

СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

Е.В. Быкова

ПЛОСКОСТНОЙ ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ РЕЧЕВОГО МАТЕРИАЛА В МАССОВОЙ КОММУНИКАЦИИ

E. V. Bykova

PLANAR PRINCIPLE OF ORGANIZATION OF VERBAL MATERIAL IN THE MASS MEDIA

В данной статье рассматривается проблема соответствия графического облика текста его смысловому наполнению в историко-библиографическом аспекте. В работе анализируются труды ученых-филологов, палеографов, книжных графиков, в которых форма подачи речевого материала и его расположение в плоскости листа осложняет смысловую структуру текста, актуализирует его содержание. Основные принципы организации речевого материала на плоскости широко используются в массовой коммуникации для усиления воздействия на адресата.

Ключевые слова: текст, смысл, речь, организация, массовая коммуникация.

In this article the problem of conformity of graphic shape of the text to its semantic filling in historic and bibliographic aspects is considered. The article analyzes the works of philologists, polygraphists, book plots. In which works form of presentation of speech material and its location in the sheet plane complicates the semantic structure of text, actualizes its content. Main principles of speech material on the plane are widely used in mass communications to enhance the impact on the recipient.

Key words: text, sense, speech, organization, mass communication.

Бурное развитие коммуникативной лингвистики, лингвистики текста, теории речевой деятельности и теории коммуникации, а также возросшее влияние СМИ на общественное сознание, увеличение общего объема печатной продукции самых разных жанров пробудили интерес к проблеме исследования текстов с плоскостной речевой структурой, которые весьма широко представлены в речевой практике современного общества.

Тексты с плоскостной организацией речевого материала в лингвистической терминологии называются плоскостными, креолизированными, гибридными или модульными. Под модулем в средствах массовой информации подразумевается единица площади на газетной полосе или журнальной странице, которая поку-

пается рекламодателем для размещения в нем рекламного материала (обычно это прямоугольник стандартной ширины и высоты). Полагаем, что любая ограниченная поверхность для размещения текстового материала вне зависимости от ее материальной фактуры (стена дома, полотно, грань монумента, мемориальная доска) и геометрической формы (прямоугольник, квадрат) может считаться модулем.

Модульные тексты (МТ), речевой материал которых вмещен в ограниченное пространство модуля, паралингвистически активны, поскольку читатель, взглянув на текст и заметив в нем много восклицательных знаков, вопросов, тире, многоточий, шрифтовых и цветовых актуализаций, даже не вдаваясь в анализ содержания, воспринимает текст как взволнованный, экспрессивный. В связи с этим в МТ формируется особая система средств, способствующих симультанному эффективному восприятию. Вынужденная формальная краткость МТ детерминирует их речевую структуру, которая стремится при помощи всех коммуникационных кодов максимально емко передать смысловое содержание. Поэтому в МТ задействованы не только собственно лингвистические, но и пространственно-графические средства, которые не столько на подчиненных или равных правах с речевыми отрезками, сколько в приоритетном отношении выполняют семантическую функцию в тексте. Расположение речевого материала в плоскости листа «навязывается» реципиенту создателями текста, поскольку именно это расположение обуславливают временные, пространственные, причинно-следственные отношения в МТ, т.е. определяет его смысловую интерпретацию и не допускает разночтений.

Проблема специфики стилистической функции графических средств еще не разработана в полном объеме, хотя в историческом аспекте заявленной темы вопрос о значимости фиксации и расположения речевого материала на плоскости имеет давнюю традицию, поскольку вся наша текстовая речевая практика связана с восприятием письменной речи. «Письменная норма оформления высказывания – это перекодировка устной речи, при которой графическая субстанция оформляет содержание высказывание в виде сегментных единиц и закрепляет их на листе бумаги в виде графической модели» [Клюканов, 1983] И.В. Арнольд принадлежит важный для нашего исследования термин «графические стилистические средства» [Арнольд, 1973]. Под этим термином понимается использование графических средств печатного текста с целью передачи коннотативной части сообщения, т.е. всего, что связано с оценочной, эмоциональной, экспрессивной, функционально-стилистической информацией.

