

RU

Прагматика нарративной структуры и способов представления внешней и внутренней речи персонажей в художественном тексте (на материале романа М. В. Льюиса «Город и псы»)

Белоножко Н. Д.

Аннотация. Целью исследования является выявление прагматики нарративной структуры художественного текста и различных способов представления внешней и внутренней речи персонажей. В статье рассмотрены особенности текста с необычной нарративной структурой с точки зрения её влияния на восприятие художественного мира читателем на примере романа М. В. Льюиса «Город и псы». Анализ текста показывает, как выбор определённого типа рассказчика, а также переключение повествования между разными рассказчиками управляют интерпретацией читателем содержания и создают специфический эмоциональный фон. На микроуровне эти же задачи реализуются через различные формы репрезентации внешней и внутренней речи, прагматика которых проанализирована на примере короткого отрывка из произведения. Научная новизна заключается в выявлении прагматического потенциала нестандартной нарративной структуры художественного текста и различных способов введения внутренней и внешней речи персонажей с акцентом на их влияние на степень сближения читателя с персонажами, интерпретацию им идейного содержания произведения и создание специфического эмоционального фона. В результате детального изучения литературы по вопросу, а также анализа практического материала была продемонстрирована прагматика текста с необычной нарративной структурой и характер взаимоотношений, выстраиваемых на её основе между читателем и художественной реальностью. Систематизированы основные способы репрезентации внутренней и внешней речи, описан их прагматический эффект.

EN

The pragmatics of narrative structure and methods of presenting the external and internal speech of characters in a literary text (based on M. V. Llosa's novel "The City and the Dogs")

N. D. Belonozhko

Abstract. The aim of the research is to identify the pragmatics of the narrative structure of a literary text and various ways of presenting the external and internal speech of characters. The article discusses the features of a text with an unusual narrative structure in terms of its influence on the reader's perception of the fictional world, using the example of M. V. Llosa's novel "The City and the Dogs". The analysis of the text shows how the choice of a certain type of narrator, as well as the switching of narration between different narrators, manage the reader's interpretation of the content and create a specific emotional background. At the micro level, these same tasks are realized through various forms of representation of external and internal speech, the pragmatics of which are analyzed using the example of a short passage from the work. The scientific novelty lies in identifying the pragmatic potential of the non-standard narrative structure of a literary text and various ways of introducing the internal and external speech of characters, with an emphasis on their influence on the degree of reader alignment with the characters, their interpretation of the ideological content of the work, and the creation of a specific emotional background. As a result of a detailed study of the literature on the issue, as well as an analysis of practical material, the pragmatics of the text with an unusual narrative structure and the nature of the relationships built on its basis between the reader and the artistic reality were demonstrated. The main ways of representing internal and external speech are systematized, and their pragmatic effect is described.

Введение

Актуальность темы исследования обусловлена большим разнообразием творческих подходов создателей художественных произведений в выстраивании нарративной канвы текста, что неизбежно влечёт за собой

формирование особых отношений между читателем и художественной реальностью, её героями, а в отдельных случаях создаёт некоторые сложности в интерпретации текста. Это, в свою очередь, требует глубинного анализа механизма формирования этих отношений в зависимости от особенностей нарративной структуры, т. е. анализа прагматического потенциала различных типов повествования. На микроуровне особенности нарративной структуры реализуются, в частности, в способах введения внутренней и внешней речи персонажей, от которых зависит степень сближения читателя с героями или его отдаление через большее или меньшее присутствие рассказчика. Безусловно, прагматика нарративной структуры уникальна в отдельно взятом художественном тексте, поскольку она зависит не только от типа рассказчика и степени его посредничества между читателем и художественным миром, но и от идейного наполнения произведения. Тем не менее анализ функционирования нарративной структуры в отдельных произведениях может послужить создателю текста инструкцией к её творческому использованию для достижения определённого воздействия на читателя, а читателю может помочь улучшить свои навыки интерпретации текста. В связи с этим возникает необходимость многоуровневого анализа произведений, отличающихся неконвенциональной нарративной структурой, с целью выявления её прагматики и частных механизмов создания тех или иных прагматических эффектов.

