

УДК 801.73

ФУНКЦИЯ КАРТИН ПРОСТРАНСТВА В СТРУКТУРЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

И.В. Соловьёва

Тверской государственный университет, Тверь

В статье обсуждаются динамические характеристики художественного пространства. Динамика опредмеченного автором пространства как топоса, сосредоточенного вокруг персонажа, предоставляет читателю возможность сделать выводы как о его значимости для развития сюжета, так и о том, каким образом автор вводит действующих лиц в сюжетную канву.

Ключевые слова: текст, сюжет, мир текста, персонаж, топос.

Обсуждая проблему внесюжетных включений в художественный текст, мы делаем попытку решить два вопроса, связанных с восприятием текста: 1) вопрос о причинах таких включений и их влиянии на развитие сюжета и 2) о том, каким образом сочетание внесюжетных, нединамичных, включений в художественный текст влияет на динамику развития сюжета и, соответственно, авторского повествования. Отталкиваясь от взглядов Ю.М. Лотмана [1; 2] на структуры художественного текста, рассмотрим механизм, в пределах которого эти структуры взаимодействуют в художественном тексте.

Мир текста представляет собой пространство, формирующее читательское воображение, наделённое предметностью и образностью так, как предметностью наполнено окружающее индивида пространство в виде конкретных объектов. Такое пространство определено в качестве топоса, обладающего определёнными динамичными и статичными характеристиками. Понятие сюжета не только связано с таким художественным пространством, но развитие сюжета невозможно вне его. Важно, однако, то, что за изображением вещей и предметов, в окружении которых происходят сюжетные события, пространственные отношения выстраиваются в систему, которую Ю.М. Лотман называет «структурой топоса». В пределах такой структуры осуществляется организация и расстановка персонажей в художественном континууме, где формируются непространственные отношения текста.

Рассмотрим далее то, в какой системе формируются взаимосвязи картин пространства как внесюжетных включений с сюжетом, какова их динамика и функция в ходе развёртывания художественного текста. В качестве иллюстрации воспользуемся текстом романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» [2].

Пространство в художественном тексте – как и в реальности – обладает характеристикой масштаба, объёма, протяжённости, локализации, а также свойством менять объём:

It was a matter of chance that I should have rented a house in one of the strangest communities in North America. It was on that slender riotous island which extends itself due east of New York – and where there are, among other natural curiosities, two unusual formations of land. Twenty miles from the city a pair of enormous eggs, identical in contour and separated only by a courtesy bay, jut out into the most domesticated body of salt water in the Western hemisphere, the great wet barnyard of Long Island Sound. They are not perfect ovals – like the egg in the Columbus story,

they are both crushed flat at the contact end – but their physical resemblance must be a source of perpetual confusion to the gulls that fly overhead. to the wingless a more arresting phenomenon is their dissimilarity in every particular except shape and size.

Первоначально заданный объем «картина с высоты птичьего полёта» постепенно сужается и концентрируется вокруг образа персонажа:

I lived at West Egg, the – well, the less fashionable of the two, though this is a most superficial tag to express the bizarre and not a little sinister contrast between them. my house was at the very tip of the egg, only fifty yards from the Sound, and squeezed between two huge places that rented for twelve or fifteen thousand a season. The one on my right was a colossal affair by any standard – it was a factual imitation of some Hotel de Ville in Normandy, with a tower on one side, spanking new under a thin beard of raw ivy, and a marble swimming pool, and more than forty acres of lawn and garden. It was Gatsby's mansion. Or, rather, as I didn't know Mr. Gatsby, it was a mansion inhabited by a gentleman of that name. My own house was an eyesore, but it was a small eyesore, and it had been overlooked, so I had a view of the water, a partial view of my neighbor's lawn, and the consoling proximity of millionaires – all for eighty dollars a month.

Пространство в романе меняет свой объем в направлении «от большего к меньшему», сокращаясь до таких размеров, когда оно обступает либо обхватывает персонажа. Момент сужения пространства до «непосредственного окружения» происходит плавно: от «географии» как масштабного пространственного топоса автор переходит к бытовым деталям, за счёт которых, очевидно, он сокращает масштаб художественной картины пространства, и фокус авторского внимания все более концентрируется на непосредственном окружении персонажа:

I had a dog – at least I had him for a few days until he ran away – and an old Dodge and a Finnish woman, who made my bed and cooked breakfast and muttered Finnish wisdom to herself over the electric stove.

