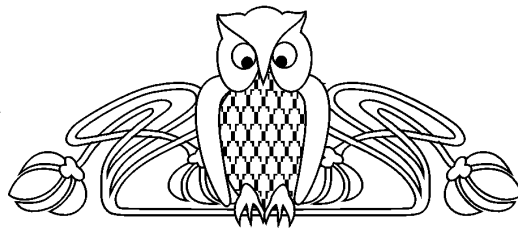




УДК 821.111.09-31+929Мердок

АБЗАЦ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ КАК ФУНКЦИОНАЛЬНО-РЕЧЕВАЯ ЕДИНИЦА

О. Л. Петрова



Петрова Ольга Леонидовна, кандидат филологических наук, профессор кафедры гуманитарных дисциплин и физической культуры, Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, konsprol@mail.ru

Среди формальных признаков, указывающих на особую коммуникативную значимость абзацев художественной прозы, в статье выделены такие синтактико-стилистические построения в тексте романа А. Мердок «Дикая роза», как вопросительные, отрицательные, эмфатические конструкции, особое употребление деиктических элементов и союзов.

Ключевые слова: функция воздействия, формально-грамматическое членение, коммуникативная значимость, синтаксически маркированные конструкции.

A Paragraph of Fiction Prose as a Functional Speech Unit

O. L. Petrova

Olga L. Petrova, <https://orcid.org/0000-0001-7685-2726>, Saratov State Conservatoire, 1, Kirova Ave., Saratov, 410028, Russia, konsprol@mail.ru

Among some formal elements featuring a particular communicative significance of fiction prose paragraphs, the article distinguishes such syntactic and stylistic structures in the text of I. Murdoch's novel *An Unofficial Rose* as interrogatory, negative, emphatic ones, as well as a specific use of deictic elements and conjunctions.

Key words: influence function, formal and grammar fragmentation, communicative significance, syntactically marked structures.

DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-386-390>

Интерес к изучению текста с позиций именно лингвистики за последние десятилетия чрезвычайно возрос. Не вдаваясь в подробности различных определений текста и его свойств, исходим из того, что текст – это произведение речи, которое рассчитано на воспроизведение – вслух или во внутренней речи. Любая синтаксическая единица, от членов предложения и до целого текста, выполняет функцию художественного воздействия на читателя. Художественный текст невозможно пересказать. Подлинное восприятие художественного текста возможно лишь после ознакомления со всем произведением, при котором каждая его деталь соотносится с целым¹. Понятие целостности произведения литературы охватывает не только всю систему реализации смысловых оттенков слова, но также и систему грамматических построений, которыми пользуется автор². При изучении коммуникативной направленности абзаца текстологический подход важен и необходим.

Под текстологическим подходом мы имеем в виду рассмотрение тех или иных языковых особенностей и компонентов художественного текста с точки зрения их участия в реализации замысла всего произведения/текста, их роли в раскрытии содержания-намерения произведения.

Специфика коммуникативно-динамического построения текста художественного произведения, распределение синтактико-стилистической значимости среди элементов высказывания отражается в пунктуационном оформлении. Наиболее заметен и важен в этом плане знак красной строки, выступающий в письменной речи как семиотическое средство членения текста на абзацы. Членение текста обязательно и необходимо как одно из неперемных условий раскрытия художественного замысла романа, и это разделение не может быть случайным, оно продиктовано авторским замыслом³.

Абзац в романе А. Мердок «An Unofficial Rose» («Дикая роза») играет важную роль в осуществлении основной функции регистра художественной прозы – функции воздействия. При анализе построения текста названного романа с этой точки зрения первое, что бросается в глаза, – это приблизительно равная длина абзацев, в которых преобладает авторское повествование. Так, в первой главе романа на фоне рассказа о происходящих похоронах жены одного из главных действующих лиц – Хью Перонетта, автор передаёт мысли Хью у могилы Фанни. Через эти размышления представлены все действующие лица романа. «Переключение» размышлений с одного персонажа на другой чётко отражает абзацное членение романа, что соответствует правилам пунктуации в повествовании. Таково начало романа. Однако в последующих главах абзацное членение преследует иные цели. Рассмотрим некоторые примеры употребления автором знака красной строки. Прочитаем три абзаца, посвящённые описанию того, что находит мальчик, приехавший из Австралии к родственникам в Англию, в комнате умершего двоюродного брата Стива среди его вещей:

