

УДК 821.111

ПРОБЛЕМА АВТОРА, ТОЧКИ ЗРЕНИЯ, ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ СИТУАЦИИ (на примере романов Дж. Барнса, Дж. Фаулза, Г.Свифта)

Светлана Николаевна Филюшкина

д. филол. н., заведующая кафедрой зарубежной литературы

Воронежский государственный университет

394006, Воронеж, пл. Ленина, 10, к. 34 а. svetlana36@vmail.ru

Статья представляет собой попытку использовать при анализе трех известных постмодернистских романов – «Попугай Флобера» Дж.Барнса, «Женщина французского лейтенанта» Дж.Фаулза и «Водоземье» Г.Свифта – понятие «повествовательной ситуации», предложенное австрийским ученым Францем Штанцелем. Оно связано с выбором «посредника», на которого в своем понимании изображаемого ориентируется читатель. Это либо всезнающий автор-повествователь, либо ограниченное сознание воспринимающего мир героя. В романах от первого лица рассказчик сближается с первым или со вторым типом посредника. Характерная для постмодернистского романа множественность трактовок изображаемого, несводимая к одной «точке зрения», достигается постоянной сменой «повествовательных ситуаций».

Ключевые слова: автор; точка зрения; повествовательная ситуация; постмодернизм; Барнс; Фаулз; Свифт; посредник; попугай; викторианская мораль; любовь; фены; история; война.

В соответствии с концепцией Б.О.Кормана, которую мы разделяем, автор в литературном тексте, «художественный автор», – это некий взгляд на жизнь, субъект сознания, выражением которого является все произведение (см. подробнее: [Корман 1992]). В «точке зрения» мы выявляем эмоционально-оценочный момент и физический: с какой дистанции – пространственной и временной – увидена та или иная сцена.

Понятие «повествовательной ситуации» предложил в 1964 г. австрийский ученый Ф.Штанцель в своей книге «Typische Formen des Romans». Речь идет об отношениях между писателем, создающим в произведении вымышленный мир, и читателем, воспринимающим этот мир с помощью посредника, на которого в своем понимании изображаемого он ориентируется. На основании типов посредника, типов повествовательной ситуации Штанцель дал свою классификацию романа. Приведем ее в англоязычном варианте, опираясь на перевод другой монографии Штанцеля – «The Narrative Situation in the Novel» (1971). Ученый различает два основных типа повествовательной ситуации и соответственно романа: «аукториальную» (authorial situation, authorial novel), когда повествование ведется от третьего лица, и «персональную» (figural situation, figural novel) [Stanzel 1971: 24].

В романах от третьего лица («authorial novel»), по терминологии Штанцеля, посредником является автор-повествователь. Между ним и изображаемым им миром, подчеркивает австрийский ученый, существует психологическая, временная и пространственная дистанции; налицо две не совпадающие друг с другом «сферы» – «сфера» действия и та, которую **представляет** обладающий полной свободой, независимостью и полновластием посредник, открыто демонстрирующий себя; на него и ориентируется читатель. В «figural novel» («персональном романе») центром ориентации для читателя является преломляющее в себе действительность сознание центрального персонажа. Вместо «рассказывания» о событиях, как в аукториальном романе, возникает иллюзия их непосредственного развертывания – по мере того как их воспринимает и осмысливает герой.

Между этими двумя типами романа (повествовательной ситуации) Штанцель располагает «first-person novel» – роман от первого лица, который в своих разных вариантах – является ли рассказчик просто наблюдателем действия или его участником – сближается либо с первым, либо со вторым типом [ibid: 62, 63].

Заметим, что отечественное литературоведение зафиксировало сходные явления. Б.О.Корман

в романе от третьего лица отмечает близость повествователя к автору – подобным образом Штанцель пишет об «авторе-повествователе». Д.В.Затонский говорит о «рассказывании из перспективы героя», «в аспекте психологии индивида», что близко к понятию «персональный роман» [Затонский 1973: 343, 403].