Персонажем, вокруг которого таким образом сужается пространство текста, является рассказчик – и именно «его пространство» становится отправной точкой для развития событийной линии сюжета.

Как правило, в момент максимального сужения пространственного топоса читатель впервые слышит прямую, либо несобственно-прямую речь персонажа, которая выводит его из бессобытийной текстовой структуры в событийный ряд. Вначале это происходит за пределами основной сюжетной линии, лишь «на подступе» к ней, но важно, прежде всего, то, что персонаж-рассказчик здесь «оживает» для читателя, а, помещённый теперь в пространство текста, он «обретает физическую жизнь». Однако бытие текстового персонажа лишено физиологии. Жизнь сосредоточена вокруг его душевных движений, которые даны в эмфатических структурах и часто снабжены словами-усилителями (*intensifiers*), лексическими повторами типа *so much – so much*:

There was so much to read, for one thing, and so much fine health to be pulled down out of the young breath-giving air.

Эмоция персонажа может быть также непрямо дана в виде смысла «поэтическая романтизация», и оформлена специфичной ударностью на основе аллитерации текста, где слышен «поэтический шаг» повествования:

It was lonely for a day / or so / until one morning / some man, / more recently arrived / than I, / stopped me on the road / . "How do you get / to West Egg village?" / he asked / helplessly / . I told him. And / as I walked on / I was lonely / no longer. / I was a guide, / a pathfinder, / an original / settler.

Вслед за такого рода фокусировкой происходит включение персонажа в состав основной сюжетной линии текста, которая берет своё начало из пространственных отношений:

Across the courtesy bay the white palaces of fashionable East Egg glittered along the water, and the history of the summer really begins on the evening I drove over there to have dinner with the Tom Buchanans.

Наши рассуждения приводят сразу к некоторым промежуточным выводам: 1) в пределах максимального по масштабу пространства художественного текста может сосуществовать несколько включённых в него разных художественных пространств; 2) каждое из них даёт начало новой сюжетной линии и 3) вводит, соответственно, нового персонажа в состав сюжета; 4) масштаб художественного пространства, в фокусе которого находится персонаж, может служить основанием для оценки персонажа по шкале «главный – второстепенный»; 4) границей между бессюжетным включением-картиной пространства и развитием сюжета является первое предъявление речи персонажа.

Рассмотрим то, каким образом эта система может быть обращена на текст романа, где, помимо рассказчика, как «очевидца» событий, участвуют ещё несколько персонажей, чьи поступки развивают событийный состав сюжета. Такая деятельность автора состоит в том, что он организует сжимающееся в объёме художественное пространство не только как характеризующее, но и «порождающее» текстового персонажа.

Том Бьюкенен и его жена Дейзи, наряду с рассказчиком Ником Кэррээйем, вписаны в наиболее широкий художественный топос, пространство которого представлено автором как неопределенно-безграничное, неопределённо сосредоточенное вокруг смысловой оппозиции (*the warm centre of the world – the ragged edge of the universe*). Этим объясняется включение автором в текст пространственных картин, насыщенных лексическими единицами, в составе значения которых присутствует сема «неопределённость»:

"My family have been prominent, well-to-do people in this Middle Western city for three generations", "...a little later I participated in that delayed Teutonic migration known as the Great War. I enjoyed the counter-raid so thoroughly that I came back restless. Instead of being the warm centre of the world, the Middle West now seemed like the ragged edge of the universe – so I decided to go East and learn the bond business" (Ник Кэррээй). Ср.: "Why they came East I don't know. They had spent a year in France for no particular reason, and then drifted here and there unrestfully wherever people played polo and were rich together" (Том и Дейзи Бьюкенены)

Художественное пространство, окружающее чету Бьюкененов, также обладает свойством сокращаться в объёме и начинает «сжиматься» вокруг них

вначале до размеров поместья (*Their house was even more elaborate than I expected, a cheerful red-and-white Georgian Colonial mansion, overlooking the bay*). Семантический повтор *Georgian Colonial* относит читателя одновременно к архитектурному стилю (*Georgian*) и к историческому периоду (*Colonial*).

