

## ТЕМПОРАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ВООБРАЖАЕМЫХ МИРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ: РЕТРОСПЕКЦИЯ

В предыдущей статье, посвящённой развитию / словам темпоральной структуры возможных миров, создаваемых художественными произведениями [2], речь шла о типах движения времени, недоступных для человека в опыте – проспекции, т.е. возможности уйти от объективного времени вперёд (*flashforwards*), ретроспекции, т.е. возможности повернуть время назад (*flashbacks*) и консервации, т.е. возможности остановить время – и используемых в воображаемых художественных мирах. Из указанных типов более подробно освещалось ускоренно прогрессивное движение времени – «забегание вперёд», проспекция. Предметом данной статьи является реверсия времени, представленная в текстовой категории ретроспекции.

Операция возвращения к прошлому характерна для мыслительной деятельности человека и является непосредственной составляющей большинства умозаключений и выводов. Ретроспекция, осуществляемая в ментальном мире индивидуума, многофункциональна, отличается вариативностью объёма воспроизводимого отрезка прошлого и частотой воспроизведения, но обладает и рядом константных характеристик, таких, например, как субъективная оценочность и избирательность.

Реверсия времени в возможном мире художественного произведения используется чрезвычайно широко. Как и переключение времени в будущее, *flashbacks*, или возвраты назад, благодаря повторяемости приёмов их реализации, можно представить в виде нескольких основных моделей:

1. **Рамочная структура**, в которой сюжетное настоящее служит рамкой (начало/конец) текста, в основной массе своей отданного сплошному потоку прошлого. Так, например, построены «Вешние воды» И.С.Тургенева, где вся история любви героя изложена как единая ретроспекция, взятая в рамку начально-конечной ситуации: пожилой человек у письменного стола.

Авторское всеведение о создаваемом им мире (*author's omnipotence*), предполагает предварительную «прожитость» им тех

событий, которые ещё не известны ни действующим в них лицам, ни читателям, но уже выстроены автором как возможный мир произведения. Отсюда и возможность переключения в будущее, о которой речь шла выше, и возможность консервации времени, имеющей место в сюжетном настоящем при введении ретроспекции: время в начале рамки замерло, как если бы на экране кино или телевизора вдруг остановился кадр. Затем наступило переключение в прошлое, и по его окончании, кадр снова ожил, и продолжилось показываемое им время. Например, в конце «Лавки древностей» Ч. Диккенса [14] сюжетное время замирает – персонажи сидят у камина и погружаются в далёкую юность героя. По окончании ретроспекции они возвращаются в сюжетную ситуацию, т.е. сидят у камина в прежних позах.

Рамкой оформляются разнообъёмные отрезки текста, переключающие время и вводящие ретроспекцию, которые не только сообщают дополнительную информацию о персонаже, но и обеспечивают причинно-следственную связь между отдельными звеньями временного континуума художественного мира (см., например, воспоминания о детстве Милкмэна Деда из «Соломоновой песни» Т. Моррисон [18] или о первых иммигрантских днях в Лондоне В. Найпола [19]).

Таким образом, независимо от протяженности, рамочные включения ретроспекции 1) относятся к одному из основных персонажей и/или рассказчику; 2) останавливают сюжетное настоящее и возвращаются в него в точку прерывания; 3) в большинстве своём снабжены вводящими лексемами ФСП «память»; 4) имеют каузальный характер, объясняя настоящее/будущее; 5) за счёт своего запоздалого (ретроспективного) появления при котором следствие (настоящее) излагается в тексте до причины (прошлое), создают напряжённость текста (*suspense*).

2. Параллельная структура, вводящая отдельную сюжетную линию и/или относительно автономную историю второстепенного или фонового персонажа. По сути дела, обе последние вводят собственные (хотя и подчинённые основному сюжетному) возможные миры со своими хронотопами. Общее повествовательное время произведения расслаивается на несколько параллельных потоков, каждый из которых имеет своё начало и продолжение. Невозможность одновременного повествования о двух (и более) разновременных

потоках приводит к переключениям от продвинувшегося вперёд времени одного к началу другого, т.е. к ретроспекции. Так, например, романы-сэндвичи Дж. Дос-Пассоса «42-ая параллель» [15] и Н. Мейлера «Нагие и мёртвые» [17] построены по принципу параллельной структуры: глава посвящается истории одного персонажа и доводит его время до сюжетного настоящего. Начало каждой последующей главы представляет собой ретроспективный спад по сравнению с концом предыдущей, т.к. снова возвращается в прошлое, на этот раз с другим героем. Подобная повторяющаяся темпоральная реверсия позволяет детально вести каждого отдельного персонажа до начала их взаимодействия в сюжетном настоящем (Дос-Пассос) или выделить их из прежде не индивидуализированной массы (Мейлер).

