

Модуль II. Лекция 10. Синтаксическая конвергенция

План

1. Актуальное членение предложения
2. Текстовый уровень. План рассказчика и план персонажа
3. Текстовый уровень. Абзац

1. Актуальное членение предложения

Существует большое количество трактовок актуального членения однако, несмотря на различие в подходе, большинство исследователей признает, что актуальное членение представляет собой некоторое единство содержания (деление предложения на исходную часть - основу и то, что о ней сообщается) и формы (способов выражения этого членения). В силу этого явление актуального членения предполагает необходимость учета смысловой структуры предложения, отражающей закономерности построения содержания с точки зрения информации о предмете мысли и том, что утверждается или отрицается относительно предмета мысли.

Термин «актуальное членение предложения» является общепризнанным, но наряду с ним приводится и другая терминология: коммуникативное членение, функциональная перспектива предложения (высказывания), коммуникативная перспектива, в том числе и тема-рематическое членение. В процессе актуального членения исследователи обращают внимание и на актуализацию языковых средств, о которых также говорили прагматики. Анализ коммуникативной устроенности высказывания, чаще всего равного предложению, предполагает членение предложения (или всего контекста высказывания) на исходную часть сообщения — тему и на то, что утверждается о ней — рему.

Само понятие актуального членения предложения было разработано в 1930-е годы для описания функциональных компонентов повествовательного предложения – ремы и темы. В некоторых теориях функционального членения предложения тема и рема называются, соответственно, топиком и фокусом, топиком и комментарием, данным и новым, определенным и неопределенным, известным и неизвестным, пресуппозицией и ассерцией. Далее в работе будут употребляться понятия тема и рема, поскольку не все вышеперечисленные понятия соответствуют одному и тому же определению.

Согласно концепции В. Матезиуса, тема (основа) высказывания выражает то, что является в данной ситуации известным или, по крайней мере, может быть легко понято и из чего исходит говорящий, а рема (ядро) – то, что говорящий сообщает об основе высказывания. Тема, по В. Матезиусу, не сообщает новой информации, но является главным образом необходимым элементом связи предложения с контекстом. В. Матезиус противопоставлял актуальное членение предложения формальному членению предложения, основными элементами которого являются подлежащее и сказуемое.

М.Л. Макаров определяет тему так: Тема (thema — греч. то, что положено (в основу)) в самом общем смысле — это то, о чем идет речь, или

— более научно и менее широко — «то, относительно чего нечто утверждается в данном предложении», если только не понимать слово утверждается буквально. Рема (от греч. *rhema* - слово - изречение, букв. - сказанное) (ядро), в теории актуального членения предложения один из двух основных компонентов высказывания (ср. Тема) - то новое, о чем сообщается в предложении.

Следует отметить, что не существует строгости в определении этих двух понятий. Статус темы и ремы в предложении тоже не определен. Ученые-пражцы учитывали семантическую сторону актуального членения (АЧ), считая, что тема + рема сообщают об известном + неизвестном. Пражцы подчёркивали особое внимание говорящего к неизвестному.

Лингвисты Г. Пауль, О. Есперсен, А.А. Шахматов, напротив, утверждали, что основное внимание говорящего сосредоточено на теме. Нельзя категорично утверждать, что является более важным, каждый компонент несет в себе то или иное значение, тем более что одно отталкивается от другого. Рема несет в себе коммуникативную цель говорящего и является коммуникативным компонентом сообщения. Рема есть в каждом определенном типе речевого акта, а темы может и не быть. Предложение без темы называется коммуникативно нерасчлененным.

Также дискуссионным является вопрос определения границы между темой и ремой. Одним из языков, где этой проблемы не возникает, является японский: на границе темы и ремы в нем стоит частица *wa*, а если предложение нерасчлененное, частица *wa* отсутствует.

Рема является коммуникативным центром высказывания, поэтому она обязательно должна быть выражена в каком-либо речевом отрезке. Тема же может быть опущена, что очень часто наблюдается в неполных предложениях, характерных для диалогической речи. К предложениям, содержащим только рему, относятся и актуально нерасчлененные предложения, сообщающие о существовании, наличии или возникновении каких-то явлений.

При выделении темы и ремы в каком-либо речевом отрезке возникает вопрос: «О чем идет речь в сообщении и где в нем тема, а где рема?». Практически все исследователи отмечают интуитивность определения темы и ремы. И действительно, ведь даже тот, кто ничего не знает об актуальном членении речевых отрезков, может легко выделить тему и рему на интуитивном уровне. Но должны существовать и другие способы выделения тема-рематического членения.

