

Е. В. Игина
Украина, Одеса, ОНУ им. И. Мечникова

О ПЕРЕПОРУЧЕННОМ ПОВЕСТВОВАНИИ

Роман как крупноформатное прозаическое произведение появился в Англии в Тюдоровские времена, в XVII веке, в двух основных жанрах: романы-мемуары и эпистолярные романы. И первые, и вторые пишутся от первого лица, даже если заявленный автор носит фиктивный характер, как, например, в первом произведении эпистолярного жанра «Любовная переписка дворянина и его сестры» А.Бен (*Aphra Behn, Love-Letters Between a Nobleman and his Sister, 1683*), где, как явствует из заголовка, письмами обмениваются придуманные мадам Бен влюбленные. Дань повествованию от первого лица впоследствии отдали все создатели английской литературы — от С. Ричардсона и Т. Г. Смоллета до выдающихся авторов Нового времени У. Голдинга и Г. Джеймса.

С 1960-х гг., для разграничения ауториального повествования, ведущегося с собственной точки зрения самим автором о событиях создаваемого им возможного мира, от повествования, ведущегося с точки зрения вымышленного лица, все более часто стали употреблять термины нарратив (как перепорученное повествование) и нарратор (как лицо, заменяющее собственно автора) [5].

Отталкиваясь от грамматической формы местоимения, обозначающего фиктивного повествователя, перепорученный нарратив как тип изложения можно разделить на «субъективированный», т.е. оформленный I-м лицом нарратора (*ich-erzdh/ung*) и объективированный, оформленный III-м лицом (*er-erzcihlunz*). В обоих случаях повествование доминируется точкой зрения не автора, а вымышленного нарратора. Примером «открытой» передачи слова одному из персонажей может служить «Морская трилогия» У. Голдинга (*The Nautical Trilogy, 1980-1989*); примером имплицитного наличия чужой точки зрения и чужого голоса — все рассказы Э.Хемингуэя о Нике Адамсе, написанные и опубликованные в разные годы (с 1927-1969) и впоследствии собранные в единый сборник *The Nick Adams Stories (1972)*.

В значительном числе произведений вымышленный нарратор вводится в текст дополнительной фигурой, не принимающей участия в последующем повествовании. Это может быть издатель случайно попавшей к нему рукописи (напр. *Iris Murdoch, The Black Prince, 1973*), или знакомый знакомого, с которым произошло необычное происшествие (напр. *Yann Martel, Life of Pi, 2002*), или потомки — наследники, разбирающие вещи бабушки/ прабабушки и обнаружившие полуистлевшие листки, рассказывающие о неизвестной семейной истории (напр. *Robert James Waller, Bridges of Madison County, 1994*). Подобное введение и во времени, и в пространстве отделено от хронотопа собственно нарратива и выполняет две основные функции: функцию рамки, в которую вставлено повествование никак событийно с ней не связанное, и функцию моста между нарративным настоящим (*here and now*) и нарративным прошедшим (*then and there*). И рамка, и мост, с одной стороны, приближены к действительности читателя, с другой — к действительности рассказываемой истории. Исходя

из наличия/отсутствия указанного введения, нарративы можно рассматривать как рамочные (опосредованные! и непосредственные).

