ЛИНГВИСТИКА

УДК 821.111

DOI: 10.17223/19986645/62/1

И.А. Авраменко

НАРРАТИВ ВОСПОМИНАНИЯ В АНГЛИЙСКОМ ПЕРВОЛИЧНОМ РЕТРОСПЕКТИВНОМ РОМАНЕ XX в.

Описываются, типологизируются и осмысливаются особенности, которые принес в поэтику английского романа XX в. нарративный модус воспоминания. При помощи нарратологического и сравнительно-сопоставительного методов на материале одиннадцати английских ретроспективных романов, написанных от первого лица, анализируются образ нарратора, хронотоп, роль читателя. Показывается, как воспоминание вступает в симбиотические отношения с модусами устного рассказа и письменного сообщения.

Ключевые слова: воспоминание, английский роман XX в., перволичный роман, нарративный модус, нарратор, читатель, проницаемые границы.

Жанр романа складывается в Англии на рубеже XVII–XVIII вв. [1]. Он незамедлительно начинает пользоваться возможностями, которые предоставляет временная дистанция между «событием, о котором рассказано» и «событием самого рассказывания» [2. С. 403]. Когда такой темпоральный «зазор» становится ведущей чертой повествования и организует весь материал произведения, можно говорить о ретроспективном романе [3. Р. 82]. В статье круг исследуемых произведений ограничен ретроспективными романами, написанными от первого лица.

До конца XIX в. ретроспекция перволичного повествования преимущественно пользовалась формой письменных жанров дневника, мемуаров или писем: «Робинзон Крузо» (1719), «Мемуары кавалера» (1720), «Радости и горести знаменитой Молль Флендерс» (1722), «Счастливая куртизанка, или Роксана» (1724) Д. Дефо, «Путешествия Гулливера» (1726) Дж. Свифта, «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), «Кларисса, или История молодой леди» (1747–1748), «История сэра Чарльза Грандисона» (1754) С. Ричардсона, «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) Т. Смоллетта; «Эвелина» (1778) Ф. Берни, «Калед Уильямс» (1794) У. Годвина, «Роб Рой» (1817) В. Скотта, «Незнакомка из Уайлдфелл-Холла» (1848) Э. Бронте, «Владелец Баллантрэ» (1889) Р.Л. Стивенсона. Встречаются, хотя и значительно реже, романские нарративы, имитирующие устное сообщение: «Оруноко» (1688) А. Бен, «Морской волчонок» (1859) Т. Рида, «Машина времени» (1895) Дж. Г. Уэллса. На протяжении этого периода также наблюдается смешение художественно освоенных нарративных форм письма и устного рассказа: в «Тристраме Шенди»

(1759–1767) Л. Стерна, «Франкенштейне» (1818) М. Шелли, «Грозовом перевале» (1847) Э. Бронте.

В XIX в. появляются зачатки качественно новой формы ретроспекции. Так, в «Дэвиде Копперфилде» (1850) Диккенса прошлое зачастую подается не как устный рассказ или письменный документ, а как процесс воспоминания, регистрируемый изнутри самим автобиографическим героем-нарратором [4]. Начиная со второй главы «Я наблюдаю» этот мысленный модус задан через использование настоящего времени («В моей памяти хранится впечатление, – я не могу отделить его от отчетливых воспоминаний, – будто я прикасаюсь к указательному пальцу Пегготи») и дейксиса («Вот наша скамья в церкви. Какая у нее высокая спинка!») [5. С. 22–23, 24]. Главы «Взгляд в прошлое» или «Еще один взгляд в прошлое» наполнены повтором слова «вижу», которое погружает читателя в воспоминания нарратора.

Развитие тенденции ярко проявляется в «Пути всякой плоти» (1903) Сэмюэля Батлера. Вся излагаемая в романе семейная сага *записана* Эдвардом Овертоном, принимающим активное участие в жизни Понтифексов. Но уже в первой главе возникает повтор слова «помню», которое встречается на протяжении всего текста и еще более однозначно, чем визуальная метафора Диккенса, задает модель воспоминания.

Однако лишь в конце 1930-х – 1940-х гг. английская литература в полной мере осваивает художественное изображение прошлого не только как письменного документа или устного рассказа, но и через нарративизацию предшествующей им психологической деятельности воспоминания. Изображение процесса воспоминания как способа повествования о прошлом приводит к формированию специфической поэтики. Статья предлагает типологизирующее описание таких поэтологических составляющих перволичного ретроспективного романа, как нарратор, хронотоп, читатель и нарративные модули воспоминания, документа и рассказа в их взаимодействии.