Нельзя, однако, не признать, что Ф.Штанцель не дает четкого определения художественного автора. Ученый нередко отождествляет его с посредником, сужая в этом случае роль автора – у Кормана носителя наивысшего сознания в произведении; но австрийский ученый, говоря об **авторе-посреднике**, сводит его функцию к способу преподнесения информации, из которой в романе складывается вымышленный мир.

В то же время Штанцель может рассуждать об интерпретирующей структуре романа, явно подразумеваемая под ней определенную трактовку жизни, взгляд на действительность, здесь в большой мере сближаясь с Б.О.Корманом. Правда, «структурные элементы» понимаются Штанцелем скорее в нарратологическом смысле – это и деление романа на главы, и разрывы в хронологическом развитии событий, и, наоборот, их «спрессованное», «суммарное» изображение, и смена точки зрения. Последняя связана со сменой повествовательных ситуаций. Выдвигая это понятие, Штанцель словно предвидел появление того «литературного материала», при анализе которого оно будет особенно продуктивно. Это **постмодернистский роман**, где налицо несводимые в одном фокусе разные «точки зрения» на изображаемое; в результате отрицается сама возможность постижения истины, носителем которой в классическом романе выступал автор.

Смена повествовательных ситуаций, утверждающая множественность точек зрения, в постмодернистском романе порой напоминает калейдоскоп. Наглядный образец – роман П.Акройда «Ден Лено, или Голем из Лаймхауса», 1994 (в русском переводе «Процесс Элизабет Кри»), где мы встречаемся и с разными формами повествования от первого лица (рассказ-воспоминания, дневник), и с главами, написанными по образцу «персонального романа», и с имитацией романа аукториального, другими словами, с целым рядом разнообразных посредников, в трактовке изображаемого опровергающих друг друга.

Но, пожалуй, особенно живой интерес вызывает в этом плане более глубокий роман Дж.Барнса «Попугай Флобера» (1984). Поставив своей целью постичь «Вселенную» Флобера как человеческой личности и как писателя, автор соединяет в причудливом рисунке черты разных

жанров: травелога, поскольку герой-рассказчик английский врач Брэйтуэйт совершает путешествие по флоберовским местам во Франции, биографического очерка, документального повествования о создателе «Госпожи Бовари», литературоведческого и краеведческого эссе, в известном смысле и детектива, связанного с попыткой раскрытия тайны попугая, стоявшего на столе у писателя, когда тот работал над повестью «Простая душа».

Еще более неоднозначен, по-своему причудлив, образ посредника, каковым на первый взгляд представляется рассказчик Брэйтуэйт. То он вовлекает нас в свои сугубо личные переживания, когда, рассматривая в музее предметы, сохранившие предсмертное прикосновение Флобера, признается, что в этот момент ощущает себя присутствующим на похоронах друга; то он совсем исчезает из нашего поля зрения, когда в текст вставляются напоминающие стиль аукториального романа рассказы о животных, которые были в жизни Флобера, или повествуется о книгах, которые хотел бы написать Флобер, о судьбах, которые он хотел бы испытать, либо дается три варианта его биографии; иная повествовательная ситуация являет нам рассказчика рупором Барнса, опровергающего ложные обвинения в адрес Флобера со стороны его современников, в то же время на других страницах Брэйтуэйт может предстать и существом ограниченным, а потому объектом легкой насмешки.

В конечном итоге возникает ощущение, что посредником в романе «Попугай Флобера» выступает некий условный автор, который в соответствии с замыслом писателя, постоянно меняя повествовательную ситуацию, выстраивает своего рода монтаж весьма разнообразных по содержанию и стилю текстов, что рождает у читателя ощущение игры с ним.

Естественно, что этот условный автор, монтирующий различные свидетельства жизни Флобера и использующий Брэйтуэйта как одного из активных субъектов сознания, является искусным приемом в руках стоящего над всем произведением «верховного автора», цель которого донести до нас мысль о более сложной «игре»; она проявляется в том, что перед нами одновременно и попытка постичь феномен ярчайшей, неповторимой творческой личности, и авторская ирония над такой попыткой, поскольку поставленная цель недостижима.

