
ФИЛОЛОГИЯ

УДК 81

Н.С. Котова*Южно-Российский институт управления**Российской академии народного хозяйства и государственной службы**при Президенте Российской Федерации**г. Ростов-на-Дону, Россия*

ninakotova@mail.ru

И.А. Кудряшов*Южный федеральный университет**г. Ростов-на-Дону, Россия*

igalk@mail.ru

**ПРОБЛЕМА ОНТОЛОГИЧЕСКОГО СТАТУСА ПЕРСОНАЖА
В МЕТАПРОЗАИЧЕСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ*****[Nina S. Kotova, Igor A. Kudryashov******Problem of character's ontological status in metaprose narrative]***

In a certain degree the linguistic text organization predetermines the character image which emerges in the reader's consciousness while conceiving the literary piece of art. In this connection the actual task is investigating the literary fiction language. The text linguistics provides the systemic visions of fiction linguistic and speech features, peculiarities of the reader's text perceiving. The article argues that the problem of approaches to the interpretation of characters' images gets a special actual sound in the analysis of metaprose narrative, dialogical potential of various literary genres. The fiction language has its own "self-consciousness" and tends to interpret reality and characters as independent constructs. Short prose written by Virginia Woolf (1882-1941) reflects optimally the above-mentioned provisions. In this author's short stories the art and life mix and interact, are intertwined in the character models, which focus the readers' attention on linguistic and narrative structures, the reader's image and text intricacies as well.

Key words: text linguistics, metaprose, character image, V. Woolf, short story, parody, irony.

В рамках современной лингвистики текста активно обсуждается проблема, связанная с выявлением онтологического статуса персонажа в художественном произведении [3]. Обнаруживается два диаметрально противоположных подхода к решению обозначенной проблемы. В рамках первого подхода образы персонажей получают «очеловеченные» характеристики, в связи

с чем они в определенной степени могут рассматриваться в отрыве от конкретного текста. Второй подход является своеобразной реакцией на вышеуказанную концепцию: образ персонажа трактуется как величина, производная от сюжетной линии повествования, а именно как текстуальный феномен.

«Гуманизированный» подход последовательно проявляется в изысканиях, в которых персонажи рассматриваются как имитация, виртуальная репрезентация реальных людей, их характеров и всевозможных эмоционально-волевых состояний [2, 4]. Другими словами, персонажи, «населяющие» художественные тексты, сами по себе, являются прообразами людей, живущих в объективном мире. В качестве аргумента в поддержку данных представлений приводится тот факт, что исследователь (как и проницательный читатель) распознает, осознает и оценивает литературных персонажей, исходя из их физического облика, действий, речевых проявлений, мысленно соотносит все эти характеристики с психологическими типажам, присущими реальным людям в их повседневной жизнедеятельности. Персонажи наделяются особым психологическим опытом постижения действительности, в основе их действий преимущественно лежат те или иные мотивации, они обладают прошлым и будущим, которые не всегда отражаются в данном тексте.

В частности, А.С. Брэдли говорит о некоторых персонажах трагедии В. Шекспира «Король Лир» как о реальных людях (обсуждая их одиозное воплощение драматургом): «Как могут существовать такие мужчины и женщины? Как может так получиться, что человеческая природа способна приобретать подобные, абсолютно противоположные формы? ... как вообще такие живые существа могут жить в реальности?» [5, p. 74].

Можно с уверенностью сказать, что «гуманизированные» персонажи неизбежно оказываются интегральной частью восприятия художественных текстов, характерного для большинства читателей. Очевидно, что подавляющее большинство читателей прозаических текстов (как и зрителей художественных фильмов) получают особое удовольствие от того, что считают персонажей реальными людьми. Читатель, фактически, воспринимает литературных персонажей как отдельных индивидов, вне зависимости от того, получают ли они в тексте многомерное освещение или представлены схематически. Подобное восприятие неизбежно подкрепляется читательскими фоновыми знаниями, включая представления о конкретных индивидах в повседневной реальной действительности.

Естественно, что постигая художественный текст, читатель воображает миры, населенные индивидами, которые способны действовать, инициировать физические и психологические реакции на окружающую их действительность, что системно отражает читательский повседневный жизненный опыт бытия в мире реальном. Согласно нашим наблюдениям, достаточно часто читатели обсуждают тех или иных персонажей в терминах, преимущественно применимых к реальным индивидам.