М. Бахтин связал эволюцию романного жанра, в частности романа воспитания, с процессом изображения героя как становящегося. Ученый описал различные виды «романа становления человека» [6. С. 212]. Развивая эту идею, можно определить роман-воспоминание как роман *восстановления*. Сюжет такого романа – «проигрывание» уже произошедших событий извне, через призму обретенного опыта, в позиции не участника, а рассказчика, который пытается придать прожитому смысл и понять, кем именно он стал и как это оказалось возможно. Нарратор «Любовного эксперимента» Х. Мантел формулирует эту идею так: «Как будто... я могла найти нить, которая провела бы меня через всю мою жизнь, от момента, где я была тогда, до момента, где я нахожусь сегодня» [7. Р. 2] (перевод романа здесь и далее наш. – И.А.).

Нарратор, который одновременно является центральным действующим лицом романа, находится, как правило, в кризисной, пограничной ситуации: Джон Дауэлл, виновник двух смертей и одного сумасшествия («Солдат всегда солдат» (1915) Ф.М. Форда); страховой агент, пророчествующий в 1938 г. о наступлении великой войны («Глотнуть воздуха» (1939)

Дж. Оруэлл); ротный командир во время Второй мировой войны («Возвращение в Брайдсхед» (1945) И. Во); бывший пленник концентрационного лагеря в экзистенциальных поисках того момента, когда он потерял свободу («Свободное падение» (1959) У. Голдинга); удалившийся на покой режиссер («Море, море» (1978) А. Мердок); уволенный учитель истории, чья учебная дисциплина попала под сокращение, в ситуации фукуямовского «конца истории» («Водоземье» (1983) Г. Свифта); четверо престарелых мужчин, едущих в Маргейт развеять прах своего друга («Последние распоряжения» (1996) Г. Свифта); стареющий дворецкий древнего английского поместья, купленного американцем («Остаток дня» (1989) К. Исигуро); Кармел Макбейн, пережившая в студенчестве анорексию, пожар и смерть подруги («Любовный эксперимент» (1995) Х. Мантел); Джилиан, которая ушла от своего мужа Стюарта к его лучшему другу Оливеру, а затем вернулась к мужу («Любовь и так далее» (2000) Дж. Барнса). Именно пограничное положение персонажа стимулирует его обратиться к прошлому.

Воспоминание, будучи ментальным повторением прожитой жизни, неизбежно связывается с рефлексией и, в случае повествования о собственной судьбе, саморефлексией. Поэтому характерен выбор персонажей, склонных к интеллектуальной, творческой деятельности: художник («Возвращение в Брайдсхед», «Свободное падение», «Любовь и так далее»), писатель («Танец под музыку времени» (1951–1975) Э. Поуэлла), режиссер («Море, море»), учитель («Водоземье»).

Лиминальность нарратора отражается и в объединяющей исследуемые романы пространственно-временной организации. Воспоминание как движение назад во времени часто связано с пространственным перемещением, в частности с хронотопом дороги. У Оруэлла и Во воспоминание сопутствует перемещению в пространстве, которое воспринимается героем-нарратором как возвращение. Однако причинно-следственные связи в этих двух романах противоположны. У Оруэлла случайное воспоминание становится причиной поездки героя в город детства Бинфилд. У Во передислокация военного подразделения приводит к тому, что герой оказывается в Брайдсхеде, что стимулирует процесс воспоминания.

В романах конца XX в. движение в пространстве, сопряженное с обратным движением во времени, встречается в «Последних распоряжениях» и «Остатке дня». Персонажи Свифта, выполняя последнюю волю общего друга Джека Доддса, едут развеять его прах с пирса в Маргейте, где Джек провел свой медовый месяц и куда позже ездил с женой, приемным сыном и дочерью одного из этих друзей. Однако восстанавливаемое по дороге в Маргейт прошлое не ограничено личными историями: по дороге герои романа заезжают к военному мемориалу в Рочестере и посещают собор в Кентербери, таким образом «подключаясь» к национальной культурной и исторической памяти.

В «Остатках дня» путешествие не является возвращением. Стивенс движется по незнакомому маршруту, мыслями погружаясь в известное прошлое. Однако можно увидеть изоморфизм пространства и времени в

том, что и перемещение в пространстве прогрессивно, и общий вектор воспоминания направлен вперед: нарратор последовательно переходит от более давних к менее давним событиям.

Психологический процесс воспоминания изображается как автокоммуникативный (об автокоммуникации см. [8. С. 163–177]): ментальная активность нарратора становится причиной появления самого текста произведения, но при этом не имеет другого адресата для повествуемой истории, кроме самой себя. Такова, например, нарративная форма «Возвращения в Брайдсхед» и 12-томной эпопеи Э. Поуэлла, см. [9. Р. 100–118]. Как и Марсель в «Поисках утраченного времени» Пруста, Чарльз Райдер и Николас Дженикинз не излагают свое прошлое в беседе, не создают о нем письменных свидетельств, а реконструируют его в своем сознании. Во подчеркивает этот факт в подзаголовке романа – «Священные и богохульные воспоминания пехотного капитана Чарльза Райдера». Это именно воспоминания как внутренний ментальный процесс (*memories*), а не как результат, воплощенный в письменном (*memoirs*) или устном (*reminiscences*) тексте.