Об авторской игре в романе Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта»¹ (1969), где читателю предлагаются на выбор различные развязки любовного треугольника «Чарльз – Эрнестина – Сара», говорилось в критике достаточ-

но много; исследователи, например А.Долинин, касались и особенностей субъектной организации романного текста. Однако разговор о проблеме посредников между автором и читателем еще может быть продолжен, поскольку здесь мы также сталкиваемся с игрой уже **повествовательными ситуациями**, которые, как и игра на сюжетном уровне, активно служат наглядному изображению и осмыслению феномена викторианской Англии, увиденной с высоты опыта двадцатого века.

Преобладающей в романе является форма повествования от третьего лица (аукториальная ситуация), когда носитель речи не скрывает своего всеведения, выявляя соответствие или несоответствие внешнего поведения персонажей их душевному состоянию, и открыто комментирует их действия; на такого посредника ориентируется читатель в большинстве сцен, изображающих обитателей Лайма-Ридженса, прежде всего их отношения к «парии» Саре. Вместе с тем в ряде сцен, а порой и внутри той или иной сцены, позиция посредника, анонимного повествователя, ощутимо корректируется. Коррекция идет в двух противоположных направлениях: это обращение к приемам персонального романа (о чем речь будет ниже) и преобразование повествователя, который присваивает себе местоимение «Я» и, теряя анонимность, обращается к нам непосредственно устами Фаулза-публициста, аналитика, философа, размышляющего об особенностях психологии, этических представлений, интимных переживаний викторианцев в их сопоставлении с человеком двадцатого века.

Не скрывая того, что он предлагает нам выдуманную историю, автор как наивысший субъект сознания в произведении начинает даже развиваться, наделяя конкретным материальным обликом вымышленного сочинителя этой истории, который предстает в одном случае в виде попутчика Чарльза в купе, а в другом – в облике импресарио. По мнению А.Долинина, это пример того, что автор стремится сам стать действующим лицом романа [Долинин 1993: 491]. На наш взгляд, такой вывод преувеличен. Перед нами опять-таки игра с читателем, а также метафорическое изображение «всевластия» автора, который волен менять судьбы героев, разворачивать действие в любом направлении, возвращать время назад. Именно так на наших глазах и поступает «импресарио», когда переводит стрелки часов, заставляя нас снова пережить кульминационный момент в объяснении Чарльза с Сарой и стать свидетелями уже иного, отнюдь не благополучного варианта развязки, который, было, предложил нам автор.

Более сложной представляется корректировка фигуры посредника, когда в повествование от третьего лица вторгаются приемы персонального романа, что может проявляться и внутри основного текста и определять характер целого эпизода. В немалой степени это свойственно уже начальным главам романа, где изображаются первые встречи Чарльза с Сарой на лесных тропинках, когда между героем и героиней возникают первые беседы, в результате которых и определяется завязка – вспыхнувший интерес Чарльза к Саре, ощущение в ней некоей тайны, тайны особенной личности и вызова, который она бросает Лайму. Стремление к разгадке активизирует душевное состояние Чарльза и его действия, что, в свою очередь, определяет напряженность сюжетного развития, увлекающего и читателя.

Повествование в ряде ситуаций развивается «из перспективы героя», поскольку ориентацией для читателя предстает сознание Чарльза, границами которого определяется изображение и Сары, и окружающего героя мира. Еще более активно этот прием используется автором при описании дальнейших отношений Сары и Чарльза, их кульминации в гостинице города Экстера, физических и душевных метаний героя, его настойчивых поисков исчезнувшей Сары и их последней встречи.

Сознание же Сары (за исключением некоторых ситуаций, не имеющих отношения к Чарльзу) никогда не раскрывается изнутри, о нем мы можем судить лишь по ее высказываниям, но в какой мере они соответствуют ее подлинному душевному состоянию, сказать трудно. Об этом не сообщает нам и анонимный повествователь даже в тех случаях, когда он проявляет свое всеведение. Возможно, по мысли автора, Сара должна символизировать сложность, запутанность, необъяснимость жизни, тех испытаний, которым подвергся герой, и подготовить экзистенциальную окраску развязки, в соответствии с которой, теряя Сару, герой осознает необходимость обрести самого себя!