The front was broken by a line of French windows, glowing now with reflected gold and wide open to the warm windy afternoon, and Tom Buchanan in riding clothes was standing with his legs apart on the front porch.

Первое предъявление прямой речи Тома Бьюкенена включено в момент максимальной пространственной фокусировки:

"I've got a nice place here," he said, his eyes flashing about restlessly. Turning me around by one arm, he moved a broad flat hand along the front vista, including in its sweep a sunken Italian garden, a half acre of deep, pungent roses, and a snub-nosed motor-boat that bumped the tide offshore.

Включение в состав сюжета Дейзи, жены Тома, представляет собой похожий процесс и, как и Том, она появляется в составе сюжета из противопоставления (*the warm centre of the world – the ragged edge of the universe*), а ещё более суженный до ближайшего окружения персонажа «топос Дейзи» выглядит (глазами рассказчика) так:

We walked through a high hallway into a bright rosy-colored space, fragilely bound into the house by French windows at either end. The windows were ajar and gleaming white against the fresh grass outside that seemed to grow a little way into the house. A breeze blew through the room, blew curtains in at one end and out the other like pale flags, twisting them up toward the frosted wedding-cake of the ceiling, and then rippled over the wine-colored rug, making a shadow on it as wind does on the sea.

С этого момента остаётся лишь один шаг до максимальной фокусировки автора на персонаже, и, следовательно, для первого предъявления одного из видов речи. Рассмотрим то, как автор работает над введением Дейзи в сюжетный рисунок. Факторами «сужения пространства» могут быть не только здания, но и описание интерьеров помещений:

The only completely stationary object in the room was an enormous couch on which two young women were buoyed up as though upon an anchored balloon.

Создаётся впечатление, что описание одежды или вещей, находящихся в «непосредственной близости», вплоть до «обхватывания», «облегания одеждой» подводят нас к той грани, где персонаж наделяется автором способностью говорить. От облачения персонажа – к речи:

Tom Buchanan in riding clothes was standing with his legs apart on the front porch<...> not even the effeminate swank of his riding clothes could hide the enormous power of that body – he seemed to fill those glistening boots until he strained the top lacing, and you could see a great pack of muscle shifting when his shoulder moved under his thin coat.

И непосредственно вслед:

I've got a nice place here," he said, his eyes flashing about restlessly.

Похожий авторский ход обращён на Дейзи, которая показана в пространстве все меньшего объёма, в интерьере комнаты, а затем в белом платье:

"The only completely stationary object in the room was an enormous couch on which two young women were buoyed up as though upon an anchored balloon. They were both in white, and their dresses were rippling and fluttering as if they had just been blown back in after a short flight around the house.<...> Then there was a boom as Tom Buchanan shut the rear windows and the caught wind died out about the room, and the curtains and the rugs and the two young women ballooned slowly to the floor".

Как следствие максимальной фокусировки на персонаже, вокруг которого «сжалось» пространство, в очередной раз персонаж «обретает речь» в виде реплики: *I'm p-paralyzed with happiness*. Таким образом, «обретение речи» указывает на момент в художественном тексте, к которому персонаж уже «проведён» автором через динамично организованное пространство, обладающее «динамикой сокращения размеров», через разные виды фокусировок от дальней до ближней, каждая из которых последовательно включает признаки неопределённости на «дальних» подходах и конкретизирующие детали все чаще при крупной фокусировке на персонаже, на детализации пространственного топоса. На основе усмотрения этой закономерности можно сделать вывод о степени влияния персонажа на сюжет, к какому плану повествования персонаж принадлежит. Фактор первостепенности (либо незначительности) персонажа, таким образом, может быть оценён лишь в сопоставлении с тем масштабом пространственного топоса, который указывает на степень важности (влияния персонажа на сюжетную динамику текста).

Среди персонажей романа мы видим Джорджа Уилсона и его жену Миртл, а окружающий их топос представляет собой долину пепла:

About half way between West Egg and New York the motor road hastily joins the railroad and runs beside it for a quarter of a mile, so as to shrink away from a certain desolate area of land. This is a valley of ashes – a fantastic farm where ashes grow like wheat into ridges and hills and grotesque gardens; where ashes take the forms of houses and chimneys and rising smoke and, finally, with a transcendent effort, of men who move dimly and already crumbling through the powdery air.