В отсутствие эксплицитного адресата, к которому обращается нарратор в рамках художественного мира (наррататора), тем более значимой становится нарративная инстанция имплицитного читателя. Наиболее яркий пример в рамках исследуемого материала – это романы, где присутствует сразу несколько перволичных нарраторов. В «Последних распоряжениях» перволичное повествование состоит из внутренних монологов сразу нескольких нарраторов. В их сознании свободно сочетаются фрагменты настоящих событий, прошлого и рассуждений на общие темы. Маркером воспоминания является монтажный переход от глав в настоящем (озаглавленных названиями населенных пунктов) к главам-воспоминаниям (озаглавленным именем вспоминающего персонажа). Смена главы (и чаще всего субъекта речи) выполняет функцию формулы «и тогда он подумал / вспомнил».

Сознания нарраторов автокоммуникативны и непроницаемы друг для друга, что не отменяет диалога в бахтинском смысле слова. Здесь ведущая роль принадлежит читателю, который, отмечая повторы, лакуны и противоречия в повествовании, соединяет частные нарративы в общее целое: «Мы уже миновали башню, но все видели, спускаясь с холма, край большого колеса за ней и высокую горку, черную и тонкую на фоне серого неба. Этим и знаменит Маргейт, ради этого сюда и едут люди. *Страна Грез*» [10. С. 297] (нарратор – Рэй); «И как ни крути, факт остается фактом: Салли по-настоящему хотела Винса. А я так и не перестала хотеть Джека. Всем нам прямая дорога в Страну Грез» [Там же. С. 300] (нарратор – Эми).

В целом здесь предельно обнажена стандартно-конвенциональная функция читателя: воспринимая излагаемую историю (двигаясь по тексту), он должен вспоминать произошедшее ранее (сказанное выше). Однако вспоминающий читатель не ограничивается уровнем индивидуально-частной истории. Выше было отмечено, что память персонажей «Последних распоряжений» выходит за рамки индивидуальной, расширяясь до

культурной памяти. В отношении читателя романа Свифта это также справедливо, поскольку его сюжет и структура повествования отсылают к «Кентерберийским рассказам» Чосера и «Как она умирала» Фолкнера [11. Р. 172–173]. Как следствие, читатель, подобно персонажам романа, тоже постоянно вспоминает не только индивидуально-частное, но и историко-литературное прошлое.

Другой пример – визуальный стимул, пробуждающий воспоминания повествователя, в вышеупомянутой эпопее Поуэлла. Рабочие, греющиеся на улице у костра, напоминая Николасу Дженкинзу картину Пуссена: «Почему-то вид снега, падающего на огонь, заставляет меня думать об античном мире – легионеры в овечьих шкурах, греющиеся у жаровни: горные алтари, на которых мерцают приношения, между мрачными колоннами; кентавры с факелами, скачущие вдоль замерзшего моря – разрозненные, бессвязные формы из прекрасного прошлого, бесконечно удаленного от жизни; и все же приносящие с собой воспоминания о вещах реальных и вымышленных. Эти классические проекции, а иногда и физическое положение мужчин, когда они отворачивались от огня, внезапно напомнило пуссеновскую сцену, где Времена Года, рука об руку и глядя из круга, выступают под ритм лиры, на которой играет крылатый обнаженный старец с седой бородой» [12. Р. 1–2] (перевод наш. – И.А.). Культурно-историческая аллюзия, дающая название всему романному циклу, «Танец под музыку времени», ставит читателя в положение, изоморфное герою-нарратору: он оказывается в ситуации вспоминания через подсоединение к общей культурной памяти.

Автокоммуникативное воспоминание не всегда является единственным нарративным модусом. Напротив, в рамках одного и того же романа оно часто взаимодействует с упомянутыми в начале статьи письменным (документ) и устным (рассказ) модусами. Здесь можно выделить три типологические группы: взаимодействие воспоминания и документа; взаимодействие воспоминания и рассказа; взаимодействие всех трех модусов. Рассмотрим эти группы последовательно.