Для достижения указанной цели требуется решить следующие задачи: 1) систематизировать накопленный теоретический материал в области нарративной структуры текста и способов рече- и мыслепредставления; 2) проанализировать контекст и идейные доминанты выбранного для анализа художественного произведения; 3) проанализировать особенности реализации идейного содержания через нарративную структуру.

Материалом для исследования послужил роман перуанского писателя М. В. Льюсы «Город и псы»:

- Llosa M. V. La ciudad y los perros. 001 edición. Punto de lectura, 2000.

В качестве справочного материала был задействован следующий словарь:

- Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Сов. энциклопедия, 1987.

Теоретической базой исследования послужили труды С. Четмена (Chatman, 1978), Дж. Принса (Prince, 1982), У. Бута (Booth, 1983) и М. М. Бахтина (1979), в которых освещаются различные аспекты нарратологии; Б. Ричардсона (Richardson, 2015) и Е. В. Лозинской (2017), где рассматриваются особенности текстов с неконвенциональной нарративной структурой; Б. А. Успенского (1995) по проблеме точек зрения; Ч. Морриса (Morris, 1971) и А. Нойберта (1978), затрагивающие вопросы прагматики; Б. В. Ковалева (2023; 2024), Р. Касереса (Cáceres, 1964), Х. Дельгадо-дель-Агила (Delgado del Aguila, 2017) и Х. Саравии (Saravia, 2011), посвящённые различным идейным и структурным аспектам романа «Город и псы»; М. Шорта (Short, 1996) и А. П. Мерчи (2016), в которых анализируются формы репрезентации внешней и внутренней речи в тексте; отдельные труды по психологии и теории искусства.

При решении задач, определенных в работе, использовались следующие методы исследования: обзор теоретической литературы, применяемый для систематизации фактического материала и выведения определённых закономерностей в процессе описания; идейно-структурный анализ текста с целью вычленения его общей нарративной структуры и идейных доминант; контекстуальный анализ отдельных форм повествования и способов репрезентации внутренней и внешней речи для выявления их прагматики.

Практическая значимость исследования заключается в том, что полученные результаты можно применять в практике создания художественных текстов с определённым прагматическим эффектом, а также для развития интерпретативных читательских навыков. Материалы исследования также могут быть использованы в вузах гуманитарного направления в преподавании курсов по лингвистическому анализу текста, лингвистике и литературоведению.

Обсуждение и результаты

Художественное произведение, особенно принадлежащее к крупным эпическим жанрам, таким как роман, является сложным и многослойным со стороны представленных точек зрения явлением, несмотря на однозначность физического авторства. Вычленение различных точек зрения в тексте, т. е. авторских позиций, с которых ведётся повествование, а также отношений между ними, определяет структуру данного текста (Успенский, 1995, с. 14). Категория точки зрения неоднородна: она может проявляться в плане идеологии, фразеологии, в плане пространственно-временной перспективы и в плане объективности/субъективности описания (план психологии). При этом авторская точка зрения может как выражаться во всех планах, так и уступать место точке зрения какого-либо персонажа на одном из них. Это происходит, например, когда через авторское описание внутреннего состояния героя читатель на психологическом уровне имеет дело с точкой зрения героя, а не автора (Успенский, 1995, с. 133). Именно этот случай будет рассмотрен в выбранном для анализа отрывке, где через определённые формы репрезентации внутренней речи, а также описание автором внутренних переживаний персонажа транслируется точка зрения последнего.