Если повествование перепоручено автором вымышленному нарратору и ведется с точки зрения последнего, он должен быть либо непосредственным участником излагаемых событий, либо их наблюдателем. Иными словами, то, что происходило вне его присутствия, ему неизвестно и из повествования выпадает. В этом случае автор вводит дополнительного «локального» нарратора. Примером может послужить роман Скотта Фитцджеральда «Великий Гэтсби» (*Francis Scott Fitzgerald, The Great Gatsby*, 1925). Рассказчик событий романа Ник Кэрзуэй не присутствовал на свадьбе героини романа, поэтому не может знать, что там произошло. Эту лауну восполняет подруга Дейзи, в деталях излагающая драматический эпизод. Исходя из количества нарраторов, можно говорить о моно- и полинарраторском повествовании. Наконец, рассматривая нарратора, мы обнаруживаем, что эту роль отнюдь не всегда выполняет человек. Автор наделяет сознанием, памятью, воображением объекты природы и артефакты, повествующие со своих позиций в пространстве и /или в социуме, об окружающей их жизни людей. Нарративы животных и неживых объектов можно определить как анималистический и артефактный. Корнями своими они уходят в народную, а потом в литературную сказку. Первая, многократно исследованная специалистами по мифологии, древней обрядовости, общей фольклористике, рассматривается сегодня не столько как полет фантазии наших прапрадедов, направленный на детскую аудиторию, сколько как проявление антропоморфного мышления древнего человека, видевшего высший смысл и закономерность во всех проявлениях природы [2; 4]. Литературная сказка, получившая особенно широкое распространение в XIX-м веке, сохраняя антропоморфизацию, которая свойственна фольклору, приобрела новые

характеристики. Помимо того, что и животные, и объекты природы и культуры, беседуют с героями на равных, они превосходят своих собеседников практической сметкой, дальновидностью, умением принимать нестандартные решения, что как раз и является признаками способности рационального мышления, т.е. (человеческого) интеллекта [1: 452].

Литературная сказка «о том, чего не может быть, но все-таки происходит» [6] тоже переступила возрастной порог жанра, но иначе, чем сказка народная: ею тоже заинтересовались взрослые (Ср., напр., популярность обеих книжек Льюиса Кэррола (Lewis Carrol, *Alice's Adventures in Wonderland*, 1865; *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1871), которые разошлись на цитаты и привлекли особое внимание королевы Виктории), но в ином ключе: в литературной сказке искали и находили «двойное дно» иносказания, параллель с окружающим миром, или сатиру на него. Способность анималистического нарратива — представить существующую реальность «с наивной точки зрения», например, собаки (повести Дж.Лондона — *The Call of the Wild*, 1903, *The White Fang*, 1906, *Jeny of the Islands*, 1917, *Michael, Brother of deny*, 1918), или лошади (A.Sewell, *The Black Beauty*, 1897), или личинки жука-древоточца (J.Barnes, *The History of the World in 10 'A Chapters*, 1990) — привлекала и привлекает авторов, умножающих огромный пласт анималистической литературы на всех языках и во всех жанрах. Анималистический нарратив — это «взгляд со стороны», предположительно незаангажированно воспринимающий описываемых людей, их слова и поступки, и потому представляющий объективную картину окружающего.

Из исследований лингвокогнитологов, психолингвистов психологов — см. напр. [3] — мы знаем, что картина мира каждого носителя языка, при обязательной общности базовых концептов для всего этноса, так же обязательно имеет субъективную составляющую. Иными словами, «объективный

абсолют» автору, выступающему от своего или от чужого имени, недоступен. Однако, анималистический нарратив дает широкие возможности для приближения к желаемой «объективной правде», что и объясняет его постоянную востребованность и популярность.

Литература

1. *Большой энциклопедический словарь. Изд. 2-ое, пере- раб., доп./ Гл. ред. А.М.Прохоров. - М., СПб: Большая рос. энц., «Норинт», 2002. -1456 с.*

2. *Мосионжник, Л.А. Антропология цивилизаций . 2-е изд., перераб./*

3. *Л.А.Мосионжник. -Кишинев: Tipogr.Centrala, 2005. - 468 с.*

4. *Пименова М. В. Концептуальный мир .основа ментальности/ М.В.*

5. *Пименова// Образ мира в зеркале языка. Сб. науч.ст. - М.: Флинта, 2011, С. 16-26.*

6. *Хэнкок, Г. Сверхъестественное. Боги и демоны эволюции/ Г.Хэнкок. -М. : Эксмо, 2008. - 800 с.*

7. *Cohn D. Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style/ D. Cohn//*

8. *Comparative Literature. -1966,- v.18.— P.97-112.6.Fisher J. The Magic of Lewis Carrol/ J. Fisher -L: Simon and Schuster, 1973. - 288 p.*