Воспоминание сочетается с письменным модусом мемуаров, дневника и т.п., по определению предрасположенных, как и воспоминание, к автокоммуникации: «Сейчас самое время представиться... прежде всего, выходит, самому себе. Вот, оказывается, какая странная вещь автобиография», – иронизирует Чарльз Эрроуби, нарратор романа А. Мердок «Море, море» [13. С. 8]. Подобно тому, как воспоминание – это взгляд назад, письмо также саморефлексивно, оно постоянно оглядывается на само себя, на уже написанное: «Я сказал – мемуары. Вот во что, значит, выльются эти записи? Там будет видно. Пока что, в возрасте одной страницы, они больше похожи не на мемуары, а на дневник. Ну, так пусть будет дневник. Как мне жаль, что я не вел дневника раньше, какой это был бы документ! А теперь главные события моей жизни в прошлом, а впереди – ничего, кроме «воспоминаний на покое». Исповедь себялюбца? Не совсем, но что-то в этом роде» [Там же. С. 6]. Переходя от одного жанра к другому, одно-

временно пытаюсь «слить настоящее с прошлым» [13. С. 125], бывший режиссер превращает описание своей жизни в спектакль, а живых людей – в актеров (о театрализации у Мердок см. [14]).

Сэмюэл Маунтджой в «Свободном падении» также фиксирует воспоминания о прошлом письменно: «Так зачем я взялся за перо?» [15. С. 9]; «Может, перечитав свою историю от начала до конца, я найду связь между мальчонкой, ясным как ключевые воды, и человеком, смердящим как застойная лужа» [Там же. С. 11–12]. В его случае дискурс нарратора зачастую балансирует на грани автокоммуникации и обращенности к читателю: «И в памяти встает преступление – по всем правилам преступление, – которое я тогда совершил: украл у старика два пенса и купил на них леденцов <...> Но ведь то была пора моей полной и безответственной невинности. И было бы чистой литературщиной, вздумай я сочинять рассказ, как потом эти два медяка легли тяжелым грузом на мертвые глаза моей совести. Нет, я их с себя сбросил. Так почему пишу об этом? Все еще порываюсь составить удобную схему? Чего, собственно, я добиваюсь?» [Там же. С. 26].

Но в итоге письменный модус требует адресованности, текст требует читателя: «Конечно же, нет смысла четко разграничивать “мемуары”, “дневник”, “философский журнал”. Попутно, читатель, я могу рассказать тебе и о моей прошлой жизни, и о моем «мировоззрении»» [13. С. 7]; «Общаться – наша страсть и проклятие. Общаться? С кем? С вами? С тобой? Моя тьма выпускает свои щупальца, и они бьют по клавишам пишущей машинки. А твоя выпускает свои, и они тянутся к книге» [15. С. 10]. Отметим, что в данном случае произведение настаивает на своей принадлежности первичной действительности, представая как книга, физический объект посястороннего мира (мира биографического читателя): «Я существую. И на целых восемнадцать дюймов возвышаюсь над черными загогулями, которые вы разбираете» [Там же. С. 12].

Воспоминания обретают коммуникативный статус рассказа в «Глотнуть воздуха» Дж. Оруэлла, «Любовном эксперименте» Х. Мантел и «Любовь и так далее» Дж. Барнса.

У Оруэлла дискурс Боулинга-нарратора ориентирован преимущественно на воссоздание ситуации непосредственного общения. С самого начала произведения задана ситуация диалогизированного повествования: «Знаете плотных резвых толстяков, бойких симпатяг, которых награждают прозвищем Толстун или Бочонок, которые всегда и везде душа общества? Так вот вам я» [16. С. 8]; «Бывали вы на моей Элзмир-роуд в Западном Блэчли? Да хоть и не бывали, наверняка видели десятки точно таких же» [Там же. С. 15]. Однако рамочная композиция в «Глотнуть воздуха» способствует тому, что мир прошлого, описанный во второй части романа, становится более герметичным, а диалогические элементы приобретают автокоммуникативный характер: «Сегодня уже едва *отыщешь* на прилавках шоколадные трубочки, палочки постного сахара, фруктовые батончики с тмином и даже «пестрое драже». Именно «пестрое драже» предпочиталось, если капиталы не превышали фартинг. А «Великан»? Куда девался «Вели-

кан»? Эта огромная бутылка, вмещавшая больше кварты шипучего лимонада, стоила всего пенс. Убито, тоже убито войной. Да, оглянувшись назад, я всегда почему-то вижу лето» [16. С. 51] (курсив наш. – И.А.).

Кармел Макбейн, нарратор «Любовного эксперимента», погружается в свои воспоминания: «Я помню вот что» [7. Р. 11]; «Следующее событие, которое я четко помню: был канун Рождества» [Ibid. Р. 66] и т.д. Однако при этом для нее характерны прямые обращения к читателю: «Так вот, я бы не хотела, чтобы вы считали, что это история про анорексию. Таких уже было слишком много, целые романы про апатичных девушек, испорченных девушек, девушек, которые тают на глазах, а затем раздуваются как праздничные шары. Нет; и все же это отчасти история о плоти, о телах, в которых заключено наше сознание» [Ibid. Р. 69]. Она также выстраивает с нарратором своего рода диалог: «Не уверена, понимаете ли вы, что такое “возмещение”» [Ibid. Р. 31].