Свои рассуждения по поводу значимости графических средств для акцентуаций смыслового содержания материала приводили Л.Г. Веденина, В.П. Григорьева, Э.Г. Ризель, Ю.С. Степанов, А.Г. Костецкий, Н.В. Петровский, И.Э. Клюканов, Е.Е. Анисимова, В.И. Чепурных, Г.В. Колшанский, Л.А. Киселева, В.В. Куцый и др. Ученые подчеркивали, что специализированное использование графических средств в тексте привлекает внимание читающего к форме

высказывания, актуализируя и семантизируя ее. «Форма становится значащей и, взаимодействуя со значением графически выделенной единицы, семантически осложняет ее» [Чепурных, 1986].

Как отмечает Н.Н. Клеменцова, «некоторые отрезки текста обладают особой значимостью для осознания его смысловой структуры, поэтому они отличаются от прочих не только по смыслу, но и по графическому оформлению: пробелы, особый шрифт, расположение на отдельной странице...это особый вид содержательно-смысловой упорядоченности» [Клеменцова, 1988]. С.А. Попов, исследуя рекламный текст, писал, что «использование шрифта и заглавных букв не всегда произвольно. Шрифтовое выделение в пределах одного типа шрифта имеет смыслоразличительное значение. Шрифт сам по себе может нести определенную эмоционально-информационную нагрузку» [Попов, 1986]. По замечанию Л.Г. Ведениной «написание буквы (или знака), не предусмотренных правилами орфографии, свидетельствует о том, что данному слову придается особое значение» [Веденина, 1969].

Соответствие графического облика текста и его смыслового наполнения также отмечалось исследователями. Так, например, Л.И. Киселева писала, что разные по содержанию тексты размещались на странице по-разному: «создатели рукописного, а затем и печатного текста стремились к разумной и точной смысловой организации текста на странице для лучшего его восприятия» [Киселева, 2003]. Книжная страница по самому своему прагматическому назначению антропологична и выразительные особенности графической формы книги рассматриваются в связи с содержанием языкового сообщения. В два столбца писались Библия, лекционари, миссалы, бревиарии, жития святых, анналы, хроники. Поэтические тексты писали в один узкий столбец, выделяя инициалом заглавную букву. Описательные прозаические тексты писали по всей странице. В зависимости от содержания текста выбирался размер листа. В оформлении государственных документов (грамот) тоже существовала своя традиция. Печатная книга сохранила все традиции книги рукописной, сохранив даже ее формат – прямоугольник. Ян Чихольд подчеркивал, что: «удобочитаемость есть высший принцип наборного искусства. В основе совершенного художественного оформления лежит абсолютная гармония всех элементов...размер полей, соотношение пробелов между строками..., размер разрядки набранных прописными буквами строк...выключка слов» [Чихольд, 1980]. Газета на первых порах своего существования тоже копировала книжное графическое оформление в два столбца, поскольку в семантическом аспекте была гомогенна и соответствовала хроникам. Лишь позднее, в связи с изменением характера публикуемого материала (уже гетерогенного в смысловом отношении), газета получила свой нынешний многогарнитурный, многостилевой облик.

Таким образом, по внешнему виду и формальному расположению текста на странице можно было провести классификацию текстов на поэтические и прозаические, документальные и художественные, духовные или светские. Следовательно, можно с уверенностью констатировать, что тексты объединяются по

своей параграфемной традиции (схожести функциональной значимости параграфемных элементов текста). Графический стандарт, модель исторически сложившейся практики зрительного воплощения того или иного типа текста позволяет коммуникантам безошибочно понять, что перед ними: поэтический или прозаический художественный текст, газетная статья, заявление о приеме на работу, рекламный буклет или словарная статья.