Но не «вписанная» ни в одну повествовательную ситуацию, не раскрывшая своего «Я» в его индивидуальном восприятии действительности и не получившая авторской оценки извне, Сара предстает морально уязвимой. Когда в завершающих эпизодах романа Чарльз, наконец-то нашедший Сару, пытается понять логику ее поведения и бросает в лицо любимой женщине очень резкие обвинения, последнее слово остается за ним! Автор пытается сгладить ситуацию опять-таки игрой – вариантами разных развязок, но все равно в поведении Сары ощущается нечто искусственное, просто навязанное героине. От-

кровенность позиции автора-публициста, широко привлекающего при анализе викторианской действительности исторические реалии, погружающего нас в глубину нравственно-философских проблем, биологических теорий и их роли в жизни людей, рассуждений о природе человека, о душевном и телесном, не исключает в романе настойчивого постмодернистского тезиса о том, что истина непостижима (как непостижима и Сара).

Как уже говорилось выше, роман от первого лица, «first-person novel», Ф.Штанцель располагает между персональным и аукториальным романом – в зависимости от того, участником действия или его наблюдателем, информатором об изображаемом предстает персонаж, заявляющий о себе, – «Я».

В романе Г.Свифта «Водоземье» (1983) обе эти функции выполняет главный герой, учитель истории Томас Крик. Принимая на себя роль хроникера и в этом случае сближаясь с анонимным повествователем, он излагает вымышленную историю фенов – известной в Англии болотистой равнины, где из века в век идет борьба между Землей и Водой. На этом пространстве автор поселяет род Аткинсонов, ставших богатыми землевладельцами и пивоварами, однако на закате своего преуспеяния породнившимися с людьми физического труда – Криками. В результате брака последних представителей двух упомянутых родов и появился на свет Томас Крик. Сам Томас, уже как **участник действия**, к тому же психологически его переживающий, раскрывается в своих воспоминаниях о прошлом, о трагедии, связанной с любовным соперничеством, которую Крик испытал в 1943 г., будучи подростком. Предстает герой перед нами и в своем драматическом настоящем (время действия и повествования в ряде глав – 1980 г., когда жена Томаса Мэри, а в юные годы его возлюбленная, в минуту душевного помрачнения крадет ребенка, за что Крику предлагают уйти из школы).

Эмоционально-оценочная точка зрения на протяжении всего повествования принадлежит Крику. Однако временные и пространственные параметры того мира, на который падает взгляд рассказчика – посредника между автором и читателем, – периодически меняются. То перед нами почти трехвековая «спрессованная» история рода Аткинсонов, то драматизированные эпизоды, изображающие отношения подростков или уже взрослых Тома и Мэри. Взгляд рассказчика обращается то к знаменательным вехам отдаленного прошлого в истории Америки и Европы, то к недавним событиям Второй мировой войны, фиксируя положение на фронтах и соотнося его

во времени с любовными переживаниями Крика и его юной подруги.

Эта многовариантность кругозора посредника не является для автора самоцелью. Отмеченные приемы подчинены главному – постановке вопроса о том, что такое история как процесс, втягивающий в себя человека или, наоборот, проходящий мимо него. Акцент на поставленной проблеме усиливается на протяжении всего повествования благодаря периодическому обращению к ней учителя Крика в его общении с учениками – то в риторической форме, то уже в конкретных эпизодах – на уроках истории.

Очевидно, что позиция Свифта в его ответе на поставленный вопрос неоднозначна. Не будем вдаваться во все нюансы авторских размышлений, вложенных в уста Крика. Коснемся лишь двух взаимоисключающих точек зрения. Одна, непосредственно исходящая от Крика, свидетельствует о необходимости и возможности познания истории на основе выявления в развитии событий причинно-следственных связей. Мысль о том, что все имеет свои причины и ничто не проходит бесследно, не раз высказанная Криком, подтверждается целой сюжетной линией, связанной с изображением юной Мэри и ее «поклонников»: их отроческие шалости, пробудившийся интерес к человеческой анатомии спустя несколько лет отозвались гибелью подростка Фредди и брата рассказчика – Дика, а для Мэри – криминальным абортom, определившим трагедию ее семейной жизни. Называя человека животным, взыскующим истины, Крик призывает учеников всегда задавать вопрос: «почему-почему?».