Роман «Любовь и так далее» совмещает формальные признаки романа и пьесы. Как и в «Последних распоряжениях», имеется не один повествователь, а система перволичных нарраторов, но в отличие от романа Свифта сознание нарратора «овнешняется» не в мысль, а в голос. В начале романа «Любовь и так далее» нарраторы могут даже слышать друг друга:

СТЮАРТ: Почему это Оливер первый? Как это типично по-оливеровски? Тем более, любой специалист по маркетингу знает, что первый рассказ всегда запоминается лучше.

ОЛИВЕР: Чур, я первый. Чур, я первый.

ДЖИЛИАН: Оливер, тебе сорок два. В таком возрасте «чур» уже не говорят [17. С. 12–13].

Скоро персонажи теряют эту способность, но продолжают напрямую обращаться к читателю:

ОЛИВЕР: Где мы были тогда? Тангенциальный вопрос по отношению к настоящему. Странно, как каждое следующее из этих четырех слов вбирает в себя предыдущее, как их звучание отзывается эхом потери – чувства, которое мы испытываем всякий раз, когда, подобно Орфею, украдкой оглядываемся назад. <...>

ДЖИЛИАН: Где мы были тогда? Я стояла посреди улицы – прямо как выбежала, в домашнем халате. Стояла с разбитым в кровь лицом, и кровь капала на Софи. <...>

СТЮАРТ: Где мы были тогда? Я хорошо помню, где был я. Номер стоил 180 франков в сутки; дверца шкафа все время приоткрывалась, когда ее закрываешь [Там же. С. 23, 25, 26].

В целом ориентация на устную коммуникацию превращает читателя-адресата в участника события воспоминания, в актанта внутри художественного мира.

Наконец, в «Солдат всегда солдат» Ф.М. Форда, «Водоземье» Г. Свифта и «Остатке дня» К. Исигуро смешиваются все три нарративных модуса, чьи границы по-постмодернистски неопределённые.

Форд мастерски и новаторски смешивает письменный и устный модулы. История Эдварда Эшбернама определенно записывается Джоном Дауэллом: «...семья Флоренс – типичный случай для жителей Коннектикута – происходит из окрестностей Фордингбриджа, где у Эшбернамов их родовое гнездо. Здесь я и пишу» [18. С. 34]. Вместе с тем его повествование сознательно ориентировано на устную речь и, как следствие, диалогизировано: «Не знаю, с чего лучше начать. Рассказывать обо всем по порядку, да только рассказ ли это? Может, лучше описать, как все это видится мне на расстоянии, спустя годы, и еще со слов Леоноры или самого Эдварда?

Да я, пожалуй, представлю на неделю-другую, что сижу у камина в загородном доме. Напротив меня – милая, близкая мне душа. Я рассказываю вполголоса, вдали плещется море, и где-то высоко в горах ночной могучий ветер разгоняет облака, чтоб звезды ярче сияли. Время от времени мы прерываем беседу, подходим к открытой двери, смотрим на огромную тяжелую луну...» [Там же. С. 41–42].

Но и письмо, и речь Дауэлла чрезвычайно зависят от течения его мыслей, фрагментарных и в целом ненадежных воспоминаний: «...убегающий направо вверх ряд высоких деревьев, обрамляющих общественный парк, а налево – каменные домики с лечебными ваннами красноватого цвета – а может, белого, а не красного, и не каменные, а пополам с деревом? Надо же, *не помню*, а ведь я столько раз бывал там» [Там же. С. 53]; «*Если мне не изменяет память*, как раз с этим платьем она носила соломенную шляпу с широкими, слегка вытянутыми полями <...> Да, именно такой я ее запомнил» [Там же. С. 54–55]; «Кстати, я, по-моему, где-то начал фразу и не закончил ее... *Да, так вот*, что я испытывал каждое утро, собираясь встречать Флоренс после лечебной ванны?» [Там же. С. 55]; «*Дайте вспомню*, где же мы тогда были? Ах да... разговор этот случился 4 августа 1913 года» [Там же. С. 143] (курсив наш. – И.А.). Подчас сложно однозначно указать, нарратор пишет, говорит вслух или мысленно погружается в прошлое. Это напрямую связано с попытками Дауэлла не признавать свою вину, избежать суда собственной совести.

