

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры лексикологии  
и стилистики  
Одесского государственного  
университета имени И.И. Мечникова

Е. Розанова

кандидат филологических наук,  
доцент кафедры лексикологии  
и стилистики  
Одесского государственного  
университета имени И.И. Мечникова

## СПОСОБЫ РЕЧЕВЕДЕНИЯ В ТЕКСТАХ С ПЕРЕПОРУЧЕННЫМ ПОВЕСТВОВАНИЕМ ОТ 1-ГО ЛИЦА

В тексте литературного произведения с перепорученным повествованием изображается вымышленный акт коммуникации якобы имеющий место между персонажем-повествователем и персонажем-собеседником или читателем его записок. Руководствуясь своим художественным замыслом, писатель выбирает определенный тип субъекта повествования или нарратора.

Эта проблема трактуется как соотношение автора, рассказчика и персонажа и непосредственно связана с концепцией многоголосия М. Бахтина, с понятием «остранение» В. Шкловского, с проблемой сказа, рассматриваемой в трудах В. Виноградова [1], В. Кухаренко [3].

В современной лингвистике текста для определения целостного сообщения, которое якобы написано или произнесено персонажем (персонажами), употребляется термин «перепорученное повествование» (К. Долинин [2]; В. Кухаренко [3]; А. Мороховский [4] и др.).

В перепорученном повествовании от 1-го лица выделяются три способа речеведения: устный рассказ, внутренний монолог, письменное сообщение.

Устный рассказ – произносимая речь персонажа – представляет собой не точную копию устной разговорной речи, а ее художественную репрезентацию в литературном произведении, что и определяет своеобразие ее содержательной и формальной структуры. Заданная автором «неправильность» устной речи с широким использованием лексических и синтаксических средств, отражающих эмоциональность, спонтанность устной разговорной речи, создают ощущение ее непосредственности, непринужденности, иными словами, имитируют естественную атмосферу человеческого общения. В результате, читатель как бы слышит голос нарратора.

Произнесенное слово субъекта оказывается и основным источником информации для читателя, и объектом авторского изображения.

В перепорученном повествовании, представленном как устный монолог рассказчика-персонажа, наблюдается смешение стилей – книжного и просторечного. Эту посылку иллюстрирует пример из монолога охотника (рассказ М. Твена «Что поставило в тупик соек»):

*Well, at last he could hardly flop his wings, he was so tuckered out. He comes a-drooping down, once more, sweating like an ice-pitcher, drops his acorn and says, "Now I guess I've got the bulge on you by this time!" So he bent down for a look. If yo'll believe me, when his head come up again he was just pale with rage [9, 28].*

В этом отрывке мы видим неправильное употребление Present Indefinite в функции прошедшего времени, употребление Future Indefinite в придаточном условном предложении. Все это вместе с апелляцией к имплицитному собеседнику создает иллюзию просторечного разговорного стиля, характеризует рассказчика как малограмотного человека.

Невозможно представить себе устный рассказ, не обращенный к кому-то. Именно поэтому в перепорученное повествование, имплицитное устный рассказ, вводится вымышленная фигура адресата, важная для мотивировки рассказывания и для определения коммуникативной ситуации. Введение адресата высказывания в художественный текст осуществляется главным образом при помощи местоимения второго лица "you", что создает иллюзию реальной коммуникации.

В современной англоязычной короткой прозе местоимение "you" используется, во-первых, для обращения к персонажу-собеседнику; во-вторых, для симультанного обозначения автора и читателя, тем самым определяя «любого» человека и фактически совпадая по смыслу с местоимением "everyone", и, наконец, в-третьих, для прямого обращения к читателю.