Особенности порядка слов и его связь с актуальным членением предложения

Вопрос, касающийся порядка слов в английском предложении, до сих пор остаётся открытым и обсуждается многими лингвистами. Дело в том, что, к примеру, в русском языке, благодаря наличию падёжных окончаний, менять члены предложения местами вполне допустимо, т. к. основной смысл высказывания при этом почти не изменяется.

Рассмотрим пример:

Студенты изучают эти предметы.- Эти предметы изучают студенты.

Что касается, основного смысла этих предложений, мы можем сказать, что они равноправны: подлежащим в обоих предложениях является слово «студенты», но в первом предложении подлежащее стоит на первом месте, а во втором предложении - на последнем.

В английском предложении такие перестановки невозможны. Например: The students study these subjects.- Студенты изучают эти предметы. При перестановке членов этого предложения основной смысл изменяется и фактически предложение становится бессмысленным:

These subjects study the students.-Эти предметы изучают студентов.

Всё дело в том, что слово subjects, оказавшись на первом месте, стало подлежащим. Поэтому следует помнить, что английское предложение имеет чётко фиксированный порядок слов.

В данной работе мы более подробно рассмотрим классификацию, предложенную А.И. Смирницким. Он утверждает, что «порядок слов может выполнять различные функции. В основном, можно выделить три функции порядка слов:

1. Собственно грамматическая функция, которая состоит в том, что порядок слов служит для выражения определенных синтаксических отношений: субъектно-объектных отношений, субъектно-предикатных отношений, атрибутивных отношений и т. п.
2. Выражение порядком слов лексического подлежащего и лексического сказуемого.
3. Экспрессивно-стилистическая функция.

В ряде случаев порядок слов может выполнять несколько функций одновременно, но при этом одна из функций всегда выдвигается на первый план.

Стоит отметить, что порядком слов обычно подчеркивается сам факт связи между словами, составляющими предложение. То или иное расположение слов указывает на наличие между этими словами какой-то связи вообще. Что же касается характера этой связи, то он может далее уточняться не только самим порядком слов, но и другими средствами - формами слов, служебными словами и т. п.». Иными словами, порядок слов в английском предложении имеет чётко установленный характер. Изменение порядка слов ведёт к изменению связей между словами, а значит, и к изменению смысла, заложенного в предложении.

Кроме этого, автор утверждает, «что порядок слов может также указывать и на степень связи между словами в предложении. В частности, и в предложении «You must do it carefully» - «Вы должны сделать это тщательно», и в предложении «You must carefully do it» - «Вы должны тщательно сделать это» наречие carefully связано с глаголом do, но степень этой связи в том и другом случае различна. В первом случае весь центр внимания переносится на качество действия, и связь carefully с глаголом становится от этого более свободной.

Наоборот, во втором примере, где указанное слово не является предметом особого внимания, эта связь становится снова тесной: внимание сосредоточено на самом действии (do), а предшествующее *carefully* лишь уточняет его. Аналогичное положение мы имеем и в случае «I found an empty box» - «Я нашел пустой ящик» и «I found the box empty» - «Я нашел ящик пустым». Само содержание связи в том и в другом случае одно и то же — слово *box* определяется словом *empty*. Однако степень связи здесь различная: - в первом примере *an empty box* осознается как нечто цельное, а во втором — *empty* выделяется особо и трактуется как самый существенный момент. В первом случае связь просто атрибутивная, а во втором — она, будучи более свободной, приближается к комплетивной

Итак, можно сказать, что при переводе порядок слов играет значительную роль, т. к. он указывает на различную степень связи между словами и влияет на смысл самого высказывания.

Стоит отметить, что большая грамматическая нагрузка порядка слов ведет к тому, что возможности использования порядка слов не для грамматических целей в английском языке значительно ограничены. В русском языке для оживления речи и для придания ей характера спокойного повествования можно относительно свободно переставлять слова; в английском же языке этого делать почти нельзя, так как есть опасность нарушить синтаксические связи между словами. Однако все же и в английском языке порядок слов, как указывалось выше, может выполнять и другие, не грамматические функции.