Постоянные обращения учителя истории Тома Крика к своим ученикам в «Водоземье» предполагают ситуацию непосредственного устного общения на занятии, скорее всего, на заключительной лекции перед увольнением: «Дети. Дети, которые наследуют мир... дети, перед кем я тридцать два года стоял, раскрывая тайны прошлого, и перед кем мне больше не стоять, послушайте в последний раз вашего учителя истории» [19. С. 16–17]. Но продолжительность дискурса противоречит версии об одной лекции («тридцать два года стоял»). Текст романа можно трактовать как речь, в которую вплетены невербализованные воспоминания (которые могут быстро промелькнуть и, соответственно, не занимают много времени). Или весь роман может быть воспоминанием о последней лекции, дополненным воспоминаниями из предыдущей жизни. Автор также привлекает внимание читателя к письменно-текстовой стороне произведения, например, при переходе от второй главы к третьей: «А раз уж сказка, по законам жанра,

начинается с зачина, каковые во всех лучших сказках должны быть разом весьма достоверны и совершенно нереальны, позвольте рассказать вам О ФЕНАХ, каковые суть низинная область на востоке Англии, площадью более 1200 квадратных миль; с запада их замыкают мидлендские известняковые холмы» [19. С. 19–20]. Перед словами «About the Fens / О Фенах» поставлена цифра 3, и они оформлены как название главы. Так сказка (устный модус) сменяется энциклопедической справкой (письменный модус). Смешение модусов отражает центральную идею романа о всеобщей взаимосвязи времен, людей, событий.

Критики расходятся в отношении того, в каком модусе создан роман Исигуро: дневника, рассказа или внутреннего монолога. Письменный модус упоминается чаще остальных: «Действие этого одновременно комичного и трогательного романа, написанного *в форме травелога*, развивается летом 1956 года» [20. Р. 464]; «Стивенс ведет *своего рода дневник* по пути в Литтл Комптон, где сейчас живет мисс Кентон, его отчет прерывают размышления о его прошлом и об историческом значении Дарлингтон-холла» [21. Р. 104]. Действительно, главы романа, в которых отмечены время дня и текущий пункт на маршруте следования Стивенса, указывают на дневниковую форму. Однако текст не может быть записками, в частности, потому, что он заканчивается в Present Continuous описанием действий Стивенса, исключающих всякую возможность одновременно их записывать.

Фред Д'Агюяр, в свою очередь, так описывает нарратора: «...английский дворецкий в Британии 1950-х гг. *вспоминает* свою карьеру, период между Первой и Второй мировыми войнами» [22. Р. 215]. Однако прочитать текст романа как воспоминание мешают периодические обращения Стивенса к некоему «you», хотя адресат более никак не эксплицирован. Внутреннему вспоминающему монологу никак не соответствует и выверенный стиль, которым хорошо известен этот роман, с его развернутыми предложениями, этикетными формулами и правильным (подчас даже чересчур) синтаксисом. Можно утверждать, что, как и в романе Форда, смешение модусов – прекрасное средство для изображения ненадежного нарратора [23].

Обобщая вышесказанное, можно определить поэтику английского перволичного ретроспективного романа XX в. как поэтику проницаемых границ. К традиционным и естественным для перволичного романного нарратива переходам между нарратором и персонажем, а также к двунаправленным отношениям между прошлым и настоящим в процессе воспоминания XX в. прибавляет экзистенциальную пороговость самого нарратора, проявляющуюся, в частности, в его неукорененности в пространстве, а также относительность границ между письмом, устным рассказом и ментальным действием воспоминания.

На примере проанализированных произведений видно, что тенденция к соединению и смешению нарративных модусов становится все более выраженной к концу XX в. Наблюдается общее движение от понимания,

«схватывания» прошлого в рамках герметически замкнутого сознания нарратора («чистый» модус воспоминания) ко все большей нарративизации этого понимания, что означает необходимость адресовать понимание Другому. Другим может быть и сам нарратор (автокоммуникация), и читатель или слушатель. Диалогичность может возникать и как результат соположения нескольких перволичных нарраторов, которые могут слышать и учитывать другие голоса, игнорировать их или совсем не иметь доступа к чужому нарративу. Диалог в этом случае разворачивается через сознание читателя. Нарративизация ведет к необходимости подключить к модусу воспоминания письменный и устный модусы. В диахронии заметна тенденция к увеличению модусов, присутствующих в романе, от двух до трех. Роман Форда остается ярким исключением, но в целом границы между тремя модусами все больше стираются к концу XX в.