В рассказе Э. Хога «Дело о призрачной комнате» сообщение рассказчика адресовано, по крайней мере, двум собеседникам: его жене и неизвестному посетителю, и это создает видимость разговора между ними:

*Now let me tell you (Dr. Sam Hawthorne began, barely waiting until his wife had filled the visitor's glass), it was a week like nothing I ever knew in Northmont [8, 7].*

Фигура адресата – слушателя – может обретать и довольно четкие социальные очертания за счет прономинального обращения "you", сочетающегося с апеллятивным обозначением собеседника:

*I put it down to frayed nerves, loneliness – that stuff old people are supposed to suffer from when they're stuck in a house by themselves. You social workers know all about it, eh? [7, 83].*

В большинстве случаев контекстуальный смысл местоимения “you”, обозначающего адресата, предполагает, как правило, эквивалент неопределенного местоимения “everyone”, подразумевая, помимо автора и читателя, неограниченный круг лиц. Отсутствие жесткой адресованности и способность вовлекать в текст еще не идентифицированных реципиентов свидетельствует о крайнем расширении значения местоимения.

Подчиняясь авторскому концепту и составляя часть художественной структуры произведения, прямая речь субъекта наррации обращена не столько к квазиреальному адресату, персонажу литературного текста, сколько, как всякая художественная речь, прагматически направлена на истинного, реального адресата, читателя.

Иллюзия прямого обращения к читателю-собеседнику возникает и в связи с использованием риторических вопросов, восклицательных конструкций, обеспечивающих большую диалогичность повествования, подчеркивающих эмоциональность, экспрессивность устного высказывания персонажа:

*What does the lack of a moral sense look like? Does evil wear a smile? [7, 85].*

*I accepted – O woe to me, yes, I accepted. [9, 145].*

Стиль перепорученной речи согласуется с личностью рассказчика. Это может быть и школьная жаргонная лексика, характерная для подростков, и лексика, свойственная простому охотнику.

Иллюзия «простоты» речи охотника Джима Бейкера в рассказе М. Твена «Что поставило в тупик соек» достигается намеренной шероховатостью стиля, синтаксическими «изъянами» фразы, широким употреблением прямых обращений к слушателю:

*You may call a jay a bird. Well, so he is, in a measure – because he’s got feathers on him, and don’t belong to no church, perhaps; but otherwise he is just as much a human as you be. And I’ll tell you for why. [9, 280].*

В произведениях, отражающих разговорный стиль (ориентация на звучащую речь в обстановке неофициального общения, спонтанность высказывания, ярко выраженная эмоционально-экспрессивная окраска речи), сленг является одним из маркеров этого стиля.

Спортивным и футбольным сленгом изобилует речь одержимого этим видом спорта Джона Грэя (Б. Гленвилл «Любимых убивают все»): <...> *in the City colors* [7, 169] – в спортивной форме команды Сити. <...> *jammed in at the Kopend* [7, 172] – стиснутые со всех сторон на самых дешевых местах; *the away games* [7, 173] – матчи в других городах.

Эмоциональность и экспрессивность устного рассказа могут быть переданы в речи не только специальным набором слов, как указано выше, но и особым их размещением. Когда рассказчик стремится выделить то, что кажется ему особенно важным, стремится обратить на это внимание читателя, он изменяет синтаксические отношения, а с ними и весь смысл предложения. Такое выделение на первом плане эмоционально доминирующего элемента характерно для разговорного стиля:

*It was the afternoon Maude Riordan was playing in a broadcast of the state musical competition [9, 76].*

Основная масса чужих высказываний в произведениях (повестях и рассказах) передана прямой речью, то есть они целиком входят в план персонажей. Но когда прямая речь теряет свойственные ей признаки графического выделения и включается в графически немаркированный речевой план рассказчика, то возникает необозначенная прямая речь:

*Verena would say Dammit Catherine, since you can’t make a sensible sound why in creation won’t you go down to Doc Crocker and let him put some teeth in your head? [7, 32].*

В приведенном примере обнаруживаются речевые маркеры, роднящие эти высказывания с прямой речью не рассказчика, а иных персонажей. Наилучшим образом эти маркеры прослеживаются в смене личного дейксиса. Второе лицо традиционно относится в речевом плане повествователя к его подразумеваемому собеседнику, с которым себя идентифицирует читатель. Однако здесь местоимения “you”, “your” относятся к другому лицу – одному из персонажей-актантов, служанке Кэтрин. Повествуя о ней, рассказчик повсеместно использует местоимения третьего лица “she”, “her”. Вместе со сменой дейксиса изменяются и функционально-ситуационные признаки текстового отрезка: направление призыва не от рассказчика к слушателю, а от одного персонажа к другому.