Последнее характерно для прозы постмодернизма. Объединяя рациональное и иррациональное, повседневное и эзотерическое, данное в опыте и мифическое, такие прозаики, как С. Рушди [23,24], Г. Грасс [16], А. Картер [11], А. Рой [22] создают множественные детализированные миры эпизодических персонажей, каждый из которых существует в своём хронотопе, лишь частично или вообще не соотносимом с развитием сквозного сюжетного времени. С одной стороны, полнота каждой индивидуальной истории призвана обеспечить достоверность всего нарратива. С другой, повторяющееся в каждом отдельном случае возвращение к истокам требует ретроспекции и создаёт скачкообразное движение художественного времени произведения в целом.

В отличие от рамочной, параллельная структура использования темпоральной реверсии не привязана к одному главному персонажу, не имеет каузального характера, не замораживает сюжетное время, не создаёт текстовую напряжённость. У данного типа ретроспективного слома времени другие функции, основными из которых являются создание эффекта достоверности нарратива и индивидуализация персонажа.

3. Челночная структура введения ретроспекции предполагает неоднократное возвращение в прошлое одного персонажа, история которого продолжает развиваться в настоящем. Челночная ретроспекция, освещая участки прошлого, объясняет истоки формирования мира персонажа. Отрезки ретроспекции (*flashbacks*) перемежаются с сюжетным настоящим, иногда подавляя последнее своей

значимостью и объёмом. Это, например, имеет место в «Кошачьем глазе» М.Этвуд [10], где участие героини в организации выставки своих картин, т.е. сюжетное настоящее – лишь толчок к воспоминаниям о детстве, юности, семье, непростых замужествах, которые в сумме своей и создают жизнеописание персонажа во всех его каузальных и временных связях. Несмотря на прерывность ретроспекции, её отрезки хронологически состыкованы и составляют *упорядоченную* челночную ретроспекцию.

Другой вид последней представлен менее регулярными и упорядоченными возвращениями в прошлое. Воспоминания включаются в текст не по мере развёртывания прошлого, как в предыдущем случае, а по степени их значимости для того настоящего, в котором находится герой. Это создаёт *стаккатное* движение ретроспекции, при котором эксплицируются, выводятся во внешний текст отдельные участки прошлого. На первых порах они не связаны между собой, но по мере развёртывания ретроспекции, её хронологические звенья встают на своё место, образуя достаточно завершённую картину того, что предшествовало жизни героя в его нынешнем мире. В качестве примера описанного вида темпоральной реверсии приведём «Корабельные новости» Анни Пру [21], где герой выборочно и отрывочно *переживает* прошлое, продолжая жить в настоящем.

Независимо от характера развития, результат челночной ретроспекции, т.е. восстановление весьма полной картины каузальных связей прошлого и настоящего, формирующих индивидуальный мир действующего лица, един. Однако, первый меньше вовлекает читателя в процесс соединения звеньев хронологической цепочки – её прошлый сегмент даётся в упорядоченном виде. Второй требует от читателя большей активности, ибо выстроить отдельные фрагменты в единое целое он должен сам. Это обстоятельство порождает и большую внутритекстовую напряжённость.

Таким образом, различаясь по характеру отражения прошлого в тексте и вовлечения читателя в процесс освоения художественной информации, оба вида челночного типа ретроспекции выполняют единую функцию углублённой характеристики персонажа. Одинаков и способ их включения в текст, который всегда носит ассоциативный характер: в сюжетном настоящем появляется объект, на-

строение, чувство, созвучные с прошлым и отодвигающие «сейчас», заменяя его на «тогда».

4. **Инклюзивный** тип введения ретроспекции представлен широко известным явлением «рассказа в рассказе» («текста в тексте»), в своём наиболее развёрнутом виде известном как «структура китайского шара» (структура матрёшки). Инклюзивная ретроспекция (*embedding*) имеет место практически во всех жанрах художественной прозы. В собственно авторском повествовании (аукториальном, в терминах Ф.Штанцеля [5] и Линтвельта [4]) данный тип слома сюжетного настоящего времени представлен «на внутритекстовом уровне фиктивной коммуникативной ситуации, где коммуницируют «фиктивный» автор и читатель <...>, создавая в «изображаемом мире» «мир цитируемый» [3,103]. Характерной особенностью подобной цитации является автономность включённого текста. Сюжетное время останавливается, консервируется, в воображаемый мир произведения вводится новый мир, с собственным хронотопом, развёртывание которого всегда начинается до остановленного сюжетного момента. Например, в середину романа Б.Акунина «Пелагия и белый бульдог» вводится отдельная глава «Беседы просвещенного Митрофанья» (7, 203-221), философские размышления и обобщения которой можно было бы поместить и в другой отрезок данного текста, и в другой текст. В романе М. и С. Дяченко «Долина совести» инклюзивная ретроспекция организуется включением в повествование сказки о тролле, которую пишет герой. Окавыченные отрезки вставного текста появляются в основном нарративе всё чаще. В один из драматических моментов сюжетного развития герой отрывает глаза от экрана компьютера со своим произведением и видит направленный на него пистолет: «Троль <...> и эта женщина с пистолетом обитали в разных мирах, а он, Влад, сидел на переезде» (8,182; подч. нами – Ю.О.).