Penn closed the door firmly behind her. He was not at an age to be indifferent to loot. He felt, in any case, moved and excited, indeed thrilled in a dark way, at the idea of looking at Steve's things. His cousin whom he had never met, nearly two years his senior, had been an object of veneration to Penn from long ago, filling in his thoughts the place of his elder brother for whom, over-provided as he was with younger siblings, he frequently yearned. He had



so much looked forward to meeting Steve one day, upon the constantly talked-of but constantly deferred English visit. He had imagined that somehow, they would do remarkable things together. He had been exceedingly shaken by his cousin's death. It had been, indeed, his first experience of morality.

He decided to look at the books at first. The results were disappointing. Besides Shakespeare and all that, there was large number of books on birds, but nothing about airplanes or ships or motor-bikes. Well, there was one book about sailing ships. And there was a book on veteran cars which looked promising. He put that on one side. Books about climbing there were, only Penn who had no head at all for heights was not interested in climbing. There were some boys' school stories and adventure stories, but no science fiction. There were two rather technical books about horses, but Penn, to the scandalized amazement of his English relatives who imagined Australians were always galloping across endless plains, was not able to ride a horse, and had no desire to learn, in spite of the offered loan of the Swanns' pony. The rest seemed to be mainly text-books, Latin grammars and such. There were a few Penguin novels, but they looked dull English tea-party stuff.

He turned his attention to the contents of the cupboard. Steve had evidently not shared Penn's passion for electrical gadgets. There was nothing electrical to be seen at all, except for an electric train set of every simple design. There were several mouth organs and several sorts of pipes of different sizes, but Penn had no musical talents. There were a number of teddy bears and things which he treated with stiff detachment, and quantities of board and counter games. There was a chest set, but Penn was not acquainted with chess. A box full of whistles and screws puzzled him until he decided they were devices for imitating bird calls. There was a big electric torch, but the battery was dead. There really seemed to be nothing at all that was worth taking away as loot. He opened a final box. It was full of the largest number of lead soldiers he had ever seen⁴.

Данное членение текста на абзацы диктуется психологизмом произведения и позволяет читателю постепенно погружаться во внутреннее состояние персонажа. Каждый абзац являет нам новую сторону, новую грань описываемого состояния или эмоции: вот Пенн плотно закрыл дверь за Энн, вот рассматривает книги, вот занялся шкафом и, просматривая игрушки и свистульки, обнаруживает ящик с оловянными солдатиками. В конце каждого абзаца, заканчивающегося предложением, провозглашающим некий итог тому, о чём шла речь в абзаце, мы делаем при чтении паузы, а от этого повествование становится рельефным:

... It had been, indeed, his first experience of mortality.

... There were a few Penguin books, but they looked dull English tea-party stuff.

... It was full of the largest number of lead soldiers he had ever seen.

Последовательно описывается страстное желание Пенна увидеть Стива и подружиться с ним (1-й цитируемый нами абзац); увлечённость техникой, которая, видимо, совсем не занимала Стива (2-й абзац); разочарование Пенна, которому становится ясно, что Стив, как вся эта незнакомая и непонятная ему английская родня, не мог стать для него близким человеком (3-й абзац). Стройность данному членению текста придают параллельные синтаксические конструкции начальных предложений с употреблением совершенных форм:

Penn had always had a passion, never by his impecunious family anything like fully indulged, for lead soldiers. ...

Penn had so long and so desperately looked forward to coming to England, he had scarcely admitted to himself, let to his family, that when the time came to leave home he could hardly bear it. ... (51).