Коммуникативная задача, однако, может измениться таким образом, что потребуются иное расположение слов. Если известно, что кто-то уехал в экспедицию и необходимо сообщить, кто именно уехал, то расположение слов будет такое: *В экспедицию уехали // студенты третьего курса.* В предложении *Миша // был хорошим собеседником* коммуникативной задачей является сообщение о том, каким свойством обладал Миша; *Миша* здесь служит темой, а *был хорошим собеседником* - ремой. При порядке слов *Хорошим собеседником был // Миша* предложение выполняет другую коммуникативную задачу - сообщение о том, кто был хорошим собеседником; темой здесь является *хорошим собеседником был*, а ремой - *Миша*. В предложении *Девочек // избаловали* коммуникативной задачей является сообщение о том, что сделали с девочками; темой здесь является *девочек*, ремой - *избаловали*. При другом порядке слов: *Избаловали // девочек* предложение осуществляет и иную коммуникативную задачу - сообщает о том, кого избаловали; здесь темой служит *избаловали*, а ремой - *девочек*.

Таким образом, порядок слов может варьироваться, но при этом он не свободен: при разном порядке слов смысл предложения, его коммуникативная задача оказываются различными. Порядок слов является формальным средством выражения актуального членения предложения.

Важно отметить, что между порядком слов и актуальным членением не всегда существует однозначное соответствие.

Обычно определенное актуальное членение выражается определенным порядком слов. Но возможны и такие случаи, когда одно и то же актуальное членение может быть выражено двумя вариантами порядка слов, а при одном и том же порядке слов предложение может допускать две возможности актуального членения. Например, при двух вариантах словорасположения: *Книгу купил // брат* и *Купил книгу // брат* актуальное членение предложения остается одним и тем же, изменяется лишь порядок слов внутри темы. В то же время вариант словорасположения: *Брат купил книгу* допускает два типа актуального членения *Брат // купил книгу* и *Брат купил // книгу*.

Критерием, позволяющим определить состав темы и ремы, служит вопрос, который может быть поставлен к предложению. Часть заключенной в предложении информации, которая содержится в вопросе, относится к теме, а часть информации, непосредственно отвечающая на вопросительное слово, относится к реме. Например, предложение с актуальным членением *Брат// купил книгу* отвечает на вопрос: "что сделал брат?" Предложение с актуальным членением *Брат купил // книгу* отвечает на вопрос: "что купил брат?" К предложению *С уроками он провозился //до половины двенадцатого* может быть поставлен вопрос: "до каких пор он провозился с уроками?"; к реме относится часть предложения, отвечающая на вопрос: *до половины двенадцатого*. К предложению *Говорил я // тихо* может быть поставлен вопрос: "как я говорил?"; ремой является часть предложения, отвечающая на вопрос: *тихо*.

Анализируя, эти и многие другие определения разных авторов, мы можем сделать вывод о том, что инверсия в современном английском и русском языке играет огромную роль при построении предложения, а также влияет на смысл высказывания, а именно является важнейшим средством для выражения экспрессивности в предложении. Также мы выяснили, что порядок слов может варьироваться, но при этом он не свободен: при разном порядке слов смысл предложения, его коммуникативная задача оказываются различными. Порядок слов является формальным средством выражения актуального членения предложения.

2. Текстовый уровень. План рассказчика и план персонажа

Авторской речью называют части литературного произведения, в которых автор обращается к читателю от себя, а не через речь персонажей. Проблема изучения авторской речи как средства раскрытия образа автора является одной из очень важных в стилистике. В.В. Виноградов считает, что в своеобразии структуры авторской речи глубже и ярче всего выражается стилистическое единство произведения. Синтаксис авторской речи, например, показывает различную степень абстрактности и конкретности мировосприятия.

Классицисты, например, видели мир в строгом соотношении причинно-следственных связей, и в соответствии с этим в их синтаксисе в авторском

повествовании большое место занимают сложноподчиненные предложения с развернутой структурой и богатым разнообразием подчинительных союзов. Само собой разумеется, что внутри такой общей тенденции возможны значительные вариации, зависящие от сюжета, характера изображаемого, отношения к нему автора, от жанра и т.д.