В противоположность указанным выше воззрениям некоторые исследователи настаивают, что персонажи характеризуются исключительно текстуальным существованием. В частности, Л.С. Найтс, критикуя теоретические позиции А.С. Брэдли, утверждает, что пьесы В. Шекспира следует рассматривать как драматические поэмы, а персонажи являются всего лишь частью вербальной ткани текстов пьес [6, p. 132].

Будучи сегментами закрытой системы текста, персонажи – это, по большей части, модели частотного поведения людей и их мотивов. Персонажи «растворяются» в текстуальности, и исследователь призван сопротивляться попытке «оживить» их, прибегая к тем или иным психологическим теориям. Анализируя образ Эммы в одноименном романе Дж. Остин, Дж. Вансхаймер заявляет, что «Эмма Вудхаус не является женщиной, ее не следует описывать в качестве таковой» [7, p. 190].

В рамках обозначенного выше подхода признается, что персонажи изначально предстают специфической функцией текста. Со времен Аристотеля не утихают споры об особых взаимоотношениях между образами персонажей и сюжетной линией повествования. В «Поэтике» известный античный философ утверждает, что в драме действие занимает превалирующее положение, а персонажи оказываются «субъектами» этого действия [1, с. 67].

Данную позицию впоследствии последовательно занимали представители как формалистского, так и структуралистского направлений в филологической мысли. В данных направлениях признавалось, что персонажи – это продукт сюжета, их статус носит функциональный характер, они участники действия, а не личности, а поэтому ошибочно рассматривать их как живых существ. Теория повествования призвана избегать психологических сущностей, аспекты образов персонажей – это своеобразные функции, а не психологические характеристики.

Исходя из второго подхода, образ персонажа является логическим результатом читательской интерпретации художественного текста. Организация текста частично предопределяет то впечатление, которое читатель получает в процессе восприятия образа персонажа. Образ персонажа как категория текста, по определению, предопределяется лингвистическими (языковыми, речевыми) формами, которые актуализуются автором в тексте. Этот образ формируется в читательском сознании как результат декодирования семантического содержания художественного высказывания, композиции текста и всевозможных лирических отступлений.

Выступая ярким представителем модернистского художественного течения, В. Вулф отказывается от литературных форм, которые соотносятся с упорядоченной объективной реальностью, таких как особый акцент на сюжетной линии повествования, причинно-следственные связи между персонажами и их поступками, вездесущность рассказчика. В авторском представлении объективная реальность является условной, подверженной сиюминутным изменениям, что, в свою очередь, предопределяет отсутствие в ней каких-либо стабильных структур: «жизнь – это светящийся ореол, полупрозрачная оболочка, которая окружает нас весь период нашего существования» [9, p. 77].

Короткая проза В. Вулф отражает проблему условности и бесконечности жизни человека, в которой «ничего не завершено, не приведено в порядок, жизнь просто идет своим чередом» [9, p. 78]. Рассказы автора не имели ничего общего с английской литературной традицией. Отразившиеся в них взгляды В. Вулф не меняла в течение всей своей жизни. В эссе «Наклонная башня» (1940) она снова говорит о нестабильности, движении и флюидности жизни, что является моделью для художника слова: «Писатель призван наблюдать за этой моделью, фиксировать ее движения и изменения, удерживать в поле зрения объект, который, сам по себе, является многочисленными объектами» [10, p. 159]. Неразрывно связанная с подобными взглядами на реальность, метапроза подразумевает внимание к языку как артефакту.

Стабильность повседневной реальности не оправдывает себя, что влечет за собой несостоятельность среды, которая конструирует реальность, глубокое разочарование и недоверие к способности языка породить значения и смыслы, конструировать целостные и согласованные миры: «Слова бессознательно комбинируются друг с другом. В момент, когда мы реализуем выска-

зывание, они утрачивают реальный характер, а поэтому и мы становимся не-реальными» [10, р. 140]. В. Вулф выражает сомнения в действенности языка исчерпывающе выражать себя самого, его неспособностью адекватно передавать человеческую мысль. Эстетические и коммуникативные потребности не сосуществуют в языке. В этом заключается наиболее острая для В. Вулф дилемма: «Каким образом мы можем комбинировать “старые” слова в “новом” порядке с тем, чтобы те выжили, породили красоту, озвучили истину? В этом заключается основной вопрос» [10, р. 141].

