

## **ТИПЫ СУБЪЕКТА-НАРРАТОРА В ПЕРЕПОРУЧЕННОМ ПОВЕСТВОВАНИИ ОТ I-го ЛИЦА**

В современной лингвистике текста уделяется большое внимание перепорученному повествованию от I-го лица, и, соответственно, предлагаются различные классификации субъекта-деятеля [см. 2; 4; 5; 7; 9].

Перепорученное повествование характеризуется разной степенью участия говорящего (субъекта) в развитии действия художественного произведения. М. И. Данилко [3] выделяет две основные повествовательные ситуации: (I) – субъект речи является действующим рассказчиком описываемых событий; (II) – говорящее лицо выступает исключительно в качестве посредника собственно повествователя, то есть автора. При этом в первой повествовательной ситуации различаются следующие разновидности: 1) рассказчик одновременно является и персонажем произведения, выступающим в роли а) главного действующего лица, б) второстепенного, повествующего о главном; 2) говорящий – не участник изображаемых событий, а их свидетель.

Проанализировав тип повествовательной ситуации в 37 англоязычных рассказах и 4 повестях, полученные данные можно отразить в следующей таблице:

Таблица 1

| Действующий рассказчик |                |                   | Рассказчик-посредник | Итого |
|------------------------|----------------|-------------------|----------------------|-------|
| Участник событий       |                | Свидетель событий |                      |       |
| Главный                | Второстепенный |                   |                      |       |
| 49%                    | 24%            | 20%               | 7%                   | 100%  |

Из приведенной таблицы видно, что наибольшее количество текстов (49% проанализированного корпуса) оказывается такими, где рассказчик является главным или одним из главных участников описываемых событий. В это число входят повести “Над пропастью во ржи” Дж.Сэлинджера, “Убить пересмешника” Х.Ли, “Луговая арфа” Т.Капоте и 17 рассказов различных писателей США и Великобритании.

Тип повествовательной ситуации, когда рассказчик является главным или одним из главных действующих лиц, можно назвать его квази-автобиографическим рассказом. В данном случае субъект речи и объект изображения, адресант сообщения и объект изображения сливаются в одном художественном образе.

“Предметом исследования для персонажа-рассказчика становится он сам” [11 : 256]. Изображение художественного действия, замыкаясь сознанием повествующего лица, ограничивается субъективным миром “я”, его чувствами, мыслями, ощущениями, настроениями, реакциями, что акцентирует внимание читателя на мировосприятии рассказчика, ведет к тесной взаимосвязи и взаимообусловленности внешнесобытийного и внутриличностного хода сюжета.

Для данной повествовательной ситуации наиболее характерна форма устного рассказа, что придает исповеди рассказчика оттенок достоверности, искренности, жизненности.

К произведениям, где рассказчик является второстепенным действующим лицом, повествующим о главном персонаже, относятся 10

рассказов, или 24 % всего корпуса текстов. Среди них, к примеру, “Загадка Торского моста” и “Пестрая лента” А.Конан-Дойля.

Обязательным признаком повествования от лица второстепенного участника является не только вовлеченность последнего в ход сюжета произведения, но и личное знакомство рассказчика с протагонистом, что совсем не обязательно в ситуации с повествователем-свидетелем.

В данном типе повествовательной ситуации требуется высокая степень участия читателя для правильного толкования образа главного героя и идеи всего произведения.

Рассказчик – второстепенное лицо в якобы имевших место фабульных событиях – для усиления эффекта достоверности может оговорить степень своего участия в событиях и степень своей осведомленности о них, как, например, доктор Ватсон в рассказе А.Конан-Дойля “Загадка Торского моста”:

*In some (events) I was myself concerned and can speak as an eyewitness, while in others I was either not present or played so small a part that they could only be told as by a third person. The following narrative is drawn from my own experience. [10 : 236].*

Такого рода фабульно второстепенное лицо в перепорученном повествовании детективного жанра необходимо для расшифровки мыслей и поступков главного героя, для правильного понимания читателем происходящих событий. Но оценивая и анализируя жизнь другого человека, рассказчик косвенно раскрывает собственную позицию, свое “я”, свои вкусы, привычки и т. д.

