**И.А.Авраменко**

**ИЗОМОРФИЗМ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНЫХ УРОВНЕЙ**

**В МОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ**

Данная статья – попытка установить и рассмотреть отношения определенного рода соответствия между повествовательными уровнями художественного произведения. В первом приближении эти отношения могут быть определены как диалогические, на основании концепции М.М.Бахтина: «Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения, то есть они контрапунктически противопоставлены» [Бахтин 2002: 51].

Нарратология традиционно рассматривает организацию повествования как систему концентрических повествовательных (коммуникативных, по В.Шмиду) уровней (см. соответствующие схемы в [Ильин 2001: 200, 202], [Шмид 2008: 45]). Какого рода диалогические отношения могут связывать уровни повествования как «элементы» произведения?

Методологически важное для нас замечание было сделано Ц.Тодоровым в его «Поэтике»: «Персонажи творят свою «действительность» из воспринимаемых ими знаков совершенно так же, как мы творим мир произведения из читаемого текста; освоение ими мира, в котором они «живут», - прообраз освоения книги читателем» [Тодоров 1975: 93].

Дж.Принсу принадлежат отдельные замечания о подобии между коммуникативным поведением персонажей, с одной стороны, и нарратора в его обращенности к наррататору (narratee), с другой: «В «Отце Горио» нарратор устанавливает с наррататором властные отношения. С самого начала нарратор пытается предвосхитить возражения наррататора, контролировать, убедить его. Все средства хороши: нарратор задабривает, умоляет, угрожает, насмехается, и в конечном итоге можно полагать, что он добивается своей цели. <…> Такую же битву, такое же желание властвовать мы находим и на уровне персонажей. Сходная борьба идет как на уровне событий, так и на уровне наррации» [Prince 1980: 22].

В известной работе «Narratology: Introduction to the Theory of Narrative» М.Баль для описания соответствия, в представлении структуралистов, между структурой нарратива и предложения, а также между фабулой нарратива и поведением людей в реальной жизни пользуется термином «гомология (homology)» [Bal 2002: 175-176].

Рамочная организация повествования имеет сходство со структурой, известной как «mise en abyme»: «Для того, чтобы объект был квалифицирован как mise en abyme, он должен, во-первых, должен быть образован и должен развиваться по аналогии с целым текстом и, во-вторых, быть связанным с ним по типу вложения, существуя как объект внутри него и как его репрезентация» [Атлас 2008: 79]. Данное понятие традиционно применяется для описания повествовательной ситуации «рассказ в рассказе» и не распространяется далее отношений между скрытыми и явными нарраторами и/или персонажами-рассказчиками.

Для описания художественного повествования как системы, связывающей реального автора с реальным читателем через посредство имплицитного автора, скрытого или явного нарратора/нарраторов, персонажей и соответствующих наррататоров и имплицитного читателя, в коммуникации которых обнаруживается подобие, мы вводим понятие «изоморфизм». Как общенаучные («соответствие (отношение) между объектами, выражающее тождество их структуры (строения)»), так и специфически лингвистические («параллелизм в организации звуковой и смысловой сторон языка (т.н. плана выражения и плана содержания)») [Советский энциклопедический словарь 1980: 485-486] коннотации термина кажутся нам вполне продуктивными при перенесении в нарратологический дискурс. В силу ограниченного объема статьи, мы не будем останавливаться на выявлении эвристического потенциала термина для новой области.

В определенных произведениях (в частности, в некоторых модернистских романах) общение между реальными и имплицитными автором и читателем и/или нарратором и наррататором выстраивается по той же модели, что и общение между персонажами фиктивного мира. Представим изоморфные отношения на примере романа В.Вулф «На маяк» (1927), одного из ключевых произведений английского модернизма.

Уже первые страницы, где пять кратких реплик о (не)возможности поездки на маяк разделены пространными описаниями внутреннего мира персонажей, демонстрируют распад внешнего диалога и приоритет внутреннего слова над звучащим [Woolf 1996: 9–15. – Далее роман цитируется с указанием страниц данного издания в круглых скобках]. Изоморфное явление наблюдается на уровне макрокомпозиции (композицию, вслед за В.Шмидом, мы относим к уровню нарратора [Шмид 2009: 153–174]). Так, например, вопрос в конце главы XIII получает ответ в единственном предложении главы XV.

Внешний диалог между персонажами практически всегда оказывается несостоятельным: звучащая речь наполнена не(до)пониманием, говорящий не достигает (или отказывается от) своих коммуникативных намерений – что удачно описывает английское понятие «miscommunication». Это и нелюбовь маленького Джеймса к отцу, и высмеивание младшими Рэмзи Чарльза Тэнсли, и его ответная недоброжелательность, и т.п. отношения, чьей кульминацией становится семейный ужин в конце первой части «Окно»: «Lily was listening; Mrs Ramsay was listening; they were all listening. But already bored, Lily felt that something was lacking; Mr Bankes felt that something was lacking. Pulling her shawl round her Mrs Ramsay felt that something was lacking. All of them bending themselves to listen thought, "Pray heaven that the inside of my mind may not be exposed"» (141-142).

