

НЕНАДЁЖНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ – СРЕДСТВО ПРОБУЖДЕНИЯ РЕФЛЕКСИИ ИЛИ ПРЕПЯТСТВИЕ НА ПУТИ К ПОНИМАНИЮ?

П.А. Колосова, О.О. Комарова

Тверской государственной университет, г. Тверь

Ненадёжное повествование – приём популярный среди современных англоязычных авторов. В статье обсуждается влияние данной повествовательной стратегии на восприятие художественного текста читателем. Ненадёжный рассказчик чаще всего действительно помогает вывести читателя в активную рефлексивную позицию. Тем не менее, в ряде случаев восприятие повествователя как ненадёжного, напротив, отдаляет его от читателя, затрудняя понимание.

Ключевые слова: ненадёжное повествование, художественный текст, рефлексия, понимание, британская литература.

Ненадёжная наррация – далеко не новая повествовательная стратегия. Отдельные авторы, в особенности работающие в детективном жанре, довольно давно стали прибегать к ней в своих произведениях (стоит вспомнить хотя бы Эдгара По и Агату Кристи). Однако, особенно широкое распространение ненадёжное повествование получило в современной англоязычной литературе. Популярность этой стратегии зачастую объясняют желанием развить в читателе критическое мышление и превратить чтение литературного текста из процесса пассивного восприятия в процесс активной интерпретации и наращивания смыслов.

Термин «недостоверное повествование» («unreliable narration») был впервые предложен американским литературным критиком Уейном К. Бутом, который обозначил так авторскую стратегию, нарушающую классические нормы литературного повествования, предполагающие абсолютный авторитет нарратора в глазах читателя и его правдивость по отношению к нему [Booth 1961: 158-159]. Такой подход кажется сомнительным, учитывая, что речь идёт о литературном тексте, который по определению излагает вымышленные события (англ. fiction – художественный текст, вымысел), то есть реальности не соответствует, не является правдивым [Rabinowitz 1977].

Формулировка Бута также критиковалась за то, что при таком подходе фокус делается на авторе литературного текста, а роль читателя и его восприятие полностью игнорируется [Nunning 1997]. Между тем, именно читатель имеет ключевое значение в ненадёжном повествовании, поскольку именно он оказывается в ситуации когнитивной и смысловой неопределенности, выстраивая свои ожидания на основе намеренно ограниченной или искаженной картины, которая предлагается ему автором.

Рассказчики в художественном произведении могут быть ненадёжными по разным причинам. Уильям Ригган разработал довольно полную классификацию ненадёжных рассказчиков, отталкиваясь от мотивов и причин, которые заставляют повествователя утаивать от читателя информацию. Так, исследователь предлагает выделять следующие типы – лжец, плут, наивный рассказчик, безумный рассказчик и клоун [Riggan 1982].

Однако, с точки зрения понимания текста интересны даже не мотивы, а то, как соотносятся картины событий читателя и рассказчика. Иногда, особенно в случае с наивным или безумным рассказчиком, читатель обладает преимуществом, его картина событий оказывается более полной, поскольку сам рассказчик не в состоянии выстроить логических связей между событиями по тем или иным причинам, при этом утаивание информации происходит ненамеренно с точки зрения нарратора. Гораздо более распространенной оказывается ситуация, когда читатель является менее осведомленной стороной, даже не потому что вынужден отталкиваться от ограниченного какими-либо психологическими факторами видения рассказчика, а потому что нарратор намеренно искажает информацию или подаёт её дозированно. Такая повествовательная стратегия используется авторами, в том числе, и для создания эффекта обманутого ожидания, когда читатель на основе предложенной автором информации делает неверные выводы, а затем ему раскрывают правду.

Так или иначе, одним из главных вопросов, касающихся понимания подобного рода литературных текстов, остаётся вопрос – действительно ли такая повествовательная стратегия дополнительно побуждает читателя к рефлексии?

Для начала рассмотрим примеры из современной британской литературы, когда ненадёжный рассказчик действительно позволяет читателю взглянуть на описываемые события и вообще литературу другими глазами, под другим углом. В начале роман Йена Макьюэна «Atonement» читается как вполне традиционный роман, описывающий судьбы отдельно взятых людей на фоне глобальной исторической трагедии – второй мировой войны. Судьба в лице Брайони, младшей сестры главной героини, драматично разводит влюблённых Робба и Сесилию в самом начале романа, но в конце они счастливо воссоединяются. Недоразумение, повлекшее за собой трагедию и дальнейшие мытарства главных героев разрешается, Брайони искупает свою вину, и читатель фактически получает столь желанный классический happy ending.