В течение веков сложилась целая текстовая иерархия рубрик, заголовков, инициалов, которые различались шрифтом, форматом, кеглем, что использовалось для выделения и смысловых акцентуаций. Большое внимание уделялось в теории и практике печати строгому выделению главного и второстепенного в тексте, что существенно облегчало восприятие общего смысла, поскольку шрифт канонически должен был соответствовать назначению текста. Можно сказать, что сформировался сценарий восприятия текста в сознании потребителя, его симультанное восприятие, изоморфное музыкальному аккорду, которое в когнитивной лингвистике получило название фрейма, или гештальта. И.Э. Ключанов отмечал, что интерес к паралингвистическим средствам возрастает благодаря их связи с определенным типом речевого произведения, имеется в виду «графический стандарт, норма, модель, схема, матрица исторически сложившейся практики зрительного воплощения того или иного типа текста», по сути это то, что В.А. Фаворский называл «организацией памяти». Не менее значимы наблюдения В.А. Фаворского о том, что семантическое наполнение плаката, размещенного в изолированной от других плакатов позиции (на отдельной стене), декодируется иначе, нежели у плаката, помещенного по соседству с другими плакатами. В.А. Фаворский называл это «способом экспонирования» [Фаворский, 1988].

Включенность предложения в текст или его графическая обособленность также обращала на себя внимание исследователей. Так, например, И.В. Арнольд отмечала, что предложение, являющееся компонентом абзаца, качественно отличается от самостоятельного, так как находится в сложной взаимосвязи с остальными элементами структуры абзаца [Арнольд, 1973]. Е.С. Кубрякова писала: «Двухмерность плоскости становится важным ориентиром в понимании текста, точно так же зрительная закреплённость текста позволяет при необходимости возвращаться к любому месту текста, а шрифтовая разбивка иконически свидетельствует об иерархическом подчинении одной части текста другой и т.д.» [Кубрякова, 1993].

Е.Е. Анисимова отмечала, что паралингвистические средства в тексте становятся важнейшей единицей коммуникации, которые представлены в виде целого поля средств, определяющих внешнюю организацию текста, создающие его «оптический образ» [Анисимова, 1992]. Это графическая сегментация текста и его расположение на бумаге, шрифтовой и красочный наборы, типографские знаки, цифры, иконические средства, необычное написание, нестандартная орфография и нетрадиционная расстановка знаков препинания.

Плодотворным в данном отношении являются работы В.А. Фаворского [Фаворский, 1988], В.Н. Ляхова [Ляхов, 1978]. Так, например, В.А. Фаворский искал возможности выражения голосового жеста – звуковой выразительности, воплощенной в графической форме шрифтовой надписи, его поиски даже получили свое терминологическое название: вербально-визуальная риторика. «Книжная жестикуляция – это параграфемика. Они не только сопутствуют печатной речи, но и несут суперлинейную информацию стилистического характера» [Костецкий, 1975]. Это искания в области графического выражения характера слова, что, на наш взгляд, является крайне значимым для текстов с плоскостной организацией, в которых большая часть закодированной информации ввиду ограниченности поверхности имплицирована. Поэтому так важно изучить и описать все средства, позволяющие адекватно интерпретировать смысловое наполнение модульных текстов, с учетом лексических, грамматических, семантических, графических, параграфемных элементов.

Очевидно, что параграфемные средства для одних типов текста релевантны для содержания, а для других типов текста – нет. Параграфемные средства в текстах с плоскостной структурой являются одновременно и планом выражения, и планом содержания. Являясь носителями определенной информации (семантической, экспрессивной), паралингвистические средства приобретают в данном случае особую значимость в тексте, формируют наряду с вербальными средствами его содержательный и прагматический аспекты и выступают в качестве релевантных для его типобразования: рекламный текст различной природы (информативный или экспрессивный), мемориальный (мемориальная доска, эпитафия, надпись на значке или медали), почтовая марка или открытка и т.п.

На рубеже XX–XXI вв. идеальный в своем классическом понимании линейный письменный текст в каноническом исполнении перестает быть средством массового речевого воздействия на аудиторию. Все большее влияние оказывает на получателя информации относительно новые жанры, так называемые перформансы, клипы, основанные на семиотическом сопряжении нескольких знаковых систем, способные сделать коммуникацию более эффективной. Это так называемые «зримые тексты», представления, спектакли, зрелища, выступления, призванные максимально вовлечь в процесс восприятия смысла. Скрещивание на одной плоскости знаков разной природы уже давно ведется творческими личностями в поэзии, искусстве живописи.