Такое понимание структуры нарратива отражает ту её часть, которая в разных теориях обобщенно выражает то, как именно подаются описываемые события: в терминах Аристотеля это *mythos*, в структуралистском подходе – *discourse*, у русских формалистов – *сюжет* (Chatman, 1978, р. 19-20). Таким образом, противопоставляются план содержания и выражения. План выражения состоит из нарративных утверждений (*expression statements*), которые С. Четмен подразделяет на процессы (*process*) и состояния (*stasis*). Второй характеристикой утверждений

является степень их опосредованности неким рассказчиком, что отражает дихотомию Платона между мимесисом и диегезисом, а в современной терминологии соответствует противопоставлению показа и рассказа (Chatman, 1978, p. 146). При этом нарративный голос (narrator's voice) и точка зрения (point of view) не всегда соединяются в одном лице, поскольку точка зрения может выражать непосредственное восприятие чего-либо, мировоззренческую позицию и характеристику третьего лица, в то время как нарративный голос представляет собой любое эксплицитное средство сообщения содержания аудитории (Chatman, 1978, p. 151-153). В художественном тексте могут возникать самые разнообразные комбинации этих двух планов.

Ещё одним аспектом проблемы точки зрения является дихотомия «автор – рассказчик», которые, несмотря на кажущееся логичным в некоторых случаях полное тождество, представляют собой разные единицы повествовательной структуры. У. Бут вводит термин «предполагаемый/имплицитный автор» (implied author) и характеризует его как некую версию реального автора, создаваемую им самим в качестве своего «официально писца» (Booth, 1983, p. 70-71). В терминах М. М. Бахтина это так называемый «вторичный автор» (1979, с. 373) – некий образ, создаваемый первичным, т. е. реальным автором. Похожее расслоение происходит и с воспринимающей стороной нарратива, т. е. читателем, с тем отличием, что зачастую наличие воспринимающей аудитории определяется лишь самим фактом наррации, и только в некоторых текстах присутствуют более эксплицитные указатели на предполагаемого читателя (narratee) (Prince, 1982, p. 17). Тем не менее можно утверждать, что за редким исключением любой текст создается для его последующего восприятия, т. е. порождение текста предполагает прагматические отношения.

Основоположник прагматики как раздела семиотики Ч. Моррис (Morris, 1971, p. 218-219) определяет ее как образование, использование и воздействие знаков. С целью оказания ожидаемого воздействия создатель текста формирует образ предполагаемой аудитории, зависящий как от содержания, так и от типа текста. Рассматривая прагматические проблемы перевода, А. Нойберт (1978, с. 197-198) выделяет четыре типа текстов с точки зрения их переводимости, которая определяется ориентированностью на определенного реципиента. Он отмечает, что художественные произведения рассчитаны прежде всего на носителей исходного языка, но при этом имеют, что сказать всему человечеству, поскольку отражают общечеловеческие потребности. Таким образом, можно утверждать, что в общем смысле прагматика художественных текстов заключается в сообщении читателю некоего жизненного опыта.

Таким образом, нарративная структура произведения является важным фактором, определяющим его прагматику. Говоря о типах рассказчиков, выделяют гетеродиегетическое повествование, в центре которого всезнающий «кинематографический» рассказчик, обладающий всей полнотой информации о происходящем, описывающий события с видимой, внешней стороны без «интериоризации», т. е. погружения во внутреннюю динамику персонажей. Это даёт читателю большую свободу в интерпретации их мотивов. С другой стороны, такой рассказчик, обладая большей информацией, имеет возможность сообщить читателю подробности разговора между героями, а также их скрытые от других мысли. Гетеро- или экстрадиегетический рассказчик (т. е. не вовлечённый в повествуемые события) воссоздаёт от 3-го лица образ, внешность и характер персонажа. Данный рассказчик зачастую идентифицируется как автор или *homo faber*, т. е. создатель произведения. Гомодиегетическое повествование ведётся от первого лица и характеризуется как личностное, поскольку окрашено субъективным восприятием рассказчика действий и мыслей персонажей. К такому повествованию также применим термин «интрадиегетическое», когда персонаж становится непосредственным участником событий (Delgado del Aguila, 2017, p. 504-505).