Абзац в романе – продуманное построение, границы которого чётко обозначены не только отступом в начале строки, но и синтаксисом предложений, открывающих и закрывающих абзац. Самое важное, что нужно подчеркнуть, отнесено, как правило, в конец абзаца, является его нижней границей, например:

She had not succeeded, either, with Miranda; and it sometimes seemed to her that both Randall and Miranda shrank away from her for the same reason. They needed about them the invigorating presence of shapely human wills; and they could not but see Ann's absence, in this sense, of personality as something mean and spiritless and almost insincere. The idea had sometimes occurred to Ann, and she hated it, that quite unreasonably she made them both feel guilty. But now it seemed to her more likely that their reaction to her was a sort of aesthetic one. They found something messy, something depressing, in her mode of existence. And now it was she who felt the guilt (279–280). Коммуникативная значимость последнего предложения усиливается употреблением эмфазы, а также союзом *and*, с которого предложение начинается.

Абзац в романе может иметь рамочную конструкцию, т. е. построение его первого и последнего предложений идентично, автор как бы возвращается к тому, с чего начал. Приводимый ниже абзац – всего лишь вставка-зарисовка, передышка в повествовании:

It was Sunday morning and they had all been back at Grayhallock for three days. Some pale sunshine made the soaked garden glitter and the steaming spongy lawn warm to the touch. More distantly, between the birch trees, the bleak lines of spiky rose bushes could be seen, sloping away below the house, scattered with a confetti of multi-coloured points; and below and beyond there stretched toward the invisible sea the flat pale green expanse of Romney, crossed with seedy dykes and dotted with distant sheep and presenting to the eye toward a bluer horizon a remarkable number of tree-shielded and variously shaped church towers. It was still early in the month of June (20).



Следует отметить, что используемые синтаксические конструкции – отрицательные, вопросительные, эмфатические, параллельные, а также особое употребление союзов и дейктических элементов – являются средствами объединения предложений в отдельные абзацы, вычлняя их из общего повествования не только графически:

This speech, which left Hugh with intimations of more knowledge than he had credited her with, was the last which, on that occasion, she vouchsafed him tete-a-tete (47),

или

He had not minded, what they reproached themselves about most, their not having got him into a school. ...

He was not able, and this was what depressed him most of all, in any way to settle down with his English relations. ... (51).

As he squatted in Steve's room in the wet green light in front of the big box. ...

As he put a few more of the soldiers back into the box he caught... (53).

Hugh did not know *this*, and he reflected that if he had never for a moment thought of Humphrey's broken career as a tragedy, *that* was a tribute to Humphrey.

And if it had never occurred to him to think of Mildred as capable of disappointment, as capable indeed of being put out by anything, *that* was a tribute to her (44).

Два последних абзаца состоят каждый только из одного предложения: Хамфри и Милдред – слишком разные люди, и, кроме разве что общего дома, их ничто не объединяет. Не может и Хью объединить их в своих мыслях. В тексте это подчёркнуто авторским употреблением знака абзаца, а то, что второй абзац начинается с соединительного союза *And*, лишь подчёркивает двусмысленность описываемой ситуации.

Представляет интерес и употребление подчинительного союза *for*, несколько необычно видеть его в литературном повествовании в начале предложения, тем более в начале абзаца:

That she was in this extremity she had so far concealed from him, by an avoidance of long and intimate talks, and by a partly simulated concentration upon Miranda. She had even managed in Miranda's absence to keep her daughter with her as a topic of conversation, and in this role as a sort of chaperone. She feared some terrible breakdown with Felix, some hurling of herself into his arms or at his feet; and her efforts to preserve an erect posture made her positively stiff. *For* she knew very well that great as was the sum of her love and of his love at the moment, any such scene would increase it a hundred fold. And she still did not, in the most fundamental terms, know what she was up to.

For the fact was that, keeping pace demonically with her love for Felix, there had developed in her, a dark new passion for Randall. It was as if one were the infernal mirror image of the other; and at times when

she woke from a troubled sleep, not sure which of the two she had been dreaming of, she almost felt the loves to be independent. Being in love with Randall in this way was something entirely painful and with a brutality of its own, as if such a love could not but hurt its object. It was quite unlike her old romantic love for the young Randall, or her steady married love for her husband. She was not sure indeed how she recognized it as love at all. It was a kind of mutual haunting. It made her frightened; and because she suspected at times that it was simply her resentment and her jealousy run mad, she tried not to indulge it. She began to need help (261–262).