Бум поиска новых средств выражения фиксации речемысли посредством комплекса знаковых элементов различного семиотического генезиса уже переживался общественным сознанием на рубеже XIX–XX вв. В начале XX в. ведется поиск экспрессивной типографии, стремящейся воссоздать образность авторской речи путем перемены шрифтовых кеглей и начертаний, активизации незапечатанного фона, а порой – уподоблению наборной полосы некоему изображению. Шрифтовые акцентировки текста подчеркивали декламационное

начало стиха. Так, например, футуристы и дадаисты вытеснили последовательность одновременностью, как в живописи.

В. Лившиц [Лившиц, 1932] упоминал, что Блез Сандрар сделал попытку добиться эффекта выделением отдельных слов посредством разноцветных букв и раскраски фона. Гийом Аполлинер «печатал свои симюльтанистские поэмы, располагая строки и отрывки фраз по всей странице с таким расчетом, чтобы геометрические фигуры, образованные беспорядочно разбросанными типографскими знаками, схватывались глазом одновременно». Это уже мало чем отличалось от футуристического начертания стихов Маринетти и Палацески. «Параграфемные элементы в поэтическом тексте носят иконический характер и схоже передают форму денотата, его расположение и перемещение в пространстве (фигурные стихи)» [Клюканов, 1983]. Художники Бурлюки в рамках одного слова играют кеглями, гарнитурами, начертаниями шрифтов. И. Зданевич выделял прописными или жирными литерами ударные гласные.

Эффект, к которому стремились авторы, соединил семиотически станковое искусство и поэзию. Примером тому можно считать выдержки из Манифеста «САДОК СУДЕЙ II» о новых принципах творчества. Если наложить некоторые выдержки из этого стилистического кодекса на речевую структуру текстов с плоскостной организацией, то можно отметить ряд соответствий: «Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь *направляющие речи*. Мы расшатали синтаксис. Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике. Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание. Мы характеризуем существительные не только прилагательными (как делали главным образом до нас), но и другими частями речи, также отдельными буквами и числами. Нами уничтожены знаки препинания, чем роль словесной массы выдвинута впервые и осознана. Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках; всякое движение рождает новый свободный ритм поэту».

Изучению содержательной функции поэтической графики посвятил свою диссертацию А.Г. Костецкий. Автор отмечает тот факт, что анализ поэтического текста вне материальной формы текста как знака нельзя считать полным, поскольку «форма реализации поэтического текста влияет на его функционирование, на процесс восприятия, а следовательно, и на семантику текста» [Костецкий, 1975] основной акцент автор сделал на изучении графической структуры поэтического текста, его печатной формы. Это изучение проблемы передачи особенностей интонации на письме. Вообще, еще и палеографы отмечали, что «оформление текстов таких специфических рукописных книг, как певческих, отличается от обычных. Слова в них писались по частям, в соответствии с распевом во время церковной службы» [Левочкин, 2002].

Интонация в поэтическом тексте передается с помощью ритма, метрических средств, с помощью графики. Графические элементы становятся носителями особой, поэтической информации: С. Полоцкий (семиостихи), А. Возне-

сенский (изопы). В этих стихах графическая сторона абсолютизирована, она выполняет релевантную функцию в декодировании смысловой структуры стиха, включая пространство страницы, пробелы между стихами и строфами.

Полагаем, что этот опыт обогатил искусство печатного текста, раскрепостил многовековую традиционную упорядоченность линейного текста.

Приведенные примеры показывают, что масштабное наступление на линейность слова и предложения тоже имеет свою традицию. Это поиск шрифтовой, графической экспрессии. Визуальный облик первичен, вербальный вторичен, поэтому поиски в стремлении преодолеть линейность текста, чтобы максимально уподобить его звучащей речи, весьма продуктивны. «Текст, воспроизведенный в печати, должен соответствовать авторской мысли, содержание должно соответствовать факту реальной действительности, а передаваемому смыслу должно полностью соответствовать актуализированное автором значение высказывания [Осетрова, 2005].

Графика – это сигнал структурной природы текста. С помощью визуальных (графических) акцентуаций автор снимает возможность смысловых и стилиевых различий. Именно графика служит средством создания внутритекстовых связей.