Рассмотренные выше приемы являются способами передачи чужой речи. Они сохраняют разговорный стиль персонажной реплики, в которой игнорируются правильные литературные нормы построения высказываний. Имитация процесса спонтанной, неподготовленной речи достигается с помощью повторов.

Повтор вводной фразы “I will say that” во многих предложениях монолога Лорны в рассказе М. Спарк «Видели бы вы, что там творится» маркирует речевую партию персонажа, передавая специфику речи героини – ограниченной мещанки с невысоким образовательным-культурным уровнем.

*The furniture was old, but it was polished, and there was a good carpet, I will say that [7, 173].*

*He was a good looking boy, I will say that [7, 175].*

*It was a very clean block, I will say that, and there were good carpets at the entrance [7, 177].*

Иллюзия общения с собеседником-читателем в повествовательной ситуации «устный рассказ» возникает в связи с использованием риторических вопросов, восклицательных конструкций, подчеркивающих эмоциональность устного высказывания. Повторы, инверсия, включения чужой речи позволяют имитировать непринужденность, раскованность неофициальной ситуации общения. Все вышеперечисленное способствует воспроизведению «звучащего» слова в литературе, передаче общих свойств устной спонтанной речи, созданию социальной окрашенности речи рассказчика.

В перепорученном повествовании с повествовательной ситуацией «внутреннего монолога» внутренняя (непроизнесенная) речь персонажа играет важную роль как средство материализации мыслительной деятельности индивида, вербальной детализации его психической жизни в художественном произведении.

Внутренний процесс мышления человека, скрытый в реальной жизни, получает свое художественное воплощение, письменную внешнюю фиксацию в литературном произведении, в основном, в виде прямой внутренней речи персонажа, где ассоциативность мысли облачается в линейное развертывание речевой партии героя.

Внутренний монолог постоянно возникает тогда, когда художественный персонаж стремится проанализировать свои переживания, разобраться в своих чувствах, осмыслить свою жизнь, иными словами, пытается постичь самого себя. Основными композиционно-речевыми формами здесь неизменно выступают рассуждение и описание, ход сюжетных событий отступает, и на передний план выдвигается движение мысли как таковой.

Внутренний монолог обладает индивидуальными закономерностями своего построения, отражающими особенности мысли. Последнее и объясняет относительную автономность данной художественной речевой формы, характеризуемой наличием эллиптических конструкций, вопросительных и восклицательных предложений, доминированием настоящего времени, ассоциативностью повествования, отсутствием строгой логики изложения, что, в свою очередь, разрыхляет синтаксис речи говорящего, способствует диалогизации внутреннего слова персонажей. Приведенный ниже отрывок из рассказа Р. Худ «Постороннее движение листьев под апельсиновым деревом» подтверждает вышесказанное:

Well, it explained the leaves in the yard; but who'd do a thing like that? I admit for a moment I doubted myself, thinking I'd may be dreamed raking up the leaves. The brain doesn't improve as old age overtakes it... gets worse all the time. But no! I distinctly remembered raking up leaves and filling the crate [6, 84].

Следует отметить, что не все названные синтаксические особенности внутреннего монолога ярко проявляются в рассмотренном рассказе, в результате он приобретает явный стилистически обработанный и отредактированный автором вид. Но вместе с тем эксплицитная репрезентация скрытых от внешнего наблюдателя мыслей героя способствует имитации прямого воспроизведения его реакций, чувств, настроений, создает иллюзию достоверности и сиюминутности изображения внутренней речи, служит формированию словесного облика индивида, раскрывает духовный мир художественного лица.

Если устный рассказ субъекта всегда коммуникативно направлен на партнера по общению, то внутренний монолог, в первую очередь, автокоммуникативен, «эгоцентричен» [3, 85], поскольку не рассчитан на восприятие слушателя, обращен вовнутрь, к своему собственному «я».