Отдельно отметим особое положение читателя в исследуемых романах. Читатель совпадает в своей деятельности с героем (героями) романа: он становится субъектом воспоминания, причем на двух уровнях, как вспоминающий частно-индивидуальную историю, так и приобщенный к культурной, национальной, литературной, исторической памяти. В случае совмещения модусов воспоминания и документа имплицитный читатель сближается с биографическим, поскольку роман «требует» воспринимать себя как книгу, как реальный физический объект, существующий в первичной действительности. В случае совмещения воспоминания и рассказа читатель, напротив, сближается с персонажем, ему отводится роль во внутреннем мире романа. Совмещение всех трех модусов создает ситуацию эпистемологического сомнения, онтологической ненадежности и отнесенности, характерных для постмодернистского сознания.

Необходим дальнейший анализ релятивизации границ между персонажем, нарратором и читателем, между прошлым, настоящим и будущим, между памятью и забыванием, не говоря уже о необходимости создания диахронической нарратологии английского романа-воспоминания XX и XXI вв.

Литература

1. Watt I. The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1957. 319 p.
2. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Nicol B. Iris Murdoch: The Retrospective Fiction. Palgrave Macmillan, 2004. 201 p.
4. Mundhenk R. David Copperfield and «The Oppression of Remembrance» // Texas Studies in Literature and Language. 1987. Vol. 29, № 3. P. 323–341.
5. Диккенс Ч. Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим / пер. с англ. А.В. Кривцовой и Евгения Ланна // Собрание сочинений : в 30 т. / под общ. ред. А.А. Аникста, В.В. Ивашевой. М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 15. 526 с.
6. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1986. С. 199–249.

7. *Mantel H.* An Experiment in Love. Penguin Books, 1996. 250 p.
8. *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб. : Искусство-СПб, 2001. 704 с.
9. *Tucker J.* The Novels of Anthony Powell. London ; Basingstoke : The Macmillan Press LTD, 1979.
10. *Свифт Г.* Последние распоряжения / пер. с англ. В. Бабкова. М. : Независимая Газета, 2000. 320 с.
11. *Malcolm D.* Understanding Graham Swift. Columbia : University of South Carolina Press, 2003. 238 p.
12. *Powell A.* A Dance to the Music of Time 1: Spring. A Question of Upbringing. A Buyer's Market. The Acceptance World. Mandarin, 1997. 726 p.
13. *Мэрдок А.* Море, море / пер. с англ. М. Лорие. М. : Прогресс, 1982. 528 с.
14. *Толкачев С.П.* Художественный мир Айрис Мердок : дис. ... канд. филол. наук. М., 1999. 199 с.
15. *Голдинг У.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2: Свободное падение. Хапуга Мартин: романы. Бог-Скорпион: повесть. Притчи. Эссе / пер. с англ. М. Шерешевской и С. Сухарева. СПб. : Симпозиум, 1999. 496 с.
16. *Оруэлл Дж.* Глотнуть воздуха / пер. с англ. В.М. Домитеевой. М. : Астрель, 2012. 317 с.
17. *Барнс Дж.* Любовь и так далее / пер. с англ. Т.Ю. Покидаевой. М. : АСТ, 2003. 284 с.
18. *Форд М.* Солдат всегда солдат / пер. с англ. Н. Рейнгольд. М. : Б.Г.С.-Пресс, 2004. 336 с.
19. *Свифт Г.* Водоземье / пер. с англ. В.Ю. Михайлина. Perspective Publications, 1999. 381 с.
20. *Hutchings W.* Kazuo Ishiguro. The Remains of the Day (review) // World Literature Today. 1990. Vol. 64, № 3. P. 464.
21. *O'Connor S.* The English Novel in History 1950–1995. London ; New York : Routledge, 1996. 260 p.
22. *D'Aguiar F.* The Diminutive Epic // Third World Quarterly. 1990. Vol. 12, № 1. P. 215–217.
23. *Wall K.* «The Remains of the Day» and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration // The Journal of Narrative Technique. 1994. Vol. 24, № 1. P. 18–42.

Narrating the Past in the English First-Person Retrospective Novel in the 20th Century
Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2019. 62. 5–17. DOI: 10.17223/19986645/62/1

Ivan A. Avramenko, Higher School of Economics (Perm, Russian Federation). E-mail: iavramenko@hse.ru

Keywords: memory, English novel, first-person novel, narrative mode, narrator, narratee, permeable borders.