Первые английские романисты XVIII века Д. Дефо, Дж. Свифт, С. Ричардсон писали как бы от лица героя и рассказчика событий, т.е. в третьем лице, и у них язык персонажей отличается от языка автора, часто иронически возвышенного. Речи автора противопоставляется речь персонажей, *функция* которой многообразна, так как она дает не только движение повествованию, но и характеристику как самого персонажа, так и той социальной группы и эпохи, к которой персонаж принадлежит, и многое другое. Прямая речь может следовать за авторской, предшествовать ей или прерывать ее, но всегда образует самостоятельное предложение.

Авторское повествование ведется обычно в третьем лице, хотя иногда автор и сам появляется на сцене и обращается к читателю лично. Таковы, например, знаменитые лирические отступления в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея и у Дж. Фаулза. Такое эпизодическое обращение следует отличать от повествования от первого лица. Написанные от первого лица романы обычно называют немецким термином *Ich-Roman*. В таком романе повествование ведет одно из действующих лиц. Это может быть центральный персонаж, как в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и во многих других современных романах о подростках, или более или менее посторонний очевидец описываемых событий.

Авторская речь позволяет установить точку зрения автора на изображаемое, его видение действительности, его оценку поставленных в произведении проблем. *Ich-Roman* создает и передает еще одну точку зрения. Создание разных точек зрения может осуществляться и использованием формы романа в письмах. Некоторые авторы (Д. Кэри, Л. Дарелл) прибегают и к полному изложению сюжета разными действующими лицами. Если автор не отождествляет себя с рассказчиком и авторская речь на протяжении всего произведения выдержана в духе того лица, от имени которого ведется повествование, с известной стилизацией, такая форма называется сказом. В форме сказа, и притом фольклорного, написана «Песнь о Гайавате» Г. Лонгфелло.

Простейшее (классическое) текстовое строение складывается из противопоставления двух контекстовых типов — прямой речи и речи рассказчика. В современной прозе происходит нейтрализация этой оппозиции — динамический переход одного плана в другой. Число контекстовых приемов увеличивается, в них входят необозначенная прямая речь, несобственно-прямая речь и смешанная речь, при которой в речи рассказчика еще сильнее, чем в несобственно-прямой речи, концентрируются стилевые и семантические признаки плана персонажа, что придает повествованию полифонический характер.

В романах Филдинга, Смолетта, Стерна, Диккенса и других в авторской речи и в речи персонажей или рассказчика отражены различные функциональные стили языка. В зависимости от предмета изображения воспроизводится обычно в пародийном плане то деловой язык Сити, то библейский стиль или стиль церковной проповеди, то сложный язык судопроизводства, то светская манерность сплетниц, используемая для передачи мнений и оценок, господствующих в определенных кругах. Пародийность как художественный прием свойственна и другим жанрам литературы XVIII века. Прямая авторская речь в противовес этой пародийности выдерживается как дидактически книжная. В сочетании с многоголосием речи персонажей это создает полифонию, о которой писал М.М. Бахтин.

Оппозиция речи автора и прямой речи персонажей частично совпадает с противопоставлением монолога и диалога, хотя, конечно, в диалоге содержатся элементы монологической речи. Однако эти формы имеют каждая свою специфику, зависящую от экстралингвистических условий общения. В диалоге эти экстралингвистические условия создаются паралингвистическими средствами передачи информации (мимика, жесты, действия и окружающие предметы), которые переплетаются с лингвистическими. Кроме того, участие собеседника специфически варьирует информацию, то дополняя, то изменяя ее. Отсюда коллективность информации, ее возможная разноплановость и различная оценка. Диалог состоит из отдельных более или менее коротких реплик, сообщающих, выражающих эмоции, переспрашивающих, прерывающих и т.д.

За последние годы в стилистике уделялось много внимания несобственно-прямой речи с ее взаимодействием голоса автора и голоса персонажа, позволяющим придать повествованию большое экспрессивное и стилистическое разнообразие. Но и косвенная речь сама по себе может, как показал Р. Якобсон, быть стилистически значимой и вкладывать в высказывание дополнительные смыслы.

Интерпретируя речь Антония над гробом убитого заговорщиками Цезаря, Р. Якобсон показывает, как искусно Антоний натравливает толпу на Брута, намекая, что Брут лжет. Антоний превращает доводы Брута о мотивах убийства в языковую фикцию, настойчиво приводя их в косвенной речи: *The noble Brutus hath told you Caesar was ambitious*. Косвенная речь всегда модальна: ответственность за истинность утверждения перекладывается на того, чьи слова приводятся. Приводя эти же слова во второй раз, Антоний употребляет форму вопроса и тем еще больше ставит их под сомнение. Противительный союз *but* противопоставляет слова Брута собственной речи Антония:

He was my friend, faithful and just to me;
But Brutus says he was ambitious?

Утверждения Брута еще более деградируют в сознании слушателей, когда после рассказа о троекратном отказе Цезаря от предложенной ему короны,

заклученного риторическим вопросом, Антоний снова повторяет слова Брута в косвенной речи, предваряя их уступительным *yet*:

Was this ambition?

Yet Brutus says he was ambitious;

And, sure, he is a honourable man.

Таким образом, хотя Антоний прямо не обвиняет Брута во лжи, грамматические средства, используемые Шекспиром в его монологе, и прежде всего косвенная речь, заставляют слушателей думать, что Брут солгал.

Для художественного изображения действующих лиц автор пользуется, наряду с другими средствами, речевой характеристикой, т.е. особым подбором слов, выражений, синтаксиса, отображающими как речь социальной среды, к которой принадлежит персонаж, так и его индивидуальный характер. Речевая характеристика персонажа не ограничивается его прямой речью, т.е. речью, передаваемой дословно в виде самостоятельного предложения или предложений и соответственно выделяемой знаками препинания. Речь персонажа различными способами проникает в авторскую и переплетается с ней¹. Так, речь одного персонажа может передаваться другим персонажем или автором в виде косвенной речи; в этом случае она оказывается грамматически подчиненной речи передающего лица.

Разновидность речи, в которой используются не все средства перевода высказывания в косвенную речь, а только некоторые ее формальные признаки, называется полупрямой (*а. она говорит, я не приду*).

При изображении внутренних переживаний персонажа, его мыслей, его впечатлений от происходящего используется внутренний монолог, или, как его еще называют, пережитая речь (*нем. erlebte Rede*), несобственно-прямая речь. При оформлении внутреннего монолога действуют особые правила последовательности времен и особые правила сочетания форм наклонений. Вместо первого лица используется третье.

Лексика содержит те же особенности, что и прямая речь, т.е. сохраняется манера речи персонажа, свойственные ему словечки и выражения. В синтаксисе следует отметить частое использование вопросительных и восклицательных предложений. Включенная в авторское повествование несобственно-прямая речь тесно с ним переплетается: голос персонажа сливается с голосом рассказчика. Получаются как бы два плана повествования: план рассказчика и план персонажа, эмоциональность и экспрессивность повествования при этом усиливаются.

3. Текстовый уровень. Абзац

Абзацем называется отрезок письменной речи от одной красной строки до другой, составляющий относительно законченный отрезок литературного текста. Теория абзаца восходит к работам А.М. Пешковского и подробно разработана в трудах Т.И. Сильман и ее школы и в работах Н.С. Поспелова.

Пользуясь термином «абзац», А.М. Пешковский сожалел, что вынужден заимствовать типографский термин, поскольку подходящий синтаксический отсутствует. Позднее, однако, такие термины появились. Сегменты текста стали называть сверхфразовым единством (СФЕ), прозаической строфой, сложным синтаксическим целым и т.п.

Графический признак при этом либо отбрасывается, либо остается как вспомогательный, а конституирующими признаками становятся относительная смысловая законченность и семантическая связанность, опирающаяся на союзные, местоименные, наречные и другие лексико-синтаксические средства связи. Такая терминология является более последовательной и строгой, поскольку она позволяет избежать смешения синтактико-интонационных и типографских понятий, тем не менее большинство стилистов и теперь сохраняет термин «абзац», т.к. присущее абзацу литературно-композиционное значение и однозначная графическая выделенность делают его удобным элементом при толковании художественного текста.

При чтении абзац выделяется особо удлиненной разделительной паузой. Разделительная пауза между абзацами подводит итог сказанному в предшествующем абзаце и подготавливает переход к последующему. Пауза и структура абзаца имеют важные стилистико-текстовые функции: помогают расставить акценты, создают композицию текста, отражают и делают заметными принципы отбора материала и степень обобщенности или дробности изображения и степень его полноты (т.е. квантования, поскольку паузы между абзацами соответствуют опущенным частям повествования, которые читатель должен сам восполнить).

СФЕ является синтактико-интонационным единством более высокого порядка, чем предложение. Оно состоит из одного или нескольких предложений, соединенных союзно-наречными связями, местоименными или лексическими повторами, единством времени, сменой неопределенного артикля определенным, что выражает общность темы и находится одновременно в компетенции синтаксиса и в компетенции литературоведческой стилистики. Функцию связи выполняют все элементы, которые повторяют что-либо из предшествующего, замещают, указывают на что-либо в предшествующем или последующем тексте или обобщают; т.е., рассматривая связь внутри СФЕ, читатель учитывает те же факторы, что при актуальном членении предложения. Связь может осуществляться и без специальных лексических или грамматических средств простым примыканием на основе связи по смыслу.

Соотношение между грамматической и смысловой самостоятельностью предложений внутри абзаца у разных авторов различно. У одного и того же автора оно различно в разных жанрах. поэтому привести пример типичной структуры абзаца вообще невозможно, но для того, чтобы применить сделанные выше утверждения на конкретном материале, рассмотрим все-таки реальный пример.

Приведенный ниже отрывок из романа У. Фолкнера «Усадьба» состоит из трех абзацев, связанных общей темой «судьбы солдата в Америке». Повествование ведется от первого лица и передает мысли одного из персонажей романа, которому в тот год, когда американские солдаты возвращались с первой мировой войны, было всего 5 лет.

In fact by 1919 even the five-year-old Jeffersonians like I was then were even a little blase about war heroes, not only unscratched ones but wounded too getting off trains from Memphis Junction or New Orleans. Not that I mean that even the unscratched ones actually called themselves heroes or thought they were or in fact thought one way or the other about it until they got home and found the epithet being dinned at them from all directions until finally some of them, a few of them, began to believe that perhaps they were. I mean, dinned at them by the ones who organised and correlated the dinning — the ones who hadn't gone to that war and so were already on hand in advance to organise the big debarkation-port parades and the smaller country-seat local ones, with inbuilt barbecue and beer; the ones that hadn't gone to that one and didn't intend to go to the next one nor the one after that either, as long as all they had to do to stay out was buy the tax free bonds and organise the hero-dinning parades so that the next crop of eight- and nine- and ten-year-old males could see the divisional shoulder patches and the wound- and service-stripes and the medal ribbons.

Until some of them anyway would begin to believe that many voices dinning at them must be right, and they were heroes. Because, according to Uncle Gavin, who had been a soldier too in his fashion (in the American Field Service with the French Army in '16 and '17 until we got into it, then still in France as a Y. M. C. A. secretary or whatever they were called) they had nothing else left: young men or even boys most of whom had only the vaguest or completely erroneous idea of where and what Europe was, and none at all about armies, let alone about the war, snatched up by lot overnight and regimented into an expeditionary force, to survive (if they could) before they were twenty five years old what they would not even recognise at the time to be the biggest experience of their lives. Then to be spewed, again willy-nilly and again overnight, back into what they believed would be the familiar world they had been told they were enduring disruption and risking injury and death so that it should be still there when they came back only to find that it wasn't there any more. So that the bands and the parades and the barbecues and all the rest of the hero-dinning not only would happen only that once and was already fading even before they could get adjusted to it, it was already on the way out before the belated last of them even got back home, already saying to them above the cold congealing meat and the flat beer while the last impatient brazen chord died away: «All right, little boys; eat your beef and potato salad and drink your beer and get out of our way, who are already up to our necks in this new world whose single and principal industry is not just solvent but dizzily remunerative peace.»

So, according to Gavin, they had to believe they were heroes even though they couldn't remember now exactly at what point or by what action they had reached, entered for a moment or a second, that heroic state. Because otherwise

they had nothing left: with only a third of life over, to know now that they had already experienced their greatest experience, and now to find that the world for which they had so endured and risked was in their absence so altered out of recognition by the ones who had stayed safe at home as to have no place for them in it any more. So they had to believe that at least some little of it had been true. Which (according to Gavin) was the why of the veterans' clubs and legions: the one sanctuary where at least once a week they could find refuge among the other betrayed and dispossessed reaffirming to each other that at least that one infinitesimal scrap had been so.

Первый абзац состоит из трех предложений, возрастающих по сложности и длине. Каждое последующее поясняет предыдущее и вводится словами «я хочу сказать, что». Предложения связаны общей темой — речь идет об отношении к эпитету «герой войны» жителей города Джефферсона, в том числе и пятилетних, самих вернувшихся с войны солдат и тех, кто нажился на войне и кому было выгодно поднимать шумиху (din) вокруг участия в ней Америки. Лексическая связь внутри абзаца многообразна. Большую роль играет повтор: war heroes — heroes — hero-dinning (ср. hero-worship, которое явно пародируется авторским неологизмом hero-dinning). Слово heroes в первом же предложении заменяется местоимением ones с определением unscratched. Unscratched ones повторяется и в следующем предложении. В дальнейшем бывшие солдаты называются, главным образом, they, и эта местоименная цепочка связывает все абзацы отрывка. Слово war встречается в первом предложении в сочетании war heroes, в третьем — to that war, а дальше замещается местоимениями: to that one, to the next one, the one after that, там, где говорится, что те, кому война выгодна, кто наживается на войне, сами в ней не участвуют и не будут участвовать; при этом неизбежность войны разумеется сама собой. Ключевым словом абзаца является саркастическое din: epithet being dinned, dinned at them, hero-dinning. В последнем предложении говорится о поджигателях войны, их деятельность разоблачается в конвергенции параллельных конструкций the ones who..., the ones that.

Следующий абзац — о самих обманутых жертвах шумихи и о том, как их обманули, — связывается с предыдущим посредством союза until, местоимения they и повтора тех же слов heroes и din. Он состоит из трех еще более длинных и еще более сложных предложений, связанных между собой словами because и then.

Третий абзац суммирует предшествующие части этого внутреннего монолога, подводит итог грандиозного обмана. Он вводится союзом so и состоит из четырех предложений, тесная логическая связь между которыми лексически подкрепляется союзами и союзными словами because, so, which и местоименной связью.

Таким образом, абзац можно рассматривать как композиционный прием, облегчающий читателю восприятие текста, поскольку он графически отражает логическую и эмоциональную его структуру.

Размышляя над судьбой солдата в Америке, герой У. Фолкнера детализирует свою мысль, приводит обстоятельства, поясняет психологию обманутых юношей, ловкость тех, кто втянул их в эту бойню, а теперь готовит себе новые жертвы, дурманя головы восьми-, девяти-, десятилетним мальчишкам. Характерными особенностями абзаца, которые отличают стиль одного направления от другого, являются относительная завершенность или незавершенность, самостоятельность или несамостоятельность составляющих его предложений. У импрессионистов в результате их тенденции к созданию общего впечатления и отдельных частных синтаксические и другие формальные связи внутри абзаца могут отсутствовать. У классицистов, наряду с тематической связью, абзац имеет еще все виды лексических и грамматических связей. Каждое предложение, однако, представляет собой нечто завершенное.

В заключение подчеркнем, что с точки зрения стилистики декодирования каждый элемент текста, и в том числе абзац, воздействует на читателя не изолированно, а взаимодействуя с другими элементами и сообщением в целом. Поэтому при рассмотрении абзаца необходимо иметь в виду, что указанная в его определении самостоятельность относительна.

В приведенном примере границы абзацев и сверхфразовых единств совпадают, но это не всегда так: абзац может вмещать несколько СФЕ, а одно СФЕ может захватывать несколько абзацев. Разграничение этих двух понятий не может игнорировать их корреляции. Однако это единицы разнопорядковые. СФЕ — понятие синтаксическое: это цепочка предложений, объединенных тождеством референции, единством темы, коммуникативной тема-рематической прогрессией и выражающих законченную мысль. Абзац же — графико-композиционная единица письменного текста. Структура абзаца изучается литературоведческой стилистикой как показатель творческой манеры писателя или стиля литературного направления.

Контрольные вопросы

1. Что такое актуальное членение предложения? Приведите примеры
2. Что такое рема? Назовите функции ремы
3. Охарактеризуйте авторскую речь
4. Назовите функции абзаца. Приведите примеры
5. Абзац как композиционный прием. Приведите примеры

Рекомендуемая литература

1. Одинцов В. В. Стилистика текста. – М.: УРСС, 2004.
2. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. – М.: Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.

3. Разинкина Н.М. Практикум по стилистике английского и русского языков. – М.: Высшая школа, 2006.
4. Разинкина Н.М. Стилистика английского научного текста. – М.: Едиториал УРСС, 2005. –216 с.
5. Разинкина Н.М. Функциональная стилистика. – М., 2004.
6. Скребнев Ю.М. Основы стилистики английского языка. – М.:, 2003.
7. Солганик Г.Я. Стилистика текста. – М., 2001.
8. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000.