В некоторых случаях наблюдается мысленное обращение субъекта речи к объекту своих мыслей, другому персонажу, при помощи местоимения второго лица. Адресованность речи к отсутствующему художественному лицу служит созданию открытой диалогизации внутреннего монолога. Выбор местоимения “you” для обозначения лица, к которому обращены мысли главного персонажа, является важным средством художественной выразительности, создает особую интимную атмосферу произведения.

*I've thought about this a lot-after all, I don't go out into the garden any more and it gives me time to brood. What I think is, it started with a nightmare... But perhaps I shouldn't tell you about the nightmare. You'll reckon the whole thing in my head [6, 83].*

В данном отрывке автор делает акцент на самых напряженных моментах душевного состояния рассказчика – Мг. Уэгов. Из-за страха перед привидениями он заперт один в собственном доме. Страх, жалость к самому себе, тоска по людям – все перемешалось в его душе и вылилось во внутренний монолог, направленный к некоему “you”, в попытке найти у собеседника сочувствие, понимание и помощь.

Такое употребление местоимения приводит к интенсификации читательского воображения, ибо, несмотря на свой самонаправленный характер, внутренний монолог, будучи художественным элементом литературного произведения, безусловно, нацелен на читателя. Обычно скрытый строй мыслей героя становится доступным для читателя, благодаря чему в произведении возникает иллюзия присутствия адресата-читателя при непосредственном становлении и зарождении мыслей персонажа. Следя за развитием мысли действующего лица, самостоятельно, без авторских комментариев проникая и погружаясь в чужую духовную жизнь, воспринимая художественную действительность из перспективы видения литературного героя, реципиент текста выстраивает определенный художественный образ персонажа, составляет по вехам, расставленным автором, образ героя, начинает лучше понимать собственный внутренний мир.

Итак, будучи построением автора с целью отражения внутреннего мира художественного персонажа, внутренний монолог неизменно ориентирован на читателя, на его сотворчество, поскольку без опоры на апперцепцию читателя литературная коммуникация невозможна.

Фрагменты с внутренней речью героя изредка вклиниваются и в некоторые тексты, где основным типом повествования является устный рассказ:

*First, bloody hell, he's mad, what's he doing? And under it, right in the same split second, a short quick; bang on the footbrake, then that dreadful bump. Oh, Christ, I've hit. Getting out of the car, all shaking, then seeing him there, his body, and the shock again, this time the double shock the body and the blood. Slumped over; with his back to me. And then the other feeling, stronger, suddenly, recognizing. God, please God, don't let it, don't let it be him, it can't be him [8, 167].*

Подчеркнутые фрагменты являют собой внутренний монолог рассказчика («Любимых убивают все» Б. Гленвилла), изображение его мыслей, мелькающих в момент дорожной аварии, когда погибает его спортивный кумир, любимый футболист. Внутренний монолог раскрывает психическую реакцию персонажа в момент острого кризиса.

Итак, рассказчик в случае появления изображенной внутренней речи в повествовательной ситуации является одновременно адресантом и адресатом сообщения. Внутренние мысли персонажа изображаются в обработанном и откорректированном автором виде, при этом главный акцент произведения сделан не на его основной фабуле, а на внутреннем, скрытом от посторонних глаз мире человека.

В перепорученому повествованні с повествовальною ситуацією «письменне повідомлення» документальне підтвердження (дневник, письмо, вирізка з газети) надає произведенню істинність і достовірність.

В дослідженні нами матеріалі такої тип повідомлення присутствує в розповіді Е. Кейпон «Мозги в порядку». Текст произведення воспроизводить записи в журналі головного героя подій Річарда Деметриоса, газетні замітки і конфіденціальну переписку офіційних осіб, учасників в подіях.