The article aims to produce an analysis, typology and understanding of the specifics brought into the English 20th-century novel by memory as a technology to narrate the past which has complicated the already existing system of narrative modes and formed a poetics of its own. The research is based on eleven first-person retrospective English novels: *The Good Soldier*; *Coming Up for Air*; *Brideshead Revisited*; *A Dance to the Music of Time*; *Free Fall*; *The Sea, the Sea*; *Waterland*; *Last Orders*; *The Remains of the Day*; *Experiment in Love*; *Love*, etc. Using a historical-literary approach, comparative analysis and narratological methods, the article produces a typological description of such poetological categories as the narrator's image, the chronotope, the narratee and the system of narrative modes (memory, document and tale). Developing Bakhtin's definition of the novel as a "genre of formation", the author describes the analysed novels as those of *reformation*. The narrator is placed in a liminal situation (death, existential crisis, loss of job or divorce) which urges him/her to restore

the past. The narrator typically has an intellectual background (artist, writer, theatre director, school teacher) and is prone to self-reflection. The temporal transfer into the past correlates with the physical movement, namely with the chronotope of the road. The past is restored as a result of a return trip (accidental in Waugh or conscious in Orwell and in *Last Orders*) or may unfold in the process of a prospective journey as in Ishiguro. In Waugh and Powell, memory is autocommunicative: the narrators restore the past inside their minds, without addressing anyone. Here, the implied reader steps to the forefront: by noticing repetitions, omissions and contradictions, it makes the narrated world one whole. This reader is not limited to a private story but, through a system of cultural, historical and literary allusions, also shares the cultural past with the characters of Powell and Swift. Memory also enters symbiotic relations with oral and written modes, which makes the novels more dialogic. Via the written mode in Murdoch and Golding, the novel attempts to bridge the gap between fiction and reality and obtain the status of a real object (the book, the text) through the narrator's metaliterary commentary and reflection. In the second case (Orwell, Mantel and Barnes), memory is verbalised as a system of voices that address each other and/or the reader. The reader, thus, is involved into the fictional world as a participant. Ford, Swift and Ishiguro equivocally merge all three modes, which, respectively, reflects Dowell's attempt to escape self-judgement, correlates with the message on the universal connection between times, people and events, and is a perfect technique to portray an unreliable narrator. Overall, the permeability of modes exemplifies the 20th-century tendency to relativise ontological, temporal and narrative borders.

References

1. Watt, I. (1957) *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
2. Bakhtin, M.M. (1975) *Voprosy literatury i estetiki* [Questions of Literature and Aesthetics]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
3. Nicol, B. (2004) *Iris Murdoch: The Retrospective Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
4. Mundhenk, R. (1987) David Copperfield and "The Oppression of Remembrance". *Texas Studies in Literature and Language*. 3 (29). pp. 323–341.
5. Dickens, Ch. (1960) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 15. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoy literatury.
6. Bakhtin, M.M. (1986) *Estetika slovesnogo tvorchestva* [The Aesthetics of Verbal Creation]. Moscow: Iskustvo. pp. 199–249.
7. Mantel, H. (1996) *An Experiment in Love*. London: Penguin Books.
8. Lotman, Yu.M. (2001) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskustvo-SPb.
9. Tucker, J. (1979) *The Novels of Anthony Powell*. London; Basingstoke: The Macmillan Press LTD.
10. Swift, G. (2000) *Poslednie rasporyazheniya* [Last Orders]. Translated from English by V. Babkova. Moscow: Nezavisimaya Gazeta.
11. Malcolm, D. (2003) *Understanding Graham Swift*. Columbia: University of South Carolina Press.
12. Powell, A. (1997) *A Dance to the Music of Time*. Vol. 1. London: Penguin Books.
13. Murdoch, I. (1982) *More, more* [The Sea, the Sea]. Translated from English by M. Lorie. Moscow: Progress.
14. Tolkachev, S.P. (1999) *Khudozhestvennyy mir Ayris Merdok* [The Art World Iris Murdoch]. Philology Cand. Diss. Moscow.
15. Golding, W. (1999) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 2. Translated from English by M. Shereshevskaya & S. Sukhareva. St. Petersburg: Simpozium.
16. Orwell, G. (2012) *Glotnut' vozdukh* [Coming Up for Air]. Translated from English by V.M. Domiteeva. Moscow: Astrel'.
17. Barnes, J. (2003) *Lyubov' i tak dale* [Love, etc]. Translated from English by T.Yu. Pokidaeva. Moscow: AST.

-
18. Ford, F.M. (2004) *Soldat vseгда soldat* [The Good Soldier]. Translated from English by N. Reyngol'd. Moscow: B.G.S.-Press.
 19. Swift, G. (1999) *Vodozem'e* [Waterland]. Translated from English by V.Yu. Mikhaylina. Oxford: Perspective Publications.
 20. Hutchings, W. (1990) Kazuo Ishiguro. The Remains of the Day (review). *World Literature Today*. 3 (64).
 21. O'Connor, S. (1996) *The English Novel in History 1950–1995*. London; New York: Routledge.
 22. D'Aguiar, F. (1990) The Diminutive Epic. *Third World Quarterly*. 1 (12). pp. 215–217.
 23. Wall, K. (1994) “The Remains of the Day” and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *The Journal of Narrative Technique*. 1 (24). pp. 18–42.