Тексты с повествовательной ситуацией, где рассказчик является второстепенным действующим лицом, занимают чуть менее четверти проанализированного материала.

В одной пятой части всех исследуемых текстов рассказчик является не более, чем свидетелем.

Выступая в качестве свидетеля, а не непосредственного участника изображаемых событий, повествователь выполняет в произведении лишь функцию адресанта сообщения, “он не сопереживает действия с персонажами, не участвует в них, а только их наблюдает” [1 : 206].

Первые два типа повествовательной ситуации (рассказчики-действующие лица фабульных хронотопов) позволяют говорить о внутренней перспективе, то есть рассказчик находится в центре происходящих событий. Внешняя перспектива состоит в том, что повествование ведется извне [см. 12 : 49]. Психологический анализ отступает на второй план, существенными становятся сами события. Такой перенос акцента на изображение развития сюжетного действия делает изложение рассказчика – свидетеля событий, с одной стороны, более динамичным, нежели речеведение повествователя – активного участника событий, но, с другой стороны, приводит к тому, что осведомленность рассказчика о внутреннем мире главных действующих лиц, о событиях, в которых он не принимал участие, заметно ограничивается.

Безымянный свидетель-репортер, с протокольной точностью передающий увиденное и услышанное, характерен для рассказов Р. Киплинга “Лиспет”, “Рассказ о Махаммеде Дине”.

Экзотический характер референтного пространства, отраженного в рамках сжатого текста рассказов, потребовал от Киплинга особого внимания к проблеме авторского слова. Выработанные романом формы повествования вряд ли могли его удовлетворить, поскольку они были отмечены канонической литературной условностью, тогда как Киплинг стремился внушить читателю иллюзию того, что ему рассказывают чистую правду – “все, как оно есть на самом деле”.

Писатель использует журналистскую технику очевидца происшествий, излагающего только факты: свои “простые рассказы” (Plain Tales from the Hills – название его первого, вышедшего в 1888 году прозаиче-

ческого сборника) Киплинг ведет от первого лица не участника событий, а рассказчика-свидетеля. Последний как бы фотографирует реальность, а не переводит ее на другой, более привычный язык – в текст вводятся индийские слова (без перевода), профессиональные термины, местные географические названия, что создает иллюзию полной достоверности:

*One year their maize failed, and two bears spent the night in their only poppy-field just above the Sutlej Valley on the Kotgarh side* [8 : 159].

*...and, in a little time, she married a wood-cutter who beat her, after the manner of paharis, and her beauty faded soon* [8 : 163].

Авторское слово в киплинговских рассказах подчеркнуто сухо, бесстрастно, безлично; оно никогда не сливается с чужими, экзотическими голосами, но – явно или неявно – заключает в себе их оценку: именно в нем воплощается “правильная”, “своя”, выдающая себя за объективную точка зрения, с которой может идентифицировать себя читатель.

Обратимся теперь к нарративной ситуации в произведениях с повествователем-посредником. Данная ситуация характеризуется, как правило, присутствием двух субъектов речи в художественном произведении (иное количество в нашем материале не наблюдалось).

В этом случае художественный субъект (как предмет нашего исследования) как бы удваивается. Один персонаж-нарратор ограничивается только функцией коммуниканта. Это – рассказчик-посредник. Он присутствует лишь в нарративном хронотопе (место и время повествования о событиях), в фабульном хронотопе (место и время самих событий) его чаще всего нет. Он лишь вводит второго, основного рассказчика и выполняет роль адресата (слушателя) его сообщения.

Повествование первого рассказчика лишь обрамляет рассказ второго, собственно повествующего. Данное построение художественного текста известно как прием “рамки”, или форма “рассказ в рассказе”, или “матрешки”, или “китайского шара”.

Использование приема “рамки” условно разделяет художественный текст на два взаимосвязанных рассказа: внешний рассказ и заключенный в него внутренний.

Художественный мир внешнего рассказа представлен лишь нарративным хронотопом, в котором функционирует рассказчик-посредник. Передавая функцию речеведения основному рассказчику внутреннего рассказа, посредник как более или менее персонифицированная фигура, как правило, исчезает из поля зрения читателя либо изредка выступает в функции актанта, действующего лица. Информация, касающаяся рассказчика-посредника, очень скудна, так как он не является собственно объектом изображения, а лишь выполняет в произведении сугубо функциональную роль и используется для усиления эффекта аутентичности персонифицированного речеведения.