Как в первом, так и во втором абзацах есть предложения, начинающиеся с союза *for*. С позиций коммуникативного синтаксиса функция данного подчинительного союза в первом абзаце – соединительная, во втором – соединительно-разделительная. Употребление конструкции с союзом *for* в начале абзаца выступает (наряду со знаком красной строки) его верхней границей. Любовь-дружба, любовь-пристанище к Феликсу живёт в Энн рядом с любовью-мукой, любовью-страданием к Рэндлу. Невозможность соединить их воедино отражает авторское употребление знака абзаца. Текст оформлен двумя абзацами, между которыми причинно-следственная связь с союзом *for*. Усиливается экспрессивность повествования в результате нарушения регулярности и упорядоченности, противопоставления форм и значений, а также соединения того, что противопоставлялось.

Следует сказать, что когда речь идёт о чётко обозначенных границах абзацев, то ни в коем случае не имеется в виду их какая-то особая изолированность, замкнутость в тексте романа. Выступая относительно самостоятельными единицами, из которых автор составляет развёрнутое произведение речи, абзацы тесно связаны друг с другом, постепенно, шаг за шагом способствуя реализации авторского замысла, развивая повествование⁵.

Шестая глава романа начинается с описания мирного субботнего вечера на кухне, где все спокойны и улыбкивы:

It was the evening of Saturday after supper. At the long deal table, its legs half clawed away by generations of cats, its surface blanched by years of scrubbing to the colour of light sand, Douglas Swann and Penn were playing dominoes. Miranda had gone to bed. Ann was sewing, Hugh was smoking his pipe and watching the others. Every now and then Ann looked up and smiled, at anyone who caught her eye, a pale encouraging smile.

Hugh reflected that it was a peaceful scene, a scene even of positive innocence: innocence to which Penn youthfully, Swann professionally, and Ann with some more subtle resonance of the spirit contributed each their note. Ann was certainly being bravely cheerful in a way which both exasperated Hugh and half compelled his admiration. He himself contributed nothing, he was the spectator... (56).



Ряд монотонных абзацев примерно равной длины. Но вот дремотно-размеренное повествование прерывают отрывистые абзацы длиной в 3–4 строки:

The kitchen door burst open and swung back to strike the wall with a noise like a pistol shot and Randall entered, Douglas Swann jumped away from Ann with as much alacrity as if had been caught kissing her. Ann half rose and then sat again.

Randall, seeing Swann there, paused abruptly on the threshold and glared at him. Then he held the door open. Swann murmured that he must be off and shot past Randall through the doorway. The door banged behind him. It was not a dignified exit.

Randall was unshaven and in short sleeves. His shirt ballooned out over his trousers in the front, giving him a false paunch which made him look more than usually like an actor. His face was flushed. He advanced to the table and stared at Ann (62).

Нарушена безмятежность субботнего вечера, нарушается плавность и размеренность изложения. Напряжённость и наэлектризованность атмосферы передаёт не только лексическое содержание текста, но и его синтаксическая организация. Авторское содержание-намерение отражается в формальной организации текста, причём границы последних абзацев определяет не только употребление знака красной строки, но и само их построение: каждый из них начинается с предложений, в которых подлежащим выступает имя Randall.

А. Мердок – тонкий психолог, который стремится показать в романе, чем руководствуются люди, совершая те или иные поступки. Она «ведёт» читателя по лабиринту размышлений и сомнений своих героев. Ещё цитата из романа. Размышления одной из героинь романа, Энн, представлены в романе девятью равными абзацами и передают переход мыслей с одного на другое. Энн без конца возвращается к одному и тому же, к исходной точке. Это отражено как в абзацном членении, так и в соположении абзацев в тексте. Используя такой приём, как синтаксическая анафора, автор возвращает читателя к тому моменту повествования, где тот остановился. Начало последнего абзаца из названных девяти идентично началу первого:

Ann was walking up and down the room in the haze of Gauloise smoke.

.....
.....

Ann was still walking up and down as she talked ... (150–153).

Так писателю удаётся показать одномоментность событий, как в кино, когда герой едет в трамвае, ждёт кого-то или сервирует стол, а за кадром звучит текст – его мысли в данный момент. В романе это достигается не только смысловым содержанием текста, но и его композиционно-синтаксической организацией, придающей повествованию стройность и объёмность.