Если в качестве автора произведения выступает вымышленный рассказчик/персонаж, т.е. в перепорученном повествовании [1,168-173], он представляет другого персонажа, другой источник сведений и передаёт ему слово для введения объективной фоновой информации, не всегда и не обязательно необходимой в данном участке развёртывающегося воображаемого мира. Например, М.Этвуд вводит в свой роман «Слепой палач» [9] статьи, похоронные и свадебные объявления из местных газет. То же, полувеком

ранее, использовал Дж. Дос Пассос в уже называвшемся романе «42-ая параллель» [15].

В ряде произведений инклюзивная ретроспекция, т.е. рассказ в рассказе, настолько отдаляется от сюжетного настоящего, что сама становится основой для следующего инклюзива, что создаёт ретроспекцию второй и даже третьей степени. Подобный «китайский шар», сквозь стенки которого видны 2-7 уменьшающихся шаров, был, на примере «1001-ой ночи», описан Ц.Тодоровым [6], показан польским режиссёром Ежи Криштофовичем в «Загадке старого сундука», используется в некоторых новеллах Чосера [12], таких, например, как “*The Cook’s Tale*” [12,118-121] или “*The Wife of Bath’s Tale*” [12,158-191]. В каждом из названных произведений рассказчик основной истории даёт слово другому рассказчику для своей истории, внутри которой возникает ещё один персонаж-рассказчик со своей историей и т.д., теоретически до бесконечности.

Независимо от конкретного воплощения, инклюзивная ретроспекция во всех случаях характеризуется определённым набором констант. Это: консервация сюжетного времени, введение нового воображаемого мира со своим хронотопом, сюжетная автономность, обеспечивающая возможность изъятия последних при сокращении или адаптации основного текста для учебных или издательских целей.

5. Интродуктивный тип ретроспекции вводит собственно сюжет с определённого момента его развития в прошлом, после предсюжетной интродукции. Так, например, первые страницы «Убийств на улице Морг» [20,77] посвящены прогулкам рассказчика и его друга Дюпена по ночному Парижу. Сюжетное настоящее плавно перетекает из дня в день в приятных и поучительных беседах. Затем происходит темпоральный слом, излагается собственно сюжет, начало которого лежит за пределами интродукции, а продолжение вовлекает героев в свою орбиту, т.е. в текущее сюжетное время.

Э.По создал не только новый жанр, он создал и композиционную модель жанра: 1) интродукция в сюжетном настоящем → 2) завязка сюжета с темпоральным отступлением в прошлое → 3) развитие сюжета как последовательное доведение прошлого до настоящего и включение героев интродукции в сюжетное действие. Действительно, почти все произведения детективного жанра по-

строены по этой схеме. Вспомним: Шерлок Холмс и Ватсон завтракают (обедают, разговаривают). Это происходит в художественном настоящем времени. Не нарушая темпоральной структуры, в интродукцию включается новый персонаж – это, как правило, жертва преступления или её защитник – см. например, *The Sign of the Four* [13,93], *The Five Orange Pips* [13,217], *Speckled Band* [13,258], *The Beryl Coronet* [13,301], *The Hound of the Baskervilles* [13,669] и др. Позицию неожиданного посетителя, в этой же функции «мостика» к сюжету, в ряде случаев выполняет письменное сообщение, как например, газета в «Улице Морг» [20,75-102], письмо, записка, телеграмма, как в рассказах *A Scandal in Bohemia* [13,163], *The Tragedy of Birlstone* [13,769], *The Boscomb Valley Mystery* [13,202]. Зачин завершён. Переход к собственно сюжету знаменуется сменой одного хронотопа иным, который, последовательно развиваясь, включает героев интродукции и продолжает временное движение, заявленное в ней.

Отстранённость зачина от собственно сюжета в этом типе ретроспекции несколько напоминает рамочную структуру, рассмотренную выше. Однако, темпоральный слом последней, во-первых, консервирует сюжетное настоящее, прерывая его на определённом моменте движения и возвращаясь в эту же точку по окончании экскурса в прошлое. Во-вторых, рамочный ретроспективный экскурс не доводит собственное время до сюжетного настоящего и, таким образом, не стягивает два звена в единую темпоральную цепочку, т.е., обеспечивая их каузальные связи, не организует восстановление единого временного потока. В интродуктивной ретроспекции, наоборот, причинно-следственные отношения между событиями зачина и событиями собственно сюжета отсутствуют, временной план зачина постепенно «врастает» в темпоральную структуру сюжета, «выпрямляя» имевший место сдвиг и возвращая ей единое направление движения.