Слід відзначити, що в даному випадку письмове повідомлення – журнал – відображає не норми літературного мови, а особливості усної мови: ненормативні переходи від одного граматичного часу до іншому, шероховатість мови, синтаксическі «випадки» фрази, недоговореність, широке використання в розповіді риторическіх запитань, вигуків, прямих звернень к «машині часу», створеної розповідачем:

*Hello, machine, it's me again. My heart's pounding so hard I can barely talk. I figured out what I want to do with the time machine. I was playing around with it late Wednesday night and <...> all right, let me put this logically [8, 29].*

Така імітація процесу роздумів, переривчастість повествовання, незакінченість мислей розповідача, викликані зворушеною душевною станом останнього (створивши машину часу і завдяки їй вигравши велику суму грошей), формують специфічну «логіку» записування, створюють ілюзію його спонтанності, сиюминутності, емоційно інтонують текст. Особливий інтерес розповідача в описуваних подіях, в центрі яких знаходиться він сам, його активно-оціночний підхід к зображуваному підкріплюють істинний, достовірний характер повествовання.

Все вищеизложеное дозволяє констатувати, що всі проаналізовані види комунікативної ситуації (усна розповідь, внутрішній монолог і письмове повідомлення) є основними способами індивідуалізації наратора, забезпечують достовірність, істинність відбуваючого, сприяють сюжетному розвитку. А змішування різних стилів стимулює читальський інтерес, залучає читача в співтворчість, в декодування інформації, переданої різними джерелами.

#### Література:

1. Виноградов В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. Виноградов. – М. : Издательство Академии наук Союза Советских Социалистических Республик, 1963. – 255 с.
2. Долинин К. Интерпретация текста (фр. яз.). – М. : Просвещение, 1985. – 282 с.
3. Кухаренко В. Интерпретация текста / В. Кухаренко. – Одесса : Феникс, 2006 – 327 с.
4. Мороховский А. И др. Стилистика английского языка / А. Мороховский. – Киев : Вища школа, 1984. – 247 с.
5. Making it All Right. Modern English Short Stories. – Moscow : Progress Publishers, 1978. – 458 p.
6. Modern English Short Stories. – Moscow : Foreign Languages Publishing House, 1961. – 559 p.
7. Spark M. The Public Image. Stories / M. Spark. – Moscow : Progress Publishers, 1976. – 291 p.
8. Capote T. The Grass Harp. Breakfast at Tiffany's / T. Capote. – Moscow : Progress Publishers, 1974. – 222 p.
9. 21 Great Stories. – New York : The Viking Press, 1969. – 352 p.

#### Анотация

### М. КАШУБА, Е. РОЗАНОВА. СПОСОБЫ РЕЧЕВЕДЕНИЯ В ТЕКСТАХ С ПЕРЕПОРУЧЕННЫМ ПОВЕСТВОВАНИЕМ ОТ 1-ГО ЛИЦА

В статье анализируются различные способы комунікативної ситуації в текстах с перепорученным повествованием от 1-го лица. Особливое внимание уделяется лексическим, стилистическим и композиционным особенностям рассказов и повестей с перепорученным повествованием от 1-го лица (на материале текстов англоязычных писателей).

**Ключевые слова:** перепорученное повествование, способ наррации, усна розповідь, внутрішній монолог, письмове повідомлення.

#### Анотація

### М. КАШУБА, О. РОЗАНОВА. ЗАСОБИ НАРАЦІЇ В ТЕКСТАХ ІЗ ПЕРЕДОРУЧЕНОЮ ОПОВІДДЮ ВІД 1-ОЇ ОСОБИ

У статті досліджуються різні засоби комунікативної ситуації в текстах із передорученою оповіддю від 1-ої особи. Основна увага зосереджена на виявленні лексичних, стилістичних і композиційних особливостей оповідань із передорученою оповіддю від 1-ої особи (на матеріалі текстів англійськомовних письменників).

**Ключові слова:** передоручена оповідь, засіб нарації, усний монолог, внутрішній монолог, письмове повідомлення.

#### Summary

### M. KASHUBA, E. ROZANOVA. TYPES OF NARRATION IN THE TEXTS WITH 1-ST PERSON NARRATIVE

Different types of narration are investigated in the realm of texts with entrusted 1-st person narrative. In the focus of the article are lexical, stylistic and compositional peculiarities of the short stories with 1-st person narration (on the material of the works of English-speaking writers).

**Key words:** entrusted narration, monologue, inner monologue, type of epistolary.