В коммуникативном плане рассказчик-посредник функционирует двояко: как хронологически первый источник речеведения, или первичный адресант, а после передачи этой роли основному рассказчику он становится адресатом, слушателем собственно рассказчика:

*This is no work of mine. My friend, Gabral Misquitta, the half-caste, spoke it all, between moonset and morning, six weeks before he died, and I took it down from his mouth as he answered my questions.* [8 : 164].

Присутствие имплицитного слушателя маркируется в тексте обращенными к нему репликами основного субъекта речи:

*Yes, sir, a jay is everything that a man is* [13 : 280].

Рассказчик-посредник выступает как передатчик между читателем и основным субъектом речи внутреннего рассказа. В случае, когда внутренний рассказчик является “экзотическим” героем (в приведенном выше примере субъектом речеведения является курильщик опиума из рассказа Р. Киплинга “Ворота ста печалей”), то авторы чаще всего пользуются формой устного рассказа или собственно сказа – то есть “такой формой повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтак-

сисе и подборе интонаций обнаруживает установку на устную речь рассказчика” [6 : 214]. Так, в “Воротах ста печалей” Р. Киплинга читатель слышит исповедь курильщика опиума; в “Человеке, который хотел стать королем” того же автора – рассказ авантюриста; в произведении М. Твена “Что поставило в тупик соек” – рассказ охотника.

Взаимодействуя между собой, репортажное слово автора и экспрессивное, индивидуализированное слово героя сообщают друг другу обаяние правдоподобия, ибо читательское сознание, воспринимающее стилизованный сказ на фоне консервативной литературной традиции, узнает в его непривычных интонациях голос “живой жизни” и, следовательно, проникается еще большим доверием к тому, что изложено в тексте.

В целом, все вышеописанные облики художественного субъекта в перепорученном повествовании от I-го лица выполняют единую эстетическую задачу: убедить читателя литературного произведения в том, что излагаемый автором материал является частью чьего-то личного жизненного опыта, результатом субъективного познания действительности.

Несмотря на личностное воспроизведение действительности в перепорученном повествовании, а во многом благодаря ему, возникает иллюзия истинности, достоверности, объективности изображаемого. Присутствие рассказчика придает литературному произведению особую достоверность, создает видимость полного невмешательства автора в повествование.

### Литература:

1. Виноградов В. В. О языке художественной прозы // Избр. тр. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
2. Гончарова Е. А. Пути лингвостилистического выражения катего-

- рий автор-персонаж в художественном тексте. – Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1984. – 68с.
3. Данилко М.И. Композиционно-речевые средства создания абсолютной антропоцентричности художественного текста (на материале вводного абзаца англоязычной короткой прозы): Дис. канд. филол. наук. – Одесса, 1987. – 175 с.
  4. Кухаренко В. А. Роман-исповедь в американской литературе XX века // Жанровые разновидности романа в зарубежной литературе XVIII – XX веков. – Киев; Одесса: Вища школа, 1985. – С.87-100.
  5. Одинцов В. В. О языке художественной прозы. – М.: Наука, 1973 – 216 с.
  6. Эйхенбаум Б. М. Имплозия сказа // Сквозь литературу: Сб. статей. – Л.: Academia, 1924. – С.152-156.
  7. Chatman S. Coming to terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca; London: Cornell University Press, 1990. – 242 p.
  8. Kipling R. Poems. Short Stories. – Moscow: Raduga Publishers, 1983. – 457 p.
  9. Lanser S.S. The Narrative Act. Point of View in Prose and Fiction. – New Jercey, Princeton: Princeton University Press, 1981. – 309 p.
  10. Modern English Short Stories. – Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1961. – 559 p.
  11. Scholes R., Kellogg R. The Nature of Narrative. – New York: Oxford University Press, 1966. – 326 p.
  12. Stanzel F.K. A Theory of Narrative. – Cambridge: Cambridge University Press, 1984. – 308 p.
  13. 21 Great Stories. – New York: The Viking Press, 1969. – 352 p.