Коммуникация оказывается успешной либо при нарушении логических оснований («She was by way of being terrified of him – he was so fearfully clever <…> but afterwards she got on perfectly, and made herself out even more ignorant than she was, because he liked telling her she was a fool» (148)), либо когда слово преодолевается взглядом («they looked at each other down the long table sending these questions and answers across, each knowing exactly what the other felt» (144)).

Показательным является общение между мистером и миссис Рэмзи в XII главе: «She had it on the tip of her tongue to say, as they strolled, “It’ll cost fifty pounds,” but instead, for her heart failed her about money, she talked about Jasper» (101), «was just about to say that anyhow he was the only young man in England who admired his—when he choked it back» (102), «Mr Ramsay thought her foolish for saying that» (103), «No, they could not share that; they could not say that» (104), «It annoyed her, this phrase-making, and she said to him, in a matter-of-fact way, that it was a perfectly lovely evening» (106) и т.д.

Отделенность, не(до)понимание преодолеваются *вопреки* и *за пределом* сказанного слова. Показательно, что это происходит в завершающей XIX главе части: «Their eyes met for a second; but they did not want to speak to each other. They had nothing to say, but something seemed, nevertheless, to go from him to her» (179). Оба супруга хотят, чтобы другой что-нибудь сказал: «Then she became aware that she wanted him to say something. Anything, anything, she thought, going on with her knitting. Anything will do» (183), «He wanted something—wanted the thing she always found it so difficult to give him; wanted her to tell him that she loved him. And that, no, she could not do. He found talking so much easier than she did. He could say things—she never could» (184). Желание обоих осуществляется странным образом: «“You won’t finish that stocking tonight,” he said, pointing to her stocking. That was what she wanted—the asperity in his voice reproving her» (184); «And as she looked at him she began to smile, for though she had not said a word, he knew, of course he knew, that she loved him. He could not deny it» (185).

Отметим, что эта сцена строится композиционно как диалог: персонажи поочередно смотрят друг на друга и через пространственную точку зрения меняется повествовательная перспектива – мы погружаемся в сознание другого. Важно и не случайно, что это характерный композиционный прием для соединения глав романа в целом, к которому мы обратимся позже.

Вторая часть романа, «Время проходит», чей объективистский тон стал общим местом в критике, казалось бы, совершенно акоммуникативна. Она начинается с нескольких кратких реплик персонажей, чьи голоса затухают в темноте, а затем и сами персонажи низводятся до объектов и в итоге просто исчезают (умирают). Однако коммуникация происходит и вне опыта и речи персонажей. Во-первых, с их уходом значимее стала роль нарратора, которая, однако, оказывается изоморфной положению персонажей, описанному выше. Его слово тщетно ищет Другого, задавая вопросы, остающиеся без ответов: «would it hang much longer, when would it fall? <…> Were they allies? Were they enemies? How long would they endure?» (188-189).

Во-вторых, общение продолжается в мире вещей: «At length, desisting, all ceased together, gathered together, all sighed together; all together gave off an aimless gust of lamentation to which some door in the kitchen replied; swung wide; admitted nothing; and slammed to» (189). И снова отметим: общность-общение (together) оказываются возможны именно вне слова.

Все речевые диалогические отношения третьей части «Маяк», также неуспешные, неудавшиеся, идут вразрез с планами говорящего: слова не вызывают в поведении собеседника предполагаемой реакции (мистер Рэмзи не получает одобрения и поддержки у Лили и своих детей), поведение не соответствует установке собеседника (Лили не может ему сочувствовать) или коммуникация вообще не может быть установлена (Кармайкл спит и не может поддержать Лили в момент творческого кризиса). Лили Бриско, будучи персонажем-идеологом этой части, несколько раз эксплицирует идею не просто неудачности коммуникации, а ее невозможности: «Aren’t things spoilt by saying them» (252), «one could say nothing to nobody» (261).

Но, парадоксальным образом, диалог в конце концов оказывается успешным, и не просто *несмотря на*, а именно *вследствие* допущенных, казалось бы, ошибок: «"What beautiful boots!" she exclaimed. She was ashamed of herself. To praise his boots when he asked her to solace his soul; when he had shown her his bleeding hands, his lacerated heart, and asked her to pity them, then to say, cheerfully, "Ah, but what beautiful boots you wear!" deserved, she knew, and she looked up expecting to get it in one of his sudden roars of ill-temper complete annihilation.

Instead, Mr Ramsay smiled. His pall, his draperies, his infirmities fell from him. Ah, yes, he said, holding his foot up for her to look at, they were first-rate boots» (225).

Кармайкл воспринимается как идеально понимающий собеседник именно потому, что не слышал обращений Лили: «He did after all hear the things she could not say» (263); «They had not needed to speak. They had been thinking the same things and he had answered her without her asking him anything» (305). То же происходит в лодке: «заговор» Джеймса и Кэм распадается, а отношения с отцом налаживаются.

Исследователь, издатель и переводчик на английский язык научного наследия М.М.Бахтина Майкл Холквист в работе «Dialogism: Bakhtin and his World» пишет: «Диалог занимает центральное место в диалогизме именно благодаря тому типу отношений, который проявляется в беседе, тем условиям, которые должны соблюдаться, чтобы состоялся обмен между разными говорящими. Эти отношения можно наиболее кратко описать так: различия, оставаясь таковыми, служат кирпичиками одновременности. В беседе говорящие отличаются друг от друга, а высказывания одного всегда отличаются от высказываний другого (даже когда один из них, кажется, лишь повторяет «те же самые» слова): и все же эти различия – и многие другие – соединяются в отношения диалога» [Holquist 2002: 39].

Те же отношения одновременного различия можно наблюдать и в «большом диалоге» (макрокомпозиции) третьей части, чьими репликами становятся главы: в технике монтажа представлены события, происходящие на берегу и повествуемые в перспективе Лили, и события, происходящие в лодке и повествуемые в перспективах Джеймса и Кэм. Изначально, это также диалог, обреченный на несостоятельность: Лили смотрит на море, а люди в лодке на берег, пытаясь увидеть друг друга, подразумевая присутствие друг друга. Но вначале Лили не может отличить лодку Рэмзи от других, а Джеймс и Кэм не могут узнать свой дом. Таким образом, *формально* диалог идет, но его «реплики» не составляют целостности. Это явно видно по отношению к составляющим отдельные главы эпизодам в скобках: они разрывают монологические высказывания Лили и Рэмзи – но не выстраиваются в связно-целостный диалогический текст:

"Mrs Ramsay!" she said aloud, "Mrs Ramsay!" The tears ran down her face.

**6**

[Macalister's boy took one of the fish and cut a square out of its side to bait his hook with. The mutilated body (it was alive still) was thrown back into the sea.]

**7**

"Mrs Ramsay!" Lily cried, "Mrs Ramsay!" But nothing happened (264-265; см. то же самое на стыке 8, 9 и 10 глав).

Тем не менее, наступает симультанное схождение действий персонажей, именно тогда, когда они уже не пытаются ориентироваться на берег или увидеть лодку. Разрешение романной ситуации – высадка и завершение картины – соединяет героев не формально, а *сущностно*.

Изоморфная схема лежит и в основе макрокомпозиции всего романа. Возможность поехать на маяк является репликой (тезисом) первой части. Ответная реакция (антитезис) представлены второй частью, причем не в форме отказа или запрета, что составило бы единый план диалога, его общую основу, а в форме несвершения, своего рода не-ответа, как в пьесах театра абсурда. Но в третьей части все же достигается успешный результат (синтез): поездка осуществляется. В финале наиболее ощутим изоморфизм положения персонажей, достигших конечной цели (завершение картины, примирение с отцом, прибытие на маяк), и реального читателя, достигшего конца романа. Такое положение повторится в романе Г.Г.Маркеса «Сто лет одиночества».

Именно в неправильности коммуникации у Вулф – залог ее успеха. Правильный, последовательный, логичный, понятный собеседникам обмен репликами не приводит к пониманию. Мы обретаем себя через Другого именно в тот момент, когда перестаем пытаться найти с ним единство в звучащем слове. Все это работает на достижение важнейшей цели модернистского проекта ­– преодолеть традиционные конвенции, заставляющие читателя воспринимать произведение как литературу, т.е. как нечто искусственно созданное. Особая коммуникация между персонажами В.Вулф «программирует» имплицитного читателя на преодоление слова, чтобы, оттолкнувшись от него, он мог выйти к «реальной действительности».

*Список литературы*

Атлас А.З. Вторичная репрезентация текста в тексте: mise en abyme // [Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена](http://elibrary.ru/contents.asp?issueid=645196), М., 2008, № 56. С. 77-87.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского // М. М. Бахтин. Собрание сочинений в 7 томах. Том 6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х - 1970-х годов. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 2002. 800 с.

Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. 385 с.

Набокова Н.А. Лексико-синтаксические средства обеспечения эмотивности модернистского текста. Автореф. дисс. … канд.филол.наук. Ставрополь, 2010. 28 с.

Советский энциклопедический словарь / Научно-редакционный совет: А. М. Прохоров (пред.). М.: Советская энциклопедия. 1980. 1600 с. с илл.

Тодоров Цв. Поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Под ред Б.Я. Басина и М.Я. Полякова. М., 1975. 468 c. С. 37-113.

Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

Holquist M. Dialogism: Bakhtin and His World. London and New York: Routledge, 2002. 225 p.

Prince G. Introduction to the Study of the Narratee // Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism / Ed. by Jane P. Tompkins.  The John Hopkins University Press, 1980. 275 p. P.7-25.

Woolf V. To the Lighthouse. L.: Penguin Popular Classics, 1996. 306 p.