С целью продемонстрировать, как нарративная структура и те или иные формы представления речемыслительного процесса персонажей управляют восприятием читателя, был выбран роман перуанского писателя М. В. Льюса «Город и псы». Данное произведение выбрано неслучайно: оно представляет собой сложное переплетение повествовательных техник, создающих разные эстетические эффекты и определяющих степень проникновения читателя в повествуемые события. Роман можно рассматривать как пример неестественного нарратива, который включает в себя «необычные, странные, невозможные», «экстремальные», «подозрительные нарративные практики» (Лозинская, 2017, с. 32). Неестественность нарратива в романе заключается во множественной наррации, когда повествование в тексте перемещается между разными нарративными позициями (Richardson, 2015, p. 62), т. е. от одного рассказчика к другому.

В данном романе описывается жизнь кадетов военного училища им. Леонсио Прадо в Лиме, Перу, в 50-е гг. XX в. В творчестве писателя этот роман принадлежит к группе «тотальных романов», характеризующихся реалистической установкой автора (Ковалев, 2024), результатом которой является всеобъемлющее многоуровневое изображение некоего закрытого и самодостаточного мира (Ковалев, 2023, с. 121). С точки зрения жанровой принадлежности это детективный роман, поскольку в центре сюжета – преступление. Х. М. Саравия характеризует это произведение как «воспитательный антироман» (*antinovela de educación*) (Saravia, 2011, p. 92), поскольку кража и убийство происходят в военном учебном заведении, целью которого является воспитание молодых людей в нормах морали, принятых в обществе. Кроме того, вопреки жанровым конвенциям детектива, где преступление раскрывается, а виновный наказывается созданными для этого социальными институтами, в данном романе этого не происходит. Напротив, начальство учебного заведения не признаёт факт совершения преступления, искажает правду и оставляет преступника безнаказанным. Конечной моралью произведения становится недейственность закона и беспомощность человека перед лицом зла.

Новизна романа в том, что автор сделал опыт насилия «переживаемым» (*vivenciable*) для читателя (Saravia, 2011, p. 89). М. В. Льюса предлагает читателю пережить глубинный эстетический опыт (хотя этот опыт и негативный), вызывает к его эмоциям и чувствам «без фильтров» (*sin filtro*) (Saravia, 2011, p. 89),

заставляет читателя прочувствовать то, что переживают герои. Механизмы, задействованные в вовлечении читателя в эмоциональный опыт персонажей, связаны с особенностями повествовательной структуры произведения: отсутствие возможности для читателя идентифицировать личность некоторых персонажей-рассказчиков, частые смены пространственно-временного плана, множественность «повествовательных очагов» (*focos narrativos*) (Cáceres, 1964, p. 416), т. е. рассказчиков: в романе четыре всезнающих рассказчика, реализующих нарратив от 3-го лица, каждый из которых отвечает за изложение определённого отрезка художественной реальности, и рассказчик от 1-го лица (Ягуар), который ведёт повествование с неточной временной отнесенностью (повествование ведётся с некоего момента после произошедших событий, т. е. с перспективы будущего) с неким предполагаемым собеседником (который выступает лишь в роли слушателя), поскольку повествование строится как устное откровение в присутствии другого человека. Следует отметить, что первая из отмеченных черт нарративной структуры, а именно неидентифицированность личности некоторых рассказчиков, создаёт очень интересный прагматический эффект. Неспособный определить точное авторство описываемых событий, читатель вынужденно воспринимает их как некий коллективный опыт. Абстрагируясь от конкретного персонажа, читатель слышит в его словах голос поколения, преобразуя таким образом проблемы личного характера в общественные изъязы.

Выделив особенности нарративной структуры романа, обратимся к форме и прагматике рече- и мыслепредставления героев.