Следовательно, можно сказать, что графика тоже способствует созданию образа, так как участвует в образовании смысла. «Даже незначительные изменения в семантике поэтического текста непосредственно отражаются и в его графике, являясь сигналом для воспринимающего, и, наоборот, изменение в графической структуре поэтического текста отражаются и на его семантике [Костецкий, 1975].

Возвращаясь к объекту нашего исследования, МТ, отмечаем, что конструкция модуля (смыслового блока) во многих случаях начинает становиться активным носителем разнообразных качеств пространственной организации. Это весьма активно воздействует на образное восприятие целого. Еще более значительным становится воздействие на читателя, если блочная модульная конструкция усиливается текстовой. Тогда «ударность» текста становится чрезвычайно сильной. Шрифтовые акцентировки, сделанные фактурой или цветом набора, заставляют моделировать все зрительное пространство, как в живописи или в графическом произведении. Наборный текст по своей функции начинает напоминать ноты, он интонирует письменную речь и передает ей все богатство оттенков.

Мы можем сказать, таким образом, что корреляция между расположением текста на плоскости и его жанровой принадлежностью имеет место не только в поэтическом тексте, но и в других видах словесного творчества и жанрах. Характер расположения материала на плоскости не только определяет его смысловое наполнение, но и соответствует определенной жанровой специфике, соответствует определенному стилю. Понятие стиля рассматривается нами широко, поскольку стиль понятие емкое, подразумевающее реализацию авторского замысла (идеи) в определенной иерархической упорядоченности элементов.

Таким образом, посредством наблюдения за корреляцией смысл-стиль на речевом и внеречевом уровнях выявляется стилеобразующая идея, которая, как магнит одновременно притягивает и сводит в смысловое единство материальное тело текста (плоскость), отбор и расположение речевого материала, его грамматическое выражение и графическое исполнение.

Литература

1. *Анисимова Е.Е.* Паралингвистика и текст (к проблеме креолизованных и гибридных текстов) // Вопросы языкознания, 1992, № 1, с. 71.
2. *Арнольд И.В.* Графические стилистические средства, 1973, с. 291.
3. *Веденина Л.Г.* Стилистические возможности видеографической системы французского языка / Проблемы лингвистической стилистики // Мат-лы научн. конф. – М., 1969, с. 27.
4. *Киселева Л.И.* Письмо и книга в Западной Европе в средние века. – СПб., 2003, с. 50–59.
5. *Клеменцова Н.Н.* Смысловая структура текста и его понимание // Текст в речевой деятельности. – М., 1988, с. 34.
6. *Клюканов И.Э.* Структура и функционирование параграфемных элементов текста: Автореф. дисс. ... – Саратов, 1983, с. 8.
7. *Костецкий А.Г.* Содержательные функции поэтической графики: Автореф. дисс. ... – Киев, 1975, с. 8.
8. *Кубрякова* 1993:19. Возвращаясь к определению знака // Вопросы языкознания, 1993, № 4, с. 1.
9. *Левочкин И.В.* Основы русской палеографии. – СПб., 2003, с. 84.
10. *Лившиц В.* Полутороглазый стрелец. – Л., 1932, с. 206.
11. *Ляхов В.Н.* Искусство книги – М., 1978, с. 137.
12. *Осетрова О.В.* Шрифт в рекламном дизайне (на примере печатной полиграфической и пресскламы): Автореф. дисс. ... – Воронеж, 2005, с. 3.
13. *Попов С.А.* Взаимодействие графических и вербальных компонентов в тексте рекламы // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. – М., 1986, с. 91–97.
14. *Фаворский В.А.* О плакате // Лит.-худож. наследие. – М., 1988, с. 293.
15. *Фаворский В.А.* Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом // Лит.-худож. наследие. – М., 1988, с. 265.
16. *Чепурных В.И.* Прагматические и стилистические функции графических средств в художественном тексте // Текст и его компоненты как объект комплексного анализа. – Л., 1986, с. 124.
17. *Ян Чихольд.* Облик книги: Избранные статьи о книжном оформлении. – М., 1980, с. 13.