Пространственная картина, поначалу обладающая характеристиками неопределённости (*about half way between, a certain desolate area, a fantastic farm, move dimly*), постепенно обретает границы:

"The valley of ashes is bounded on one side by a small foul river, and, when the drawbridge is up to let barges through, the passengers on waiting trains can stare at the dismal scene for as long as half an hour. There is always a halt there of at least a minute, and it was because of this that I first met Tom Buchanan's mistress."

Затем «топос Уилсонов» сжимается до размеров гаража:

"I followed him over a low whitewashed railroad fence, and we walked back a hundred yards along the road under Doctor Eckleburg's persistent stare. The only building in sight was a small block of yellow brick sitting on the edge of the waste land, a sort of compact Main Street ministering to it, and contiguous to absolutely nothing. One of the three shops it contained was for rent and another was an all-night restaurant, approached by a trail of ashes; the third was a garage – Repairs.

GEORGE B. WILSON. *Cars bought and sold. – and I followed Tom inside.*”

Далее следует описание интерьера:

The interior was unprosperous and bare; the only car visible was the dust-covered wreck of a Ford which crouched in a dim corner. It had occurred to me that this shadow of a garage must be a blind, and that sumptuous and romantic apartments were concealed overhead, when the proprietor himself appeared in the door of an office, wiping his hands on a piece of waste. He was a blond, spiritless man, anaemic, and faintly handsome.

И, наконец, читатель слышит речь персонажа:

When he saw us a damp gleam of hope sprang into his light blue eyes.

“Hello, Wilson, old man,” said Tom, slapping him jovially on the shoulder. “How’s business?” “I can’t complain,” answered Wilson unconvincingly.

Жена Уилсона как персонаж первого плана также проходит через пространственные метаморфозы, и читатель видит её не только в тесных помещениях и облегающих платьях, но и, как и других персонажей, в момент в момент сокращения объёма пространства вокруг неё:

Mrs. Wilson had changed her costume some time before, and was now attired in an elaborate afternoon dress of cream-colored chiffon, which gave out a continual rustle as she swept about the room. With the influence of the dress her personality had also undergone a change. The intense vitality that had been so remarkable in the garage was converted into impressive hauteur. Her laughter, her gestures, her assertions became more violently affected moment by moment, and as she expanded the room grew smaller around her, until she seemed to be revolving on a noisy, creaking pivot through the smoky air.

Порядок внутренней организации художественного мира текста содержит картины пространственных объёмов, их динамику и взаимосвязь. Пространственный топос выстраивается автором вокруг персонажа или группы образов. Он наделяется автором способностью менять свой объём и концентрироваться вокруг образа персонажа, что позволяет читателю достоверно судить о закономерностях организации внутреннего мира текста, оценивать «разряд» персонажа с точки зрения его последующего влияния на сюжет. Можно с достаточной долей достоверности предположить, что персонажи второго плана могут быть включены в сюжет как «являющиеся извне» в созданные для персонажей первого плана пространственные топосы.

Список литературы

1. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб: «Искусство – СПб», 1998. С. 14–288.
2. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя // Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М.: Просвещение, 1988. С. 251–293.
3. Scott Fitzgerald F. *The Great Gatsby*. М.: Vyssaya Skola, 1984. 141с.

FUNCTION OF DEPICTED SPACE IN A TEXT OF FICTION

I.V. Solovyeva

Tver State University, Tver

Dynamic features of artistic space in a text of fiction are under discussion. A topos of space that surrounds a literary character can shrink in size from cosmic to private. If a hero or heroine as the author's idea, goes through a number of stages of shrinking space, it means that the author's (as well as the reader's) focus of interest is concentrated on the image, which enables a reader to assess the character's scale and value for the evolution of the plot.

Keywords: text, plot, artistic world of text.

Об авторе:

СОЛОВЬЕВА Ирина Валерьевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры английского языка, Тверской государственный университет, e-mail: ira_geger@mail.ru