В то же время ряд сюжетных узлов, рассуждений того же Крика служит утверждению мысли, что не на все «почему» человек способен найти ответ. Непостижима природа фенов, проявляющаяся в периодическом торжестве Воды над Землей, победе слепой стихии, уничтожающей плоды почти векового труда людей. Не до конца разгадана тайна размножения угрей и тайна судьбы впавшей в бессознательное состояние Сейры, жены одного из Аткинсонов. Учитель истории Крик признается, что ему неясны движущие силы французской буржуазной революции и непонятно, почему народ, только свергнув одного тирана – Людовика XVI, бросается в объятия другого – Наполеона Бонапарта.

В результате, едва наметив мысль о причинно-следственных связях в историческом процессе, Свифт стремится представить этот процесс как **параллельность** самых разнообразных событий – и глобального масштаба, и касающихся лишь отдельных человеческих судеб. Борьба Се-

верной Америки против колониальной зависимости, Вторая мировая война, обогащение и разорение Аткинсонов, испытания Тома и Мэри, гибель Фредди и Дика – все это входит **на равных правах** в общий поток истории, лишь отчасти обуславливая друг друга, но главным образом **сосуществуя!**

Читатель волен принять любую из этих двух различных позиций автора. Постмодернистский роман Свифта предлагает нам самим сделать выбор, опираясь на сочетание разных повествовательных ситуаций.

Примечание

¹На наш взгляд, «буквальный» перевод названия рассматриваемого романа Фаулза «Женщина (*а не любовница!*) французского лейтенанта» наиболее точно передает замысел писателя, подчеркивавшего особые отношения между Сарой и французским офицером: любовницей его, как следует из текста романа, она не была, но ощущала себя связанной с ним, принадлежащей ему. Кстати, подобный вариант перевода используется в ряде диссертаций и статей, например, известных специалистов по английской литературе Н.Я.Дьяконовой, И.В.Арнольд.

Список литературы

Барнс Дж. Попугай Флобера / пер. с франц. Т.Шинкарь. М.: АСТ, 2003. 304 с.

Долинин А. Паломничество Чарльза Смитсона (О романе Джона Фаулза «Любовница французского лейтенанта») // Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта. СПб.: Северо-Запад, 1993. С.473–492.

Затонский Д. Искусство романа и XX век. М.: Худож. лит., 1973. 535 с.

Корман Б.О. Избранные труды по теории и истории литературы. Ижевск: Изд-во Удмурт. ун-та, 1992. 236 с.

Свифт Г. Водоземье / пер. с англ. В.Ю.Михайлина. М.: OSIAF, Perspective Publications, 1999. 381 с.

Фаулз Дж. Любовница французского лейтенанта / пер. с англ. М.Беккер и И.Комаровой. СПб.: Северо-Запад, 1993. 508 с.

Stanzel F. Narrative Situations in the Novel. Bloomington; London, 1971. 186 p.

THE PROBLEM OF AUTHOR, POINT OF VIEW AND NARRATIVE SITUATION (in the Novels by J.Barnes, J.Fowles, G.Swift)

Svetlana N. Filushkina

Head of Foreign Literature Department
Voronezh State University

In our investigation devoted to the three well-known novels written by J.Barnes, J.Fowles and G.Swift we try to use the concept of «narrative situation» suggested by the Austrian scholar Franz Stanzel. It reflects the idea of choosing a mediator who helps a reader in his/her understanding of the depicted. Such a mediator may be either an omniscient author-narrator or a restricted consciousness of the hero reflecting the world. The mediator in the first-person novel may be similar either to the first or to the second type. Typical of the postmodern novel the plurality of interpretations of the depicted, not reduced to one «point of view», is determined by changing of «narrative situations».

Key words: author; point of view; narrative situation; postmodernism; Barnes; Fowles; Swift; mediator; parrot; Victorian moral; love; fens; history; war.