Предложенную типологию реверсии художественного времени (ретроспекции) можно представить в виде схемы:

тип ретроспекции	соотношение с создаваемым возможным миром текста	преимущественная позиция в тексте	преимущественное семантическое наполнение	употребляемость в тексте	основная функция	влияние на сюжетное настоящее	вводящие лексико-семантические маркеры
1	развернутое целевое наполнение иным временным срезами	начало - конец	воспоминание главного персонажа/рассказчика о собственном прошлом	разовая	установление каузальных связей между прошлым и настоящим	перевалы, концевые сюжетного настоящего с возвращением в точку прерывания	лексемы ФСП «память»
2	введение новых (факлгитативных для основного) возможных миров	не фиксирована	жизнеописание втостоящего (фонотого) персонажа	разовая	создание эффекта достоверности	прерывание последовательного развития сюжетного настоящего, без указания на возвращение	обозначение (дня, должности) второстепенного персонажа
3	последовательное допнение временными срезами прошлого различной отдаленности	не фиксирована	заполнение лакун истории жизни героя	множественная	углубление характеристики лица персонажа	неоднократно повторяющаяся смена временных планов	ассоциативные связи с объектами настоящего
4	введение новых миров, непосредственно не связанных с миром основного текста	завязка / развитие сюжета	вариативное	разовая / множественная	организация напряженности текста за счёт прерывания сложной линии	консервация сюжетного настоящего	глаголы речи, имена нового нарратора
5	взгляд на создаваемый мир со стороны	зачин	сообщение об ординарной ситуации, прерывающейся неординарным событием сюжета	разовая	создание эффекта неожиданности за счёт контраста интродукции и собственно сюжета	уход в прошлое чужого мира с постепенным слиянием миров и выпраиванием временного действия	обозначение нового участника коммуникативной ситуации зачина (посетитель, почтальон, посыльный)

ЛИТЕРАТУРА

1. Кухаренко В.А. Интерпретация текста. Изд. 3-е. – Одесса: Латстар, 2002. – 292 с.
2. Обелец Ю.А. Темпоральный аспект воображаемых миров художественной прозы: Проспекция // Записки з романо-германської філології. Вип. 13. – Одеса, Латстар, 2003. – С.142-150.
3. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. – М.: Интрада. – ИНИОН, 1996. – 317 с.
4. Lintvelt J. Essai de typologie narrative: Le "point de vue". Théorie et analyse. – P., 1981. – 315 p.
5. Stanzel F.K. Die Typische Erzählsituationen im Roman. – Wien, 1955. – 176 S.
6. Todorov, T. Introduction to Poetics. – Boston: Harvester Press, 1981. – 328 p.

Материал исследования

1. Акунин Б. Пелагия и белый бульдог. – М.: АСТ Захаров, 2000. – 397с.
2. Дяченко М. и С. Долина совести. – М.: ЭКСМО, 2001. – 384 с.
3. Atwood, Margaret. The Blind Assassin. – London: Bloomsbury Publishing, 2000. – 522 p.
4. Atwood, Margaret. Cat's Eye. – London: Vigaro, 1990. – 421 p.
5. Carter, Angela. Nights at the Circus. – London: Pan, 1985. – 294 p.
6. Chaucer, G. The Canterbury Tales. – London: Fontana, 1996. – 360 p.
7. Conan Doyle, Arthur. Complete Sherlock Holmes. – Penguin Books, 1982. – 1122 p.
8. Dickens, Charles. The Old Curiosity Shop. – M.: Foreign Languages Publishing House, 1952. – 669 p.
9. Dos Passos, John. The 42<sup>nd</sup> Parallel. – N.Y.: Dell Books, 1961. – 514 p.
10. Grass, G. The Tin Drum. – London: Everyman's Library, 1993. – 551 p.
11. Mailer, Norman. The Naked and the Dead. – N.Y.: Signet Books, 1976. – 559 p.
12. Morrison, Tony. The Song of Solomon. – N.Y.: Signet Books, 1978. – 341 p.
13. Naipaul, V.S. The Enigma of Arrival. – Penguin, 1987. – 318 p.
14. Poe, Edgar Allan. The Complete Illustrated Stories and Poems. – London: Chancellor Press, 1988. – 973 p.
15. Proulx, E. Annie. The Shipping news. – N.Y.: Simon and Shuster, 1994. – 337 p.
16. Roy, Arundhati. The God of Small Things. – London: Flamingo, 1997. – 339 p.
17. Rushdie, Salman. Midnight's Children. – London: Picador, 1982. – 463 p.
18. Rushdie, Salman. The Moor's Last Sigh. – London: Vintage Books, 1996. – 448 p.