Всё переворачивает эпилог романа, где вдруг выясняется, что роман этот написан самой Брайони, которая осуществила свою мечту и стала известной писательницей. Брайони сообщает нам, что рассказанная история правдива, за исключением последней части. Робби и Сесилия так и не встретились – Робби погиб при в Дюнкёрке, а Сесилия – в Лондоне при бомбёжке. Роман призван быть своего рода искуплением за роковую ошибку, совершенную в прошлом. Сама Брайони оправдывает себя следующим образом: *«I like to think that it isn't weakness or evasion, but a final act of kindness, a stand against oblivion and despair, to let my lovers live and to unite them at the end»*.

Выяснив, что имеет дело с ненадёжным повествователем, читатель Макьюэна переживает жестокое разочарование, но, вместе с тем, ему отводится важная роль – решить, можно ли простить Брайони, 77-летнюю женщину, у которой других способов исправить ошибки прошлого просто не осталось. В романе ставится серьёзный вопрос о роли автора – настолько ли автор богоподобен, что может не только творить миры, но и менять судьбы людей.

Таким образом, Макьюэн использует данную повествовательную стратегию для создания эффекта обманутого ожидания, направляя в итоге читательскую рефлексию в совершенно новое русло. Кроме того, эпилог продолжает мотивы, появляющиеся ранее в романе. Получает развитие мысль о текстовой природе самого мира, в котором всё может быть проинтерпретировано по-разному, искажено и поправлено [Baron 2018: 32]. Наши воспоминания о прошлом – это всего лишь история, которую мы рассказываем себе сами, напроочь лишенная объективности.

Ещё более радикально использует ненадёжного рассказчика Мартин Эмис в своём романе «Time's Arrow», избирая экспериментальную повествовательную стратегию – все события воспроизводятся автором в обратном хронологическом порядке, как будто в обратной перемотке. Точкой отсчета для событий романа становится смерть главного героя, как становится ясно чуть позже – немецкого врача, скрывавшегося от правосудия в США. Его кончина фактически порождает повествователя, своеобразного двойника, альтер эго, которому и предстоит пережить все события жизни врача лагерей смерти в обратном хронологическом порядке. Вопрос о том, кем является рассказчик, не получает однозначного ответа в романе и становится одним из главных вопросов как для читателя, так и для самого повествователя. «*Passenger and parasite*», «*ardent ghost*» – так сам повествователь оценивает свою роль. Он всего лишь незримый слушатель и наблюдатель, переживающий и сопереживающий, но не оказывающий никакого влияния на решения главного героя («*the body I live and move in*»), что привносит ощущение предопределенности событий.

Рассказчик, не имея доступа к мыслям и памяти своего «носителя» и не имея не малейшего представления об истории, вынужден самостоятельно оценивать происходящее. Однако, поскольку он переживает события в обратном порядке, оценки, которые он им даёт не вполне объективны и адекватны. При этом подобное положение вещей озадачивает самого повествователя.

С одной стороны, читатель оказывается в ситуации смысловой и когнитивной неопределённости – из-за того, события излагаются в обратной хронологической последовательности, читатель вынужден даже сюжет восстанавливать, прикладывая дополнительные усилия. Картина мира, которую предлагает рассказчик, представляется намерено искажённой, поэтому при чтении романа читателю приходится выработать особые стратегии, на что указывает исследователь творчества Мартина Эмиса, Джеймс Дидрик [Diedrick 1995: 86].

С другой стороны, читатель обладает определенными преимуществами перед повествователем. Обладая даже довольно базовыми представлениями о современной истории, при рефлексивном чтении он очень скоро понимает о каком периоде идёт речь и начинает догадываться об истинной личности врача Тода Френдли и причинах его странного порой поведения. Таким образом, читатель в отличие от нарратора может продуктивно выстраивать свои

ожидания на основе событийной картины, которую ему удаётся восстановить со слов рассказчика, и своих знаний об истории.

Ненадёжного рассказчика, с которым мы имеем дело, вполне можно считать наивным, потому что ему по какой-то причине так и не удастся понять, что события происходят с ним в обратном порядке, в отличие от читателя, который довольно быстро улавливает структуру и принцип изложения и то, как оно соотносится с действительностью.