Кроме того, язык предстает не индивидуальным, а совместным опытом: язык выхолощен в процессе вековых употреблений в речи бесконечного множества говорящих субъектов; «когда мы ощущаем до этого не испытанные чувства, мы не в состоянии применять слова, потому что язык является древним» [10, р. 145]. Слова, согласно воззрениям В. Вулф, неизбежно ассоциируются с мыслями, чувствами, ощущениями. В этой связи автор заявляет: «Сила предположения – одна из загадочных характеристик слов. Каждый, кто когда-либо написал предложение, призван осознавать ... это. Слова ... наполнены эхом, воспоминаниями, ассоциациями... Они слетают с человеческих губ, наполняют дома, улицы, поля в течение длительных веков. И в этом заключается одна из основных трудностей их письменной фиксации в настоящий момент – они настолько уплотнены значениями, смыслами, воспоминаниями, что заключили столько много известных альянсов» [10, р. 146].

Подобные авторские воззрения во многом объясняют мир, порожденный художественными референтами языка, «гетерокосмоса», неотъемлемого от процесса повествования. В метапрозе данный процесс оказывается особенно явным, а читатель живет в мире, который вынужден признать фикциональным. Сама В. Вулф полагает, что читатель с необходимостью становится «торговцем слов», «искателем языковых выражений» [11, р. 140]. Метапрозаическое повествование неизбежно притягивает к себе внимание читателя и исследователя. Цель литературы – конструирование фикциональных иллюзий, порождение утверждений о создании художественного текста. Метапрозаическое повествование исследует теорию художественного текста с опорой на практики создания этих текстов.

В. Вулф делает особый акцент на индивидуальном осознании искусства художественного текста, отталкиваясь от реалистических конвенций повествования с целью проповедования нового жанра, который призван отразить

сложные процессы ментальной жизни человека: «Следует исследовать момент работы обыденного сознания в повседневности. Сознание получает мириады впечатлений – тривиальных, фантастических, мимолетных, выгравированных остротой стали. Они поступают со всех возможных направлений, являются непрекращающимся ливнем бесчисленных атомов; когда они ... ощущаются, ... момент важности проистекает не здесь, а там» [12, p. 160].

«Современная литература», предлагаемая В. Вулф, не имеет ничего общего с линейной прогрессией, цельностью, причинно-следственными связями, порядком, нацелена на художественное воспроизведение реальности такой, «каковой она есть в действительности» – амбивалентной, непоследовательной, противоречивой. Подобные процессы, лежащие в основе ментальной жизни человека, В. Вульф называет «жизнью понедельника или вторника». Именно такое название – по иронии судьбы? – получает первый сборник ее коротких рассказов, опубликованных в собственном издательстве «Хогарт Пресс» в 1921 г. В этом сборнике автор впервые апробирует новую концепцию художественного творчества, которая сполна реализуется в ее последующей литературной деятельности. Особое метапрозаическое звучание приобретает рассказ «Ненаписанный роман», входящий в этот сборник.

Как указывает заглавие данного рассказа, авторский акцент в нем делается именно на процессе развертывания художественного повествования, а не на самом повествовании как продукте деятельности творческой личности. Повествование ведется безымянным рассказчиком, который путешествует на поезде из Лондона в Истбурн или от одной эпохи художественной литературы – к последующей эпохе. Чтобы скоротать время в путешествии рассказчик (пол которого не обозначен в тексте) принужден воспроизвести фикциональную жизнь пожилой женщины (Минни Марш), сидящей в купе напротив.

В ироническом смысле все ситуации и события из жизни Минни описываются с опорой на конвенции реалистического письма, фактически, создавая пародию на данные конвенции. Рассказчик прибегает к потоку сознания, отражая в тексте рассказа все сложности текстопорождения, конструирования образа персонажа. Язык повествования отличается особой метафоричностью. Между текстопорождением и путешествием на поезде устанавливается неразрывная связь, неявно объективирующая проблему конструирования образа персонажа в художественной литературе.