Двумя основными способами представления внешней или внутренней речи являются прямая и косвенная речь. Прямая речь передаёт слова и мысли персонажей дословно, в то время как косвенная речь предполагает различную степень преобразования автором исходного высказывания. А. П. Мерчи (2016, с. 107-108) выделяет косвенную речь в нормативно-грамматическом смысле, когда она соответствует прямой речи и является её заменой, и косвенную речь как свёрнутое авторское изложение речи героя. В последнем случае автор передаёт основное содержание сказанного или его самые важные части.

Подробную шкалу рече- и мыслепредставления в зависимости от степени вмешательства автора представляет в своей работе британский лингвист Мик Шорт (Short, 1996, p. 288-319). Он выстраивает две параллельные схемы, указывая при этом на существенные отличия на прагматическом уровне при использовании некоторых аналогичных способов введения внешней и внутренней речи персонажей.

Внешняя речь включает следующие категории: речь – речевой акт – косвенная речь – свободная косвенная речь – прямая речь. Первая категория предполагает лишь упоминание состоявшейся коммуникации («Они поговорили»). Речевой акт раскрывает общее содержание речи («Они говорили о...»). Каждая последующая категория в цепочке отдаляется от точки зрения автора и приближается к персонажу, так что в прямой речи присутствие автора чувствуется в наименьшей степени, а вклад персонажа, наоборот, становится ощутимее. Прямая речь также имеет свои градации по степени вмешательства автора, где его наименьшее присутствие проявляется в отсутствии авторских слов («... – он сказал») или кавычек, обрамляющих речь персонажа. Такие случаи учёный называет наиболее прямой формой внешней речи (Short, 1996).

Внутренняя речь (мысль) представлена параллельными категориями «мысль – мыслительный акт – косвенная мысль – свободная косвенная мысль – прямая мысль». Каждая из этих категорий имеет одинаковые формальные признаки с соответствующей категорией речепредставления: категория «мысль» предполагает лишь упоминание мыслительного процесса персонажа («Он думал»), «мыслительный акт» указывает на форму и содержание мыслительной деятельности («Он вспоминал...»), «косвенная мысль» является переданной автором мыслью персонажа, а «прямая мысль» в точности воспроизводит содержание внутренней речи персонажа и выделяется кавычками.

С точки зрения прагматики отдельного внимания заслуживают категории свободной косвенной речи и свободной косвенной мысли. Обе категории представляют собой смешение черт прямой и косвенной речи/мысли. В частности, свободная косвенная речь/мысль грамматически оформляется как косвенная (наличие сложноподчинённого предложения с вводящим речь/мысль глаголом в главном предложении, местоимённая соотнесенность, согласующаяся с авторской точкой зрения), но сама представленная речь/мысль содержит много черт исходного высказывания/мысли, например, характерные для персонажа обороты, несвойственные нейтральному авторскому пересказу. В отдельных случаях может наблюдаться отсутствие вводящего глагола. В русскоязычной научной литературе этому явлению соответствует термин «несобственно-прямая речь», и её прагматический эффект заключается в создании впечатления «соприсутствия автора и читателя при поступках и словах героя, незаметного проникновения в его мысли» (Литературный энциклопедический словарь, 1987, с. 245). В несобственно-прямой речи смешиваются голоса автора и персонажа, а следовательно, «две речевые манеры, два стиля» (Бахтин, 1979, с. 118). Её бывает трудно отличить от косвенной речи, и критерием узнавания речи персонажа в авторской речи является стиливая маркированность, присущая персонажу, идиосинкразические речевые черты, почерпнутые читателем либо из предыдущих образцов прямой речи данного персонажа, либо выводимые из образа и духа персонажа.

Говоря о прагматическом эффекте различных форм рече- и мыслепредставления, Мик Шорт (Short, 1996, p. 315) подчёркивает, что свободная косвенная мысль, а также косвенная мысль делают читателя ближе к герою, в то время как соответствующие категории речепредставления, наоборот, отдаляют от него. Причиной этому является тот факт, что в реальной жизни невозможно услышать чьи-то мысли, поэтому вышеупомянутые категории мыслепредставления являются более естественными, соответствующими реальности, тогда как для речи более естественной категорией является прямая речь.