Сама стратегия повествования, избранная автором, делает возможным представить читателю крайне детализированное изображение зверств нацистских врачей без обычного в таких случаях морализаторства. Поскольку неадекватность оценок рассказчика совершенно очевидна, можно сказать, что читателю предлагается занять активную рефлексивную позицию и самостоятельно оценить эти события с точки зрения морали и нравственности, что достаточно непривычно для романа на тему Холокоста, где, казалось бы, все оценки predeterminedены и уже вынесены самой историей. При этом, рассказчик, проживающий жизнь главного героя наоборот, приносит гнетущее ощущение predeterminedенности событий, иллюзию их обратимости, а так же размывает границы между прошлым и настоящим.

Однако, восприятие читателем рассказчика как ненадёжного не всегда способствует более глубокому пониманию художественного текста. Так, например, обстоит дело с романами ещё двух британских авторов – «The Curious Incident of the Dog in the Night-time» Марка Хэддона и Эммы Хили «Elizabeth is Missing» Эммы Хили. Рассказчик у Марка Хэддона – 14-летний подросток с синдромом Аспергера, а у Эммы Хили – пожилая женщина страдающая старческой деменцией. Таким образом, по классификации Риггана героев Хэддона и Хили можно отнести к безумным или наивным рассказчикам.

В связи с новой модой на подобного рода повествование это было широко использовано издателями в рекламных компаниях книг. Диагнозы главных героев были вынесены на обложки, делая читателя заведомо предвзятым по отношению к рассказчикам. Сам Марк Хэддон негативно отнесся к такой интерпретации, опровергая диагноз, приписанный его персонажу: «I'm very careful in the book not to actually use the word 'Asperger's' or 'autism.' ... Because I don't want him to be labeled, and because, as with most people who have a disability, I don't think it's necessarily the most important thing about him.» («Я намеренно не употребляю в книге слов “синдром Аспергера” или “аутизм” ... потому, что я не хочу, чтобы на него (Кристофера) вешали ярлыки, и потому, что, как и в случае с большинством людей с какими-то ограничениями, это далеко не самое важное в нем» – перевод наш О.К., П.К.) [Gross 2003]. В случае с романом Хили так же не вполне правильно автоматически относить главную героиню к ненадёжным рассказчикам на основании её проблем с памятью, поскольку она является вполне надёжным повествователем, когда речь заходит о событиях 70-летней давности, а так же её ограничения никак не мешают читателю выстраивать сюжет – читатель ничего не забывает.

Заведомая установка на восприятие рассказчиков как ненадёжных и ненормальных, и у Хили, и у Хэддона, вместо того, чтобы побуждать к

рефлексии, фактически навешивает на них клеймо, создает дополнительную дистанцию между читателем и персонажами и мешает видеть сходства между ними и “нормальными” собой. Другими словами, ограничения повествователей не должны становиться ограничениями читателя, а, напротив, должны выступать как своеобразный художественный приём, дающий уникальную возможность посмотреть на мир и на себя другими глазами.

Таким образом, ненадёжное повествование действительно используется современными авторами как мощное средство пробуждения читательской рефлексии. Однако, стоит быть осмотрительнее в вопросе оценки того или иного рассказчика в литературном произведении как ненадёжного, поскольку, если задачей автора является через повествователя представить читателю альтернативную точку зрения на мир, восприятие рассказчика как ненадёжного может создавать дополнительную дистанцию между ним и читателем, создавая преграды на пути понимания.

ЛИТЕРАТУРА

Baron S. Formal Experimentation in the British Postmodern Novel // *Footpath*. Perm, Issue 11 (6), 2018. P. 16-37

Booth W.C. *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, 1961. 455 p.

Diedrick D. *Understanding Martin Amis*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1995. 229 p.

Gross T. Interview: Mark Haddon Talks About His New Book, *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time*. // NRP – 26 June 2003 – URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=1310766>. – Дата обращения: 10.12.2018.

Nunning A. But why will you say that I am mad?: On the Theory, History, and Signals of Unreliable Narration in British Fiction // *Arbeiten zu Anglistik und Amerikanistik*. Nr. 22, 1997. P. 83-105

Rabinowitz P.J. Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences // *Critical Inquiry*. Nr. 1, 1977. P. 121-141

Riggan W. *Picaros, Madmen, Naifs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator*. University of Oklahoma Press, 1982. 240 p.

UNRELIABLE NARRATION – MEANS OF STIMULATING READERS’ REFLEXION OR AN OBSTACLE?

P. A. Kolosova, O.O. Komarova
Tver State University, Tver

The authors discuss the ambiguous role that unreliable narration plays in understanding fiction. On the one hand, it is a powerful device of contemporary fiction making readers reflect on serious issues. On the other hand, perceiving a narrator as unreliable can prevent readers from understanding their perspective and creating obstacles.