следовательно, и мире в целом. В связи с этим мы можем провести параллель с ликвидацией книг, так пропагандируемой в фантастическом будущем, созданным Брэдбери, что незамедлительно приведет к потере жизненно–важных ценностей всего человечества.

Противостояние двух крайностей в человеке – эстетической и технической, последняя из которых превалирует, является острым конфликтом в новелле. В связи с этим, писатель противопоставляет два символических образа новеллы – город и природу, тяга к которой отображается в высказываниях Клариссы, а также мыслях Монтэга.

“Now the dry smell of hay, the motion of the waters, made him think of sleeping in fresh hay in a lonely barn away from the loud highways, behind a quiet farmhouse, and under a windmill that whirred...” (Bradbury, 2016: 142).

Читатель может наблюдать, как главный герой всеми силами стремится изолироваться от потребительского общества с его бесконечными технологиями и ограничениями. Использование эпитетов *fresh day, lonely barn, loud highways* и *quiet farmhouse* позволяют автору изобразить реалистичную картину уединения героя от городской суеты. Брэдбери нередко обвинялся критиками и литературоведами в технофобии и пропоганде ухода от технических благ.

Сам писатель комментировал это следующим образом: «От некоторых моих произведений складывается впечатление, что я настроен к технике враждебно. Это не так, у меня множество рассказов о технике. Одни написаны с целью предостеречь, другие – чтобы заставить почувствовать прелесть жизни, облегченной машинами» (http://raybradbury.ru/articles/v_dni_vechnoj_vesny).

Писатель все же уверен, что синтез этих двух составляющих возможен, и человек способен жить в гармонии с природой и собой даже в эру технологий при соответствующем почтении природы и культуры предыдущих поколений.

Следующим важным образом в новелле является противопоставление двух героинь, которые окружают Монтэга. Милдред представляет собой большую часть общества с его материальной пустотой, безразличием и невежеством, в то время как Кларисса относится к немногочисленной группе людей, которым свойственно духовное начало. Однако, все же манера поведения жены его досаждаст.

“They were like a monstrous crystal chandelier tinkling in a thousand crimes” (Bradbury, 2016: 93).

Голоса Милдред и ее подруг сравниваются с огромной люстрой, хрусталь которой бьется, издавая пронизывающий громкий звук (*like a monstrous crystal chandelier*). Для усиления контраста между женой Монтэга и другой героиней новеллы, Клариссой, автор прибегает к развернутому сравнению.

“She had a very thin face like the dial of a small clock seen faintly in a dark room in the middle of a night when you waken to see the time and see the clock telling you the hour and the minute and the second, with a white silence and a glowing, all certainly and knowing what is has to tell of the night passing swiftly on toward further darkness but moving also toward a new sun” (Bradbury, 2016: 12).

Сравнивая ее лицо с циферблатом маленьких часиков, стрелки которых тихо идут сквозь тьму по направлению к движущемуся солнцу (*like the dial of a small clock*), Брэдбери имеет в виду такие качества героини, как мудрость, бесстрашие и естественность, а также раскрывает трепетное, даже осторожное и уважительное отношение главного героя к этой девушке.

Образ Клариссы становится уникальным в своем роде, поскольку писатель максимально наделяет его детальным описанием внешности, по сравнению с другими персонажами.

“Her face was slender and milk – white, and in it was a kind of gentle hunger that touched over everything with tireless curiosity. It was a look, almost, of pale

surprise; the dark eyes were so fixed to the world that no move escaped them” (Bradbury, 2016: 7).

Руководствуясь рядом эпитетов *milk-white* –молочно–белый, *tireless curiosity* – неутолимое любопытство, *pale surprise* – легкое удивление, метафорой *the dark eyes were so fixed to the world* – темные глаза так пытливо смотрели на мир и инверсией, обратным порядком слов, *in it was a kind of gentle hunger*, писатель создает невероятно реалистичную картину внешнего вида героини. Можно сказать, что Брэдбери прибегает к такому точному описанию ее облика, как бы желая показать читателю, что ее черты являются прямым отражением ее внутреннего мира. Кларисса любопытна, ее интересует все вокруг, будучи мечтательницей, она не перестает удивляться миру, она прямодушна и отзывчива.

Вмешательство Клариссы и ее мыслей в жизнь Монтэга позволяет осознать главному герою, что он заблуждается, думая, что проживает ту жизнь, которую действительно хочет.

“He wore his happiness like a mask and the girl had run off across the lawn with the mask and there was no way of going to knock on her door and ask for it back” (Bradbury, 2016: 15).

Приводя в пример сравнение ощущения счастья с маской, автор акцентирует внимание читателя на фальшивости благосостояния всех героев рисуемого им общества. Чувство благополучия и безопасности, которое каждому человеку внушают государство, средства массовой информации, реклама и общество, на самом деле является ничем иным, как пластиковой маской, не позволяющей «смотреть за пределы горизонта».

Новелла «451° по Фаренгейту» является символичной по своему своеобразию. Так, роль книг в произведении является символом памяти всего человечества. Символом пожарных становится феникс и саламандра. Образ

огня, который встречается читателю на протяжении всей новеллы, также является символичным. Особенно ярко это прослеживается в третьей части новеллы, когда огонь становится символом перерождения.

“The Sun and time and burning...he knew why he must never burn again in his life. The sun burned every day. It burned time. The world rushed in a circle and turned on its axis and Time was busy burning the years and the people anyway, without any help from him. So if he burnt things with firemen, and the sun burnt Time, that meant that everything burned!” (Bradbury, 2016: 324).

Огонь становится главным символом метаморфоз протагониста. Монтэг осознает значение огня в новом открывающемся ему мире. Вместе с образом пламени к нему приходят цикличность, гармония и истины Вселенной. Главный герой проходит путь от обыденного пожарного, сознание которого, как и всего остального общества, не заходит за рамки стандартной формы, созданной государством и средствами массовой информации, до свободной личности, способной самостоятельно мыслить и передавать знания и культуру другим поколениям.

В заключительной части встречается также образ заброшенной железной дороги, на которую набредает Монтэг. Она символизирует жизненный путь, который герою еще предстоит пройти.

“The railroad track. The track that came out of the city and rusted across the land through forests and woods, deserted now, by the river. Here was the path to wherever he was going. Here was the single familiar thing, the magic charm he might need a little while...” (Bradbury, 2016: 327).

Символ дороги – это начало чего – то нового. Дорога, уводящая из города в неизведанные места, протягивается сквозь леса и реки, подобно нашему герою, который готов отрешиться от технократического мира с

потребительским обществом и окунуться в неизвестное, дикое, нетронутое рукой человека, с целью создать новую жизнь.

2.2. Стилистические особенности новеллы «451° по Фаренгейту» на синтаксическом уровне

Среди стилистических приемов на синтаксическом уровне новеллы «451° по Фаренгейту», можно выделить прием повтора, являющийся одним из широкоупотребительных средств выразительности. Благодаря своей синтаксической гибкости и практически неограниченной вариативности данный прием экспрессивно–смыслового усиления употребляется в разной тональности на протяжении всей новеллы.

“The jet bombers going over, going over, going over, one two, one two, one two, six of them, nine of them, twelve of them, one and one and one and another and another and another, did all the screaming for him”. He opened his own mouth and let their shriek come down and out between his bared teeth. He felt his hand plunge toward the telephone. The jets were gone. He felt his lips move, brushing the mouthpiece of the phone (Bradbury, 2016: 11).

В данном отрывке лексический повтор “*going over, going over*”, “*one and one*”, а также синтаксический повтор – параллелизм в сочетании с анафорическим местоимением “*he*”: “*he opened*”, “*he felt*” являются эффективными приемами смысловой акцентуации повествуемых факторов.

Автор не случайно подбирает момент изображения тысячи пронизывающих воздух бомбардировщиков, Монтэг слышит их рев и замечает их сразу после того, как обнаруживает свою жену в бессознательном состоянии после неудачной попытки суицида. Прием повтора усиливает впечатление от изображаемой картины, читатель не просто вместе с главным героем созерцает

этих бомбардировщиков, он способен ощутить на себе всю панику пожарника о неотвратимости безумного и ужасающего мира.

В следующем отрывке тональность видоизменяется за счет употребления многосоюзия “and” и повтора однородных членов предложения.

“...taken her mind to the dry cleaner’s and emptied the pockets and steamed and cleansed it and reblocked it and brought it back...” (Bradbury, 2016: 16).

Возрастает степень эмоциональной окраски, оттенки интонационного рисунка становятся насыщенней. С их помощью, автор раскрывает чувства и переживания главного героя о последствиях отравления его жены, работы техников – медиков, что в конечном итоге привело ее к опустошенности и ничтожным интересам.

Лексический повтор в тексте также усилен синтаксическим параллелизмом.

“The mechanical Hound slept but did not sleep, lived but did not live in its gently humming, gently vibrating, softly illuminated kennel back in a dark corner of the firehouse (Bradbury, 2016: 24).

Сочетающийся с антитезой повтор *“slept but did not sleep, lived but did not live”* вместе с синтаксическим параллелизмом во внутренней монологической речи героя позволяют читателю составить его психологический портрет. Монтэгом движут страх и отвращение, которые он испытывает при виде механического пса, натравляемого на тех, кто посмеет не подчиниться режиму.

Не только прием повтора, но и использование такого стилистического средства, как сравнение способствует созданию более яркого образа механического пса.

“It (Hound) was like a great bee come home from some field where the honey is full of poison wildness, of insanity and nightmare” (Bradbury, 2016: 56).

Автор сравнивает его с гигантской пчелой, априори указывая на неестественность образа, и описывая ядовитый мед, опыляемый этой пчелой, он наделяет персонажа негативными и даже злыми качествами.

Наряду с лексическим повтором, автор также использует прием звукового повтора, наполненный различными фонетическими средствами (ассонанс, аллитерация, параллелизм, нарастание) представленного в монологической речи пожарника Битти.

“Speed up the film, Montag, quick. Click, Pick, Look, Eye, Now, Flick, Here, There, Swift, Pace, Up, Down, In, Out, Why, How, Who, What, Where, Eh? Uh! Bang! Smack! Wallop, Bing, Bong, Boom! Digest – digests, digest – digests – digests. Politics? One column, two sentence, a headline!” (Bradbury, 2016: 54).

Звуковой повтор, усиленный обратной градацией в последнем предложении, формирует собственный ритм, ускоряя темп речи персонажа, усиливая таким образом напряжение.

Как уже было отмечено, прием повтора обладает гибкой тональной системой, так с помощью его и ряда параллельных конструкций и метафор, писатель очерчивает монотонность и однообразие действительности абсурдного мира, в котором проживают герои новеллы, через образ телевизионного шоу со стен–телевизоров.

“A great thunderstorm of sound gushed from the walls. Music bombarded him at such an immense volume that his bones were almost shaken from their tendons; he felt his jaw vibrate, his eyes wobble in his head. He was a victim of concussion. When it was all over he felt like a man who had been thrown from a cliff, whirled in a centrifuge, and spat out over a waterfall that fell and fell into emptiness and emptiness and never – quite – touched – bottom – never – never – quite – no not quite – touched – bottom... and you fell so fast you didn’t touch the sides either... never...quite...touched...anything” (Bradbury, 2016: 45).

Метафоры “*thunderstorm of sound gushed*”, “*music bombarded*”, параллельные конструкции “*he felt*”, “*he was*” и повторы лексических единиц, усиленные употреблением дефиса “*never – quite – touched – bottom – never – never – quite – no not quite – touched – bottom*” подчеркивают неопределенность лишенной смысла реальности и глухое отчаяние главного героя.

Итак, с помощью многочисленных стилистических приемов, используемых на разных уровнях языка, а также средств выразительности, перечисленных и проанализированных выше, писателю удается выстроить ритм произведения, создать неповторимый и сложный образ и выразить глубину своего стиля.

2.3. Стилистические приемы, используемые в комиксе «451° по Фаренгейту»

Несмотря на то, что средства языковой выразительности соединяются в стилистически единую систему, лингвистическая ситуация в комиксе является более сложной, чем в новелле, т.к. комикс состоит из вербальных и невербальных элементов. К тому же вербальный текст комикса стремится к самосокращению, а невербальные составляющие, включающие в себя кадровое членение, иллюстрирование, графическое оформление текста, превалируют. Информативность действия уместается в единицу членения, т.е. кадр. В связи с этим, перед автором комикса стоит непростая задача – выразить динамичность и образность повествования при помощи языковых средств, занимающих минимальную площадь в сегменте произведения.

В связи с тем, что комикс выступает как семиотически осложненный текст, а также имеет различные средства языковой выразительности и стилистические приемы, которые в конечном итоге создают его образную систему, мы можем отнести его к художественному произведению.

Материалом для нашего исследования послужил комикс «451° по Фаренгейту», созданный на основе одноименной новеллы Р. Брэдбери.

Текст комикса, по большей части, представляет собой диалогическую ситуацию. В отличие от новеллы, в которой диалоги героев заключены в текстовое окружение, в комиксе речевые акты героев помещены в фоновое окружение сценического оформления, филактеры, и дополняются авторскими ремарками и невербальными сигналами. Не только последовательность действий, которая заключается в строгой логической расстановки кадров, но и диалогов крайне важна для структуры комикса. В целом, это обеспечивает логико–коммуникативную связность текста.

Основную смысловую, стилистическую и образную нагрузку несет на себе именно художественный диалог в комиксе, именно поэтому в дальнейшем мы будем приводить примеры стилистических приемов языка произведения, исходя из речи героев.

Первое, на что стоит обратить внимание, это присутствие разговорной речи в комиксе. Являясь лингвистической категорией, разговорная речь «характеризуется особыми условиями функционирования, такими как отсутствие предварительного обдумывания высказывания и предварительного отбора языкового материала» (Анисимова, 2003: 18). Отечественные лингвисты (Виноградов В. В., Розенталь Д. Э., Теленкова М. А. и др.) отмечают такие важнейшие характеристики разговорной речи, как спонтанность, неофициальность и эмоциональность. Однако необходимо уточнить, что разговорная речь в художественном произведении испытывает несколько

изменений. Так, художественный диалог перенимает ее наиболее колоритные черты – диалогичность, спонтанность, экспрессивность. Иными словами, цитируя отечественного литературоведа и языковеда–русиста, В. В. Виноградова, разговорная речь в художественном произведении «олитературируется» (Виноградов, 2005: 44).

Для того, чтобы создать иллюзию реального общения, автор включает в художественный диалог комикса элементы разговорной речи, которая заключена в филактеры белого и желтого цвета. В «451° по Фаренгейту» разговорная речь проявляется на нескольких языковых уровнях. Первое, на что бросается взгляд, это исключение из речи героев комикса длинных фраз и сложного синтаксиса, т.е. компрессия.

Рассмотрим некоторые лексико–грамматические особенности комикса. Использование лексики различных регистров позволяет автору сделать разговорную речь более реалистичной, приблизить читателя к сюжету и героям и, тем самым, создать иллюзию реального общения. Р. Брэдбери включает различного рода компрессию. Так, например, на синтаксическом уровне мы можем наблюдать частое использование автором сокращенных форм глаголов вместо полных форм.

“I’ve a list of firemen’s residences everywhere. With some sort of underground – “(I’ve вместо I have или I have got) (Bradbury, 2009: 78). *“I’m alone, dammit!”* (I’m вместо I am) (Bradbury, 2009: 70). *“Theory hell. It’s poetry”* (It’s вместо it is) (Bradbury, 2009: 87).

Колоритным примером также является речь техников – медиков, в которой мы наблюдаем компрессию глагольного окончания –ing и наличие коллоквиализма bucks в значении деньги.

“I was just sayin’”. *“That’s fifty bucks”* (Bradbury, 2009: 17).

Тенденцию сокращения вспомогательных и модальных глаголов мы обозначим таким термином, как эллипсис (от греч. *elleipsis* – «нехватка, выпадение») – «намеренный пропуск в тексте подразумеваемой языковой единицы любого языкового уровня. Носит экспрессивный, эмоциональный характер и используется как стилистическая фигура» (Белокурова, 2006: 313). Выразительным примером эллипсиса является следующая реплика Монтэга.

“Someone—The door” (Bradbury, 2009: 59).

В предложении, как можно заметить, отсутствует смысловой глагол и предлог, который бы выполнял роль связки для дополнения *the door*. Таким образом, реплика полностью повторяет повседневное общение с его компрессией для экономии времени. Очередной пример сжатия можно найти в речи Битти у постели больного Монтэга.

“Thought I’d come by and see how the sick man is” (Bradbury, 2009: 46).

Здесь мы обнаруживаем опущение одного из главных членов предложения, а именно подлежащего *I*, формирующего основу со сказуемым *thought*. Опущения также встречаются и в вопросах. Примером может являться реплика, в которой главному герою предлагают сыграть в покер в пожарном депо. *“Sit in for a hand of poker?”* (Bradbury, 2009: 96).

Очевидно, что вопросительное предложение требует вспомогательного глагола на первом месте и объекта, выраженного, предположительно, местоимением, однако автор использует опущение с целью показать неформальное общение коллег вне рабочее время.

Следует также осветить еще одну особенность синтаксических конструкций в диалогической речи, основу которой, по большей части, составляют усеченные предложения. Диалогическая целостность чаще всего состоит из двух предложений–реплик, непосредственно взаимосвязанных по

смыслу и структурно. Зачастую реплики–ответы состоят лишь из единичного ответа подтверждения или отрицания.

“Montag have you any money?” – “Four hundred dollars. Why?” (Bradbury, 2009: 81).

Следующей чертой построения диалоговой речи в комиксе является намеренное допущение синтаксических ошибок, основывающееся на неправильном порядке слов в предложениях. Такая черта встречается в вопросительных предложениях, которые, по правилам английского языка, имеют обратный порядок слов.

“You’re not leaving her here” (Bradbury, 2009: 37) (You’re not вместо Aren’t you)? *“Then you don’t care anymore? You won’t help me?”* (Bradbury, 2009: 79) (you don’t вместо don’t you, you won’t вместо won’t you).

Наиболее экспрессивно представлены признаки разговорности на фонетическом уровне языка. Так, «для любого комикса характерно наличие междометий – неизменяемых морфологически нечленимых слов (ah, oh, oops, hmm, ouch, uh – huh, etc.)» (Ерофеев, 2009). В «451° по Фаренгейту» междометия выступают, как в качестве слов–сигналов, являющимися отдельной частью речи и выражающими эмоциональное состояние, так и в качестве основы для звукоподражания.

“Oh they don’t miss me. I’m antisocial they say” (Bradbury, 2009: 32).

Обратимся к трактовке звукоподражания, «прием звукоподражания обозначает выражение какого – нибудь природного звучания в схожей с ним, напоминающей его по звукам в словесной форме» (Розенталь, 2007: 249). Рассмотрим приемы звукоподражания, в основе которых лежит междометие, в художественном тексте комикса. Необходимо сразу отметить, что все примеры предоставляются ровно в таком виде, в котором они есть в тексте комикса.

Являясь сопроводительным текстом, запись звукоподражания осуществлена заглавными буквами.

“*SHHRRRAATCH*” (Bradbury, 2009: 39) (зажигание спички);

“*rrrRROOOAAAAASH*” (Bradbury, 2009: 61) (момент полета бомбардировщиков над домом главного героя);

“*SHK – SHKK – SHUCK – SHHK*” (Bradbury, 2009: 92) (звук сыплющихся таблеток).

Важной особенностью приема звукоподражаний в комиксе является его звуковая передача, которая способствует преобразованию текста, делая его не только визуальным, но и фактически аудиальным. В произведении также представлена другая группа звукоподражаний, в основе которой лежит глагол.

“*CLANG! CLANG! CLANG!*” (Bradbury, 2009: 34) (пронзительный звук сирены) от глагола *clang* – звенеть, издавать резкий звук;

“*SNORRT!*” (Bradbury, 2009: 59) (звук, издаваемый механическим псом) от глагола *snort* – фыркать.

Поскольку мы коснулись невербальных составляющих при рассмотрении приема звукоподражания, то нам необходимо уделить немного внимания дальнейшему рассмотрению графического оформления текста. В связи с тем, что текст, представленный в комиксе несет на себе большую смысловую нагрузку из-за максимальной сжатости и компрессии, которую можно представить в художественном произведении, имеющем свою образную систему, автор прибегает к использованию экстралингвистических средств для выражения языковых особенностей. Так, «визуальная функция комикса является базовой, следовательно, значительную роль играет такой фактор, как графическое выделение» (<http://cyberleninka.ru/article/n/komiks-kak-tip-videoverbalnogo-diskursa>). Именно оно помогает автору компенсировать сжатый текстовый материал и придать яркости и эмоциональности своему

произведению. В комиксе «451° по Фаренгейту» графическое выделение представлено, в основном, двумя видами – курсивный и жирный шрифт.

“You must! I can’t call him. I can’t tell him I’m sick” (Bradbury, 2009: 45).

В реплики Битти, отчетливо акцент делается на фразе *burn it*, которая является буквально личным девизом героя.

*“So! A book is a loaded gun in the house next door. **Burn it**”* (Bradbury, 2009: 50).

Стиль речи Фабера является более высоким, акцентуация подчеркивается на словах *things* и *meaning*.

*“I don’t talk **things**, sir. I talk the **meaning** of things. I sit here and know I’m alive”* (Bradbury, 2009: 63).

Исходя из этого, мы можем утверждать, что разного вида шрифты несут на себе неодинаковую по степени эмоциональности окраску. Они позволяют показать акустическую характеристику представленной реплики.

Использование внелексических средств – паузы и интонации также является одной из особенностей разговорной речи в художественном тексте комикса. Являясь важнейшим элементом вербальной коммуникации, интонация позволяет, как и передать смысл высказывания, так и эмоционально–эстетически воздействовать на читателя. В художественном тексте комикса интонация передана с помощью следующих знаков препинания: многоточие, восклицательный знак, вопросительный знак и сочетание вопросительного и восклицательного знаков. Основной целью использования многоточия является пауза, недосказанность или незаконченность высказывания.

“There must be something in books...To make a woman stay in a burning house” (Bradbury, 2009: 44).

Употребление многоточия, служащее своеобразным обрывом между предложениями в реплики Монтэга позволяет читателю переосмыслить

ситуацию и глубже погрузиться во внутреннее состояние главного героя, состоящее из волнения, любопытства и страха. Также, многоточие может использоваться в начале предложения, реплики, обозначая прерванное изложение.

“...*No! Wait!*” (Bradbury, 2009: 53).

В данном примере присутствует также восклицательный знак, интонационно–экспрессивной целью которого является выражение сильных чувств героя, в данном случае волнения. Сочетание восклицательного знака с вопросительным используется для обозначения вопроса–восклицания.

“*Wait?!*” (Bradbury, 2009: 63).

Переходя к остальным стилистическим приемам, можно выделить одно из широкоупотребительных средств выразительности – это прием повтора. Важно отметить, что он характерен, как и для новеллы, так и для комикса «451° по Фаренгейту» за счёт своего своеобразия и синтаксической пластичности. Как было упомянуто выше, повторы делятся на лексические и синтаксические.

Исследуем лексические повторы в художественном тексте комикса. Основная цель использования данного приема – придание экспрессивности тексту. Повтор определенных, так сказать, отобранных писателем слов позволяет фиксировать внимание читателя, благодаря чему усиливается эмоциональность и образность конкретных действий в произведении.

“*Was—Was it always like this?*” (Bradbury, 2009: 33).

В данном примере повтор лексической единицы *was* создает особое настроение говорящего, в нашем случае Монтэга, передает волнение и тревожность главного героя.

“*Montag felt himself back away and away out the door*” (Bradbury, 2009: 38).

Повтор слова *away* способствует созданию максимально реалистичного образа в эпизоде, когда главный герой от страха и паники пятится к двери, не в силах что-либо предпринять.

“Fool, fool, oh god you silly fool...” (Bradbury, 2009: 92).

С помощью повтора слова *fool* передана тревожность Фабера по отношению к необдуманному действию Монтэга, когда тот принимается читать вслух Милдред и ее подружкам стихотворение, но в ответ получает лишь слезы, крики и жалобы, что в дальнейшем приведет к вызову пожарных в его дом.

Равным образом повтор смежных лексических элементов встречается и в начале каждого параллельного ряда реплик героев. Иными словами, автор использует такой стилистический прием, как лексическая анафора.

“Your house. Your cleanup” (Bradbury, 2009: 110).

Повтор одного и того же притяжательного местоимения *your* в начале предложений из реплики Битти применяется для акцентуации ошибок, сделанных главным героем. После того, как Монтэг ворует запретные книги и прячет их у себя дома, затем заводит знакомство с бывшим учителем английского языка, Фабером, спрашивает у Битти про историю возникновения пожарных и нынешнего информационного общества, напичканного технологиями, провозит книги с собой в метро, зарывает их в заднем дворе своего дома и в конечном итоге читает вслух поэмы подругам Милдред, он сдает себя пожарному депо и теперь вынужден собственными руками спалить свой дом дотла.

Следующее, на что необходимо обратить внимание в художественном тексте комикса, – это синтаксический повтор. Данный прием представляет собой повтор синтаксических конструкций одной структуры или их частей. Однако, в сравнении с его широким употреблением в новелле, количество синтаксического повтора в комиксе значительно меньше. Эта тенденция

связана, прежде всего, с видом текста, который максимально сжат, насколько это возможно в художественном произведении, поделен на кадры и несет на себе немалую смысловую нагрузку.

“The jet bombers going over, going over, going over... Two, six, nine, twelve of them...Did all the screaming for him ” (Bradbury, 2009: 14).

В отрывке передан пример использования повтора части синтаксической конструкции *going over, going over* для гиперболизации образа бомбардировщиков и косвенного изображения всеобъемлющего страха героя. Каждый раз при звуке и виде этих самолетов Монтэг чувствует неотвратимую беспомощность, которую можно сравнить с фобией. Кажется, что тревоге нет конца, как и этим бомбардировщикам, сотнями вздымающихся в небо и произносящих невыносимый крик.

Говоря о синтаксической анафоре, которая характеризуется намеренным повтором синтаксических элементов в начале каждого параллельного ряда предложений, мы можем привести пример из текста.

“Did it drink of the darkness? Did it suck out all the poisons accumulated with the years?” (Bradbury, 2009: 15).

Повтор синтаксической конструкции *did it + verb* в начале предложений создает атмосферу нарастающего напряжения, злости и бессилия у главного героя в момент работы техников–медиков и их чудовищной машины, прочищающей желудок жены Монтэга. Насильственное вмешательство техники в жизнь человека, которое буквально становится чем – то вроде апгрейда для человеческого тела злит героя. С помощью данного приема автор стремится показать читателю, что концепция личности ничего не значит в современном мире, важно только техническое оснащение и развлечение.

Являясь художественным произведением, графическая новелла «451° по Фаренгейту» изобилует стилистическими фигурами или тропами, базовой

ролью которых является оснащение текста образностью и создание неповторимого авторского языка и стиля. Выбор тех или иных фигур и их ассортимент, представленный в произведении, полностью основан на предпочтениях Р. Брэдбери. Наличие стилистических средств открывает широкий простор для дальнейшего исследования.

Как и в новелле, художественный текст комикса включает в себя большое количество метафор, основной задачей которых является создание особого образа, основанного на скрытом сравнении каких-либо предметов и объектов новеллы. Наиболее яркими примерами являются следующие.

“Montag pulled the main switch. The images drained away” (Bradbury, 2009: 85).

“Old Montag wanted to fly near the sun and now he’s burnt his damn wings” (Bradbury, 2009: 106).

В первом примере перед глазами читателя предстает образ мультимедийных телевизионных стен в доме Монтэга. Использование фразового глагола *drain away* – вытекать; осушать; просачиваться в контексте данной ситуации создает образ исчезающего со стен изображения программы. Находясь в встревоженном расположении духа, Монтэг отключает телевизор перед сидящими Милдред и ее подругами. Невероятно красочное объемное изображение, как и все, что смотрит его жена, имеющее ничего больше, кроме красивого и завораживающего внешнего вида, исчезает со стен. Во втором примере метафора приобретает более философский характер. Пример взят из реплики брандмейстера Битти, в момент, когда тот отчитывает Монтэга за предательство перед пожарным депо и всем обществом, заключающееся в сокрытии книг и попытке бунта. Метафоричными здесь являются словосочетания *fly near the sun, burn his wings* – образ, которым пожарный наделяет героя, вносит сравнение Монтэга с птицей. Подобно ей герой

стремится взвиться ввысь, читая все больше и больше запретных книг и узнавая все больше вещей о мире. Книги открывают его глаза на весь ужас происходящего вокруг, дарят ему надежду о спасении. Однако наш протагонист, возможно потому что отчасти он окрылен мечтой о новой жизни, пренебрегает осторожностью и попадает в руки своим же коллегам. Подобно той птице, он подпаливает свои перья о все то же солнце, которое является прообразом надежд, что, в конечном итоге, приводит к неумолимому конфликту и трагедии.

Следующей стилистической фигурой в комиксе является олицетворение. Будучи прочно связанным с метафорой, данный троп является особым изобразительно–выразительным средством языка, который основан на переносном значении.

“He was eating a light supper when the front door cried out.” (Bradbury, 2009: 83).

Употребление глагола *cry out* в сочетании с объектом *the front door* создает своеобразную картину: входная дверь завывала (в значении заскрипела).

Следует отметить, что стилистические приемы, такие, например, как эпитеты, отсутствуют при описании внешности персонажей, т.к. автор не ставит перед собой задачу раскрытия внешнего облика героев. В добавление к этому, структура комикса не дает писателю такого творческого «размаха», какой предоставляет ему новелла. Однако это компенсируется невербальными средствами в графической новелле. Достаточное количество иллюстраций позволяет читателю покадрово проследить за героем, упорядочив тем самым его внешность и характер.

Особую роль в художественном тексте комикса играют идиомы, представленные в речи персонажей. «Идиома (от греч. *idioma* своеобразное выражение) – это семантически неделимый оборот, неразложимое

словосочетание, значение которого совершенно не выводимо из значений составляющих его компонентов. Зачастую грамматические формы и значения идиом не обусловлены нормами и реалиями современного языка» (Белокурова 2006: 167).

Так, в тексте представлены некоторые идиомы. Ярчайшим примером является *“I’m full of bits and pieces”* (Bradbury, 2009: 41), в речи брандмейстера Битти, в момент, когда тот пытается направить Монтэга на правильный путь своими нагроможденными цитатами абсурдного характера о литературе и мире в целом.

Данный пример является чисто американской версией известной английской идиомы *“to be full of bits and bobs”* (<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bits-and-pieces>).

В буквальном смысле эта идиома означает «быть начиненным разнообразными мелкими кусочками». В контексте комикса она приобретает более описательный образ с лексическими добавлениями: «Я начинен цитатами и всякими обрывками». Безусловно, наличие идиом помогает создать неповторимый художественный образ в комиксе.

Завершает наше исследование диалогической речи в графической новелле «451° по Фаренгейту» такой стилистический прием, как парцелляция или актуальное членение предложения. Следует сказать, что данная фигура широко используется в художественных текстах для усиления эмоциональности и экспрессивности. «Парцелляция (от фр. *parcelle* – частица) – стилистический прием, состоящий в таком расчленении единой синтаксической структуры предложения, при котором она воплощается не в одной, а в несколько интонационно–смысловых речевых единицах, или фразах» (Кожина, 2003: 365). Использование актуального членения предложения обосновано усилением

наиболее важных моментов предложения, созданием в выражении дополнительного романтического центра.

Так, примером парцелляции служит следующее предложение, взятое из реплики Монтэга, между расчленяемыми частями предложения ставятся вопросительный знак и многоточие.

Was it always like this? The firehouse, our work? I mean, well, one upon a time...” (Bradbury, 2009: 33).

Членение этого предложения способствует созданию необходимой картины. Созданная автором прерывистость речи главного героя передает его нетерпеливость и волнение, которые можно сравнить с всеохватывающим жаром мыслей и чувств.

Другим примером актуального членения предложения является фраза одной из подруг Милдред.

“The army called Pete yesterday. He’ll be back next week. The army said so. Quick war” (Bradbury, 2009: 85).

В данной парцелированной конструкции фраза *the army called Pete yesterday* является структурно главной частью предложения, так сказать базовой. Последующие части реализуются, как структурно зависимые части, иначе говоря парцеллы. Базовая часть и парцеллы создают образную конструкцию, с помощью которой читатель может проследить интонацию данной структуры, темп речи, усиление эмоциональности, а также в буквальном смысле осознать, что движет этой героиней.

Итак, рассмотрев достаточное количество стилистических приемов на разных уровнях языка в диалогической речи героев, которая является основной составляющей структуры комикса «451° по Фаренгейту», мы можем утверждать, что «диалог является элементом вторичного авторского мира, имеющим аналог в языковом естественном общении человека» (Изотова, 2006:

93). Таким образом, художественный диалог комикса является отражением видения мира автором.

Наравне с диалогической речью в комиксе присутствует еще одна составляющая – это авторский текст. Даная вставка встречается реже, чем речь персонажей, однако она является не менее важной. Авторский текст представляет собой текст, поясняющий ситуацию в кадре. Важно то, что сам он не определяется, как часть происходящего, а играет роль некоего «бэкграунда» ситуации, т.е. фона, на котором разворачиваются события, действия героев. Традиционное оформление авторского текста – желтый прямоугольник с черным контуром.

Особенностью авторского текста Брэдбери является стремление сохранить стилистические фигуры. Так, среди основных стилистических приемов здесь можно выделить «умолчание (от греч. апосиопеза – недомолвка) – стилистическая фигура речи, при которой выражение мысли остается незаконченным или ограничивается намеком в расчете на догадку читателя». (Кожина, 2003: 193). Среди приемов умолчания в авторском тексте можно выделить следующие.

“They sat without saying a word...” (Bradbury, 2009: 63) «Они сидели, не проронив ни слова...»; *“The subway fled past him... numerals and darkness...”* (Bradbury, 2009: 67) «Поезд уносил его... темнота и числа».

Средством достижения данной фигуры является многоточие. Необходимо отметить, что при сравнении авторского текста, представленного в комиксе, и авторских отступлений в новелле апосиопеза зачастую используется в развернутом предложении, иначе говоря для компрессии информации и в то же время сохранения образности. Так сравним второй пример с его смежным предложением в новелле.

“The subway fled past him... numerals and darkness...” (Bradbury, 2009: 67);
“The subway fled past him, cream tile, jet – black, cream – tile, jet – black, numerals and darkness, more darkness and the total adding itself.” (Bradbury, 2009: 74).

Проанализировав, можно сказать, что прием умолчания активно применяется автором при опущении различных средств выразительности, таких как эпитет и лексический повтор. В данном случае апопсиопеза не только компрессирует художественный текст, но и вводит в речь многозначительность и побуждает читателя к домысливанию.

Как было подмечено ранее, авторский стиль Брэдбери уникален по своему характеру. Автор в очередной раз стремится это доказать, используя в своей речи сложносоставные слова. Важно отличать эти слова от словосочетаний. Главной особенностью сложносоставных слов является то, что, образуясь от самостоятельных частей речи, они сохраняют в своем составе слово целиком. В авторском тексте комикса ярким примером использования этих слов является следующий отрывок.

“One of those damn do-gooders with their shocked, holier-than-thou silences.” (Bradbury, 2009: 107).

Так, сложносоставное слово **do-gooders** – благодетели человечества, состоит из широкоупотребительного глагола do – делать и существительного **gooder** – отличный, хороший человек. Другой пример такого слова **holier-than-thou** играет роль прилагательного, т.к. стоит перед существительным **silences**, и означает «самодовольный», «благочестиво-показной». Составное сложное слово пишется через дефис. С точки зрения лингвистики, функция этих слов сводится к тому, чтобы слить знаменательные слова в одно, а с точки зрения литературы – придать образность и неповторимость слову.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II:

Проанализировав и сравнив стилистические и языковые особенности новеллы и комикса «451° по Фаренгейту», мы можем выявить их некоторые особенности.

Новелла «451° по Фаренгейту» имеет свой ритм – определенную художественную форму организации языкового материала, что свидетельствует об индивидуально-авторском начале. Использование писателем разнообразных средств выразительности на лексическом уровне (метафора, эпитет, аллюзия, скрытая ирония, олицетворение и др.), и на синтаксическом (прием повтора, парцелляция) способствует созданию уникального образа технократического мира с его обществом-потребителем в недалеком будущем.

Несмотря на то, что язык в комиксе частично модифицирован – синтаксические структуры адаптированы под текст, который в свою очередь, претерпевает компрессию, лингвистическая картина в комиксе является более сложной, чем в новелле. Это связано, прежде всего, с характером композиции графической новеллы, которую составляют вербальные и невербальные компоненты, последние из которых включают в себя кадровое членение, иллюстрирование и графическое оформление текста.

Текст комикса состоит, как и из диалогической ситуации, так и из авторского текста. Однако, большую часть занимает художественный диалог, который несет основную смысловую, стилистическую и образную нагрузку.

Следует сказать, что при составлении комикса Р. Брэдбери стремится сохранить образность и передать первоначальный тон произведения, за что, надо признаться, ему следует отдать должное, ведь у него это прекрасно выходит. Как и в новелле, в комиксе присутствует большое количество

стилистических фигур и различных средств языковой выразительности, в данном случае занимающих минимальную площадь в сегменте текста. В связи с этим мы можем отнести его к художественному произведению.

Таким образом, мы можем говорить о том, что комикс «451° по Фаренгейту» имеет право занимать место в мировой литературе, а его многообразность определяется семиотически осложненным текстом.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной работе были исследованы художественные и языковые особенности произведения Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» на материале новеллы и комикса.

Рэй Брэдбери является одним из самых неординарных писателей-фантастов нашего времени. Проецируя сюжетные линии в фантастических обстоятельствах, автор стремится показать человечеству его истинное положение. В своей новелле «451° по Фаренгейту» он сумел отобразить назревающие в обществе проблемы – это конфликт между человеком и технократической средой, отказ от книг и переход на индустрию удовольствий, вмешательство рекламы и мультимедиа в жизнь человека и обездушивание людей.

Исходя из подробного рассмотрения жанра антиутопии, его основных черт и особенностей, а также самого произведения «451° по Фаренгейту», мы можем отнести новеллу к данному жанру по некоторым признакам (принцип псевдокарнавала, театрализация действия, эксцентричность протагониста, сюжетный конфликт социальной среды и личности, «матрешечная композиция»).

Произведение имеет фантастический характер за счет активного использования писателем приема фантастики, искажения временных и пространственных рамок.

Проанализировав фантастическую новеллу–антиутопию «451° по Фаренгейту», можно обоснованно утверждать, что структура и язык произведения представляют собой сложное и многообразное явление как в идейном, так и в плановом содержании (сложная система персонажей, метод

экстраполяции и др.). Мастерское использование Р. Брэдбери многочисленных художественных и языковых приемов как на лексическом (метафора, сравнение, авторская ирония, аллюзия, аллитерация и др.), так и на синтаксическом уровне (прием повтора-звуковой, лексический, синтаксический) позволяют создать своеобразную образную канву новеллы и выразить глубину неповторимого авторского стиля.

В связи с появлением комикса «451° по Фаренгейту», созданного на основе самого произведения, следовало рассмотреть его лингвистические и художественные особенности, а также выявить характер самой графической новеллы.

На первый взгляд можно предположить, что комикс «451° по Фаренгейту» является лишь адаптацией в ином жанровом содержании к самой новелле. Однако, основываясь на нашей исследовательской работе, можно опровергнуть данное предположение рядом причин.

Во-первых, комикс имеет сложное лингвистическое содержание, состоящее не только из вербальных, но и из невербальных элементов, включающих в себя графическое оформление текста (графические восклицания, знаки препинания, различные штрихи и линии, цвет).

Во-вторых, текст комикса является художественным, т.к. состоит из преимущественно художественных диалогов героев, помещенных в филактеры. По причине языковой компрессии речь героев, а также авторские ремарки несут на себе основную смысловую, стилистическую и образную нагрузку.

В-третьих, информативность действия уместается в единицу членения комикса, т.е. кадр, таким образом задача писателя заключается в выражении динамичности и образности повествования при помощи языковых средств, занимающих минимальную площадь в сегменте произведения.

Наконец, текст комикса включает в себе значительное количество стилистических приемов на разных языковых уровнях (метафора, эллипсис, прием повтора, олицетворение, прием звукоподражания, наличие идиом, парцелляция, апосиопеза и др.) создающих образную систему произведения.

Создавая комикс «451° по Фаренгейту», Р. Брэдбери удалось сохранить образность и первоначальный тон произведения.

Следуя из вышперечисленных причин, можно сделать вывод, что графическая новела «451° по Фаренгейту» в силу своего семиотически осложненного текста и наличия языковых и художественных средств выразительности относится к особому виду художественного произведения и по праву может являться частью мировой литературы.

Список используемой литературы

1. Адмони В. Г. Структура предложения и строение художественного литературного произведения: учебное пособие / В. Г. Адмони. – М.: МГПИИЯ им М. Тореца, 2002. – 156 с.
2. Анисимова Е. Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов): учебное пособие для студ. фак. иностр. яз. вузов / Е.Е. Анисимова. – М.: Academia, 2003. – 128 с.
3. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб: Паритет, 2006. – 320 с.
4. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры; пер. с англ. М.А. Дмитриховской. – М., 1999. С. 153-172.
5. Брандис Е. П. Научная фантастика и художественное познание действительности / Е. П. Брандис // Художественное творчество. –2006.– №5. – 26 с.
6. Брега С. С. Феномен утопии и антиутопии как явления в социуме / С. С. Брега // Вопросы социальной философии и философской проблематики социально-гуманитарных наук. – 2004. – Вестник №4. – С. 46–50.
7. Брэдбери Р. 451° по Фаренгейту / Р. Брэдбери; пер. с англ. Т. Шинкарь. – М.: «Э», 2014. – 240 с.
8. Брэдбери Р. Дзен в искусстве написания книг / Р. Брэдбери; пер. с англ. Т. Ю. Покидаевой. – М.: Эксмо, 2013. – 192 с.
9. Виноградов В. В. О теории художественной речи: учебное пособие / В. В. Виноградов. 6-е изд., с изм. –М.: Высшая школа, 2005. – 288 с.
- 10.Ерофеев В. В. Комиксы и комиксовая болезнь: эссе / В.В. Ерофеев // В лабиринте проклятых вопросов. – М., 2009 . – С. 430 – 447.

- 11.Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково–словообразовательный / Т. Ф. Ефремова. – М.: Русский язык, 2010. – 672 с.
12. Злотницкий Д. И. Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту: графический роман/ Д. И. Злотницкий // Мир фантастики. – 2013. – № 119. – Июль. – С. 40–41.
- 13.Изотова Н. В. Диалогические структуры в языке художественных произведений Р. Брэдбери: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Изотова Наталья Валерьяновна. –М., 2006. – 159 с.
14. Инджиев А. А. Словарь литературоведческих терминов / А. А. Инджиев. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 224 с.
- 15.Клюканов И.Э. К функциональной характеристике графических приёмов / И.Э. Клюканов // Стилистика художественной речи: Межвузовский тематический сборник. - Калинин: КГУ, 1996. – 171 с.
- 16.Кожина М. Н. Стилистический энциклопедический словарь русского языка / М. Н. Кожина. – М.: Флинта «Наука», 2003. – 696 с.
- 17.Козлов Е. В. Коммуникативность комикса в текстуальном и семиотическом аспектах: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19 / Козлов Евгений Васильевич. – Волгоград, 1999. – 18 с.
- 18.Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии / Б. А. Ланин// Общественные науки и современность. – 2007. №5 С. 154–163
- 19.Липков А.И. Проблемы художественного воздействия: принцип аттракциона: монография / А. И. Липков. М., 2010. – 200 с.
- 20.Любимова А. Ф. Жанр антиутопии в XX веке: содержательные и поэтологические аспекты: учеб. пособие по спецкурсу/ А. Ф. Любимова. – Пермь: изд-во Перм. ун-та, 2001. – 91 с.

- 21.Маркина Н. В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.03 / Маркина Надежда Валериевна – Самара, 2006. – 226 с.
- 22.Осипов А. Н. Фантастика от «А» до «Я». Краткий энциклопедический справочник / А. Н. Осипов. – М.: Дограф. – 2001. – 351 с.
- 23.Поливанов Е. Д. Словарь лингвистических и литературоведческих терминов / Е. Д. Поливанов. – М.: Либроком, 2017. – 186 с.
- 24.Роднянская И. Б. «Поэтика грезы» Рэя Брэдбери как инструмент утопической критики цивилизации / И. Б. Роднянская // Технология литературного образования. –2013. –№ 4. – С. 19.
- 25.Розенталь Д. Э. Словарь–справочник лингвистических терминов / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – М.: Просвещение, 2007. – 448 с.
- 26.Сонин А. Г. Комикс: психолингвистический анализ: монография / А. Г. Сонин. – Барнаул: Изд–во Алтайского гос. ун – та, 2000. – 111 с.
- 27.Ханютин Ю. М. Реальность фантастического мира: монография / Ю. М. Ханютин. – М.: Икусство, 1999. – 304 с.
- 28.Чернец Л. В. Введение в литературоведение: учебное пособие для студентов высш. проф. образования / под ред. Л. В. Чернец. 4-е изд., с изм. – М.: Академия, 2011. – 539 с.
- 29.Ярцева В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь / В. Н. Ярцева. – М.: Большая рос. энцикл., 2002. – 709 с.
- 30.Bradbury R. Fahrenheit 451: книга для чтения на английском языке. – Спб.: КАРО, 2016. – 224 с.
- 31.Bradbury R., Hamilton T. Fahrenheit 451: The Authorized Adaptation. Hill and Wang Paperback, 2009. – 151 p.
- 32.Heer J., Worcester K. Arguing Comics: Literary masters on a popular medium. – New Orlean: University of Mississippi Press, 2004. – 208 p.

33. McCloud S. Understanding comics: The Invisible Art. William Morrow Paperbacks, 2003. – 224 p.
34. Анищенко А.В. Комикс как тип видеовербального дискурса [Электронный ресурс] / А. В. Анищенко // Вестн. Моск. гос. лингв. ун-та. – 2009. – № 559. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/komiks-kak-tip-videoverbalnogo-diskursa> (16.04.2017).
35. Засурский Я.Н. О Рэе Бредбери – человеке и писателе [Электронный ресурс] / Я. Н. Засурский // Рэй Брэдбери. – Режим доступа: http://raybradbury.ru/articles/v_dni_vechnoj_vesny (18.02.2017)
36. Cambridge Dictionary. English Dictionary [Электронный ресурс]. – Режим доступа <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/bits-and-pieces> (23. 02. 2017)