Отдельного внимания заслуживает такой способ мыслепредставления, как поток сознания, термин, введённый американским психологом и философом У. Джеймсом в 1890 году. Джеймс (1991) понимал сознание как непрерывный поток психических явлений. Воплощение жизни сознания в художественном тексте имеет ряд особенностей. Помимо непрерывности, для него характерна неконвенциональность протекания времени, могущего не совпадать с физическим временем с вытекающими из этого нарушениями временного порядка (Флоренский, 2000, с. 221). Третьей чертой, заимствованной из работ З. Фрейда и К. Юнга, является влияние бессознательного на динамику психических процессов. В любой момент в сознании могут проявиться «воспоминания, навязчивые идеи, комплексы», которые образуют «внутреннюю геометрию» мира сознания (Хоружий, 1994, с. 113). Исходя из этих трёх характеристик потока сознания – непрерывности, временных нарушений и присутствия бессознательного – следует, что перед автором художественного текста стоит сложная задача – выразить вербально многочисленные разноуровневые элементы сознания, которые в реальности могут быть представлены как словесно, так и в форме образов, ощущений, ассоциаций. В этой связи, М. Шорт (Short, 1996, p. 316) обращает внимание на то, что большинство случаев мыслепредставления в художественном тексте не являются примерами потока сознания, поскольку они слишком упорядочены. Эта стройность изложения приближает их по своей структуре к отфильтрованному сознанием вербальному выражению своих мыслей. При столкновении с истинным потоком сознания читателю приходится самому «расшифровывать» ассоциации и восстанавливать из внешне не связанных, обрывочных образов и смыслов внутреннюю логику отрезка мысли.

Рассмотрим, как те или иные формы рече- и мыслепредставления направляют восприятие читателя и создают определённый эмоциональный фон повествуемого. Для иллюстрации был выбран первый эпизод первой главы, содержащий завязку конфликта произведения, а именно кражу экзаменационных билетов.

Как было упомянуто выше, одной из ключевых эмоций, проходящей красной нитью через всё произведение, является страх, который испытывают персонажи. Этот страх наиболее отчётливо проявляется именно в этом эпизоде, что непосредственно связано с описываемым в нём происшествием (нарушение устава учебного заведения), и глубоко проживается читателем за счёт уникального сочетания различных форм репрезентации речи и мыслей персонажей.

Следует отметить, что читатель без какой-либо предыстории сразу погружается в динамично развивающееся событие с помощью техники, называемой *in medias res*. Эпизод начинается со сцены, в которой герои бросают кости, решая, кому выпадет участь вора. Напряжение ситуации придаёт приём катафоры, заключающийся в использовании слова, обобщённо называющее какое-либо явление, суть которого читатель узнаёт по ходу дальнейшего чтения. В данном эпизоде катафорически использовано слово *peligro* (опасность) с определённым артиклем, показывающим, что над героями нависла некая угроза, о которой они осведомлены.

С точки зрения повествовательной структуры данный эпизод представляет собой чередование прямой диалогической речи и повествования от 3-го лица. Авторская речь оформлена в телеграфическом стиле, для которого характерно обилие активных глаголов, описывающих внешние действия, а также отсутствие тропов, что создаёт эффект стремительно развивающихся событий и добавляет ноту напряжения. Такой стиль повествования часто встречается в описаниях острых моментов, где от действий героя зависит его судьба.

Прямая речь в данном эпизоде в основном (за исключением единичных реплик Боа) представляет собой диалог между двумя героями – Ягуаром и Кавой, которому выпала участь выкрадывать билеты. Интересным с точки зрения прагматики является варьирование степени присутствия автора в этих диалогах. В самом начале эпизода и после свершения кражи все реплики героев сопровождаются