Добиться наибольшей выразительности, а значит, оказать желаемое художественное воздействие на читателя, «помогает» такая синтаксическая конструкция, как реприза, например:

Penn had not had time to think of an answer to this when they turned the corner of the church and he saw a great lawn stretching away down the hill toward a line of more recently planted cypress trees which stood out, conscious and exotic, against a grove of pollarded chestnuts. On the nearer side of this lawn, which was mown and tended, unlike the wilderness through which they had just passed, there were a few rows of shiny modern grave-stones, and here and there a long mound of earth covered with withered flowers. Penn realized with a tremor that he was now in the presence of the dead, the real dead, not those who had died long ago. He could not think of those great crumbling tombs, riding upon the undulating grasses, as having ever covered a person who was wept for. But here there were the marks of real bereavement. People one might have known were asleep here.

People one might have known. He guessed where he was going just the moment before, as Miranda halted by it, he read upon a newly cut tomb-stone the name of Steven Peronett (92).

Пенна буквально озарило, что они направляются к могиле Стива: когда человек начинает о чём-то догадываться, он задерживается в мыслях на важном событии, факте, возвращается к нему. Второй из двух цитируемых абзацев начинается повторением, причём не полностью, предложения, которым заканчивается предыдущий абзац. Смещается ядро коммуникации, по-иному расставлены акценты, происходит поворот в сознании мальчика, который внезапно понимает, что здесь покоится Стив, которого он «мог бы знать». Данный абзац стилистически маркирован дважды: во-первых, он противопоставлен предыдущему абзацу в 15 строк своей краткостью (его длина – 3 строки), во-вторых, употреблением репризы. Абзац коммуникативно нагружен и, следовательно, выполняет важную функцию в динамике повествования.

Понимание произведения словесно-художественного творчества, его адекватное прочтение зависит от многих причин. Деление текста на абзацы, безусловно, заслуживает самого пристального внимания при *филологическом* чтении произведения. Это особенно важно при анализе художественного текста, в котором функция воздействия преобладает над функцией сообщения. В художественном произведении важно и значимо не только что сказано, но и как сказано, ибо нет содержания вообще, а есть определённым образом оформленное содержание⁶. Внимание к форме, а не только к сюжету – одно из непременных условий возможно полного постижения авторского замысла. На наш взгляд, формальные критерии членения текста романа А. Мердок на абзацы, т. е. то, что составляет план выражения, находится в строгом соответствии и единстве с его



содержанием. Воссоздавая в своих произведениях картину мира, писатель непременно выражает своё отношение к этому миру. Анализ функции абзаца в построении текста романа помогает понять это отношение.

Примечания

- ¹ См.: *Александрова О.* Проблемы экспрессивного синтаксиса. М., 1984.
- ² См.: *Адмони В.* Грамматический строй как система построения и общая теория грамматики. Л., 1988.
- ³ См.: *Арутюнова Н.* Язык и мир человека. М., 1999.
- ⁴ *Murdoch I.* An Unofficial Rose. Frogmor, St. Albans (Herf), 1977. P. 51–52. В дальнейшем текст романа Мердок приводится по данному изданию с указанием страниц в скобках.
- ⁵ См.: *Чаковский С.* Проблемы семиотики и художественной коммуникации в работах англо-американских исследователей 70-х годов // Теории, школы, концепции. Художественная коммуникация и семиотика : сб. ст. / отв. ред. Ю. Б. Боров. М., 1986. С. 60–79.
- ⁶ См.: *Щерба Л.* Опыты лингвистического толкования стихотворения «Воспоминание» Пушкина А. С. // Щерба Л. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 26–44.

Образец для цитирования:

Петрова О. Л. Абзац художественной прозы как функционально-речевая единица // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 4. С. 386–390. DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-386-390>

Cite this article as:

Petrova O. L. A Paragraph of Fiction Prose as a Functional Speech Unit. *Izv. Saratov Univ. (N. S.), Ser. Philology. Journalism*, 2018, vol. 18, iss. 4, pp. 386–390 (in Russian). DOI: <https://doi.org/10.18500/1817-7115-2018-18-4-386-390>