В одном из ранних эссе В. Вулф представляет процесс конструирования образа персонажа как обыденную, повседневную игру: «В углу железнодорожного вагона кто-то сидит, предположим, читает газету, смотрит в окно, догадываясь о перипетиях в жизни находящихся рядом пассажиров из обрывков оброненных ими фраз» [12, p. 498]. В отличие от других участников данной игры писатель, чтобы создать художественное произведение, стремится придать порядок разрозненным фактам, систематизировать представления о психологическом облике человека: «Писатель ... испытывает шок: он усматривает, что все это характеризуется завершенностью, в равной степени является важным, и эта завершенность и важность выражается словами. В последующем ходе путешествия он уже не прислушивается к беседе пассажиров. Во-первых, он должен получить все больше и больше впечатлений, затем суметь точно выразить словами то, что происходит в его сознании» [12, p. 489]. Задача писателя состоит в том, чтобы создать убедительный образ персонажа, выявить, что имеется в виду, когда говорят об этом образе в художественном тексте, пролит свет на проблему внешней реальности.

В рассказе «Ненаписанный роман» В. Вулф сполна реализуется представленную выше концепцию. Текст начинается с описания пожилой леди, сидящей напротив рассказчика:

“Such an expression of unhappiness was enough by itself to make one’s eyes slide above the paper’s edge to the poor woman’s face – insignificant without that look, almost a symbol of human destiny with it. Life’s what you see in people’s eyes” [8, p. 112].

Постепенно все пять пассажиров, находящихся в купе, покидают вагон, в нем остаются только сам рассказчик и пожилая леди, т.е. сам автор и порождаемый им персонаж. В этот момент рассказчик восклицает:

“I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze” [8, p. 114].

Рассказчик начинает конструировать образ персонажа как одинокой старой девы, которую то и дело оскорбляет невестка, именуемой как Хильда Марш и в доме которой принуждена жить пожилая дева:

“Hilda? Hilda? Hilda Marsh – Hilda the blooming, the full bosomed, the matronly... Poor Minnie, more of a grasshopper than ever...” [8, p. 114].

Конструируя образ Минни, рассказчик с неизбежностью пренебрегает некоторыми фактами, которые в самом тексте указываются в квадратных скобках, что маркирует вторжение автора в повествование:

“Slowly the knives and forks sink from the upright. Down they get (Bob and Barbara), hold out hands stiffly; back again to their chairs, staring between the resumed mouthfuls. [But this we’ll skip: ornaments, curtains, trefoil china plate, yellow oblongs of cheese, white squares of biscuit – skip – oh, but wait...] [8, p. 114].

Декодируя личность персонажа, рассказчик интерпретирует факт того, что пожилая леди протерла окно купе, как грех, преступление:

“... a stain of sin. Oh, she committed some crime!” [8, p. 114].

В сознании рассказчика объективируются другие виды преступлений, которые, однако, не могут быть приписаны персонажу:

“A parting, was it, twenty years ago? Vows broken? Not Minnie’s... She was faithful...” [8, p. 115];

“... a suppressed secret – her sex, they’d say – the scientific people. But what flummery to saddle with sex! No – more like this” [8, p. 116].

Детали для рассказчика не имеют определенную важность, но из «всех преступлений, которые преступлениями и не являются», Минни приписывается бедность, которая соответствует ее простонародной внешности.

Все персонажи (оскорбляющая невестка Хильда, братец Джон, незаконнорожденные Боб и Барбара, путешественник-коммерсант Моггридж), некоторые воспроизводимые ситуации, которые сопровождают процесс конструирования образа Минни, как и «незаконченный роман» самого рассказчика, оказываются заурядными личностями, банальными сценами, фактически, заимствованными преимущественно из произведений А. Беннета, которого сама В. Вулф считала образцом дешевой развлекательной литературы. Пародия оказывается существенной характеристикой метапрозаического повествования В. Вулф, которое предполагает исследование различий и сходств между разнообразными субъектами и ситуациями. В рассказе «Незаконченный роман» автор явно обыгрывает конвенции реалистического письма с опорой на все те элементы, которые «вклиниваются» в процесс конструирования персонажа Минни и истории ее жизни. При этом иронически задействуются определенные литературные коды, что, в свою очередь, призван распознать читатель.

Вместе с тем, анализируемое повествование сосредотачивается не только на высмеивании, явной насмешке, деструктивном изображении действительности. Данный короткий рассказ оказывается яркой иллюстрацией пародийных возможностей метапрозы, имитации реальных людей в персонажной зоне произведения, в результате, создания новой формы художественного повествования, последовательно отражающего авторские ментальные процессы при конструировании образа персонажа. Важным является не то, о чем повествуется в тексте рассказа, а способы разворачивания повествования, которые и предстают сутью данного типа повествования. Подобные идеи отражаются и самим рассказчиком, комментирующим свою роль в повествовании:

“Have I read you right? ... Hang still, then, quiver, life, soul, spirit, whatever you are of Minnie Marsh – I, too, on my flower – the hawk over the down – alone, or what were the worth of life?, all so lovely. None seeing, none caring” [8, p. 117].

Для читателя становится очевидным тот факт, что пародия базируется на реализации некоторых несоответствий общепринятым литературным конвенциям. Ирония проявляется в том, что рассказчик, мягко выражаясь, неверно воспроизвел линию жизни персонажа. В заключение читатель узнает, что Минни Марш не одинокая старая дева, а вполне счастливая женщина, которую по прибытии ожидает сын.

Повествование завершается несколько в иной тональности. Пародия является не единственным средством обличения «нестыковок» с действующими литературными конвенциями, оказывается необходимой в творческом процессе создания инновационных форм повествования, новых возможностей для художника слова. Метапроза «обнажает» общепринятые литературные конвенции конструирования образа персонажа с целью радикального пересмотра этих конвенций, предложения новых, культурно оптимальных форм введения информации о персонаже в повествование.

Пародия как определенная авторская стратегия намеренно разрушает устоявшиеся нормы литературного творчества. В. Вулф испытывала настоятельную потребность превзойти стандарты современных ей литературных конвенций, найти иные методы воплощения сознания рассказчика и персонажа, в том числе, с опорой на метафорический язык. «Незавершенный роман» заканчивается тем, что рассказчик осознает тот факт, что современная реальность является сложной сетью взаимодействующих множественных реальностей, которые, по существу, делают как жизнь, так и литературные произведения увлекательными.

Л И Т Е Р А Т У Р А

1. *Аристотель*. Поэтика М., 2017.
2. *Боровкова А.А.* Взаимоотношения «читатель-персонаж» как фактор реализации категории интерперсональности в художественном тексте // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2017. № 1.
3. *Гаврилова Г.Ф.* Предложение и текст: системность и функциональность. Ростов-на-Дону, 2015.
4. *Кочетова Л.П.* Персонаж-читатель: когнитивные основания художественной коммуникации // Когнитивные исследования языка. 2015. № 21.
5. *Bradly A.C.* Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. L., 1960.
6. *Knights L.C.* Explorations: essays in criticism mainly on the literature of the seventeenth century. L., 1963.
7. *Weinsheimer J.* Theory of character: Emma // Poetics Today. 1979. № 1.
8. *Woolf V.* The complete shorter fiction. L., 1985.
9. *Woolf V.* Essays. L., 1987.
10. *Woolf V.* A woman's essays. H., 1992.
11. *Woolf V.* The crowded dance of modern life: the selected essays. H., 1993.
12. *Woolf V.* The essays. L., 1994.

R E F E R E N C E S

1. *Aristotle*. Poetics of M., 2017.
2. *Borovkova A.A.* Mutual relations "reader-character" as a factor in the realization of the category of interpersonal character in an artistic text // Bulletin Southern Federal University. Philological Sciences. 2017. No. 1.
3. *Gavrilova G.F.* Proposal and text: systemic and functional. Rostov-on-Don, 2015.
4. *Kochetova L.P.* Character-reader: cognitive foundations of artistic communication // Cognitive studies of language. 2015. No. 21.

5. *Bradly A.C.* Shakespearean tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. L., 1960.
6. *Knights L.C.* Explorations: essays in criticism mainly on the literature of the seventeenth century. L., 1963.
7. *Weinsheimer J.* Theory of character: Emma // Poetics Today. 1979. № 1.
8. *Woolf V.* The complete shorter fiction. L., 1985.
9. *Woolf V.* Essays. L., 1987.
10. *Woolf V.* A woman's essays. H., 1992.
11. *Woolf V.* The crowded dance of modern life: the selected essays. H., 1993.
12. *Woolf V.* The essays. L., 1994.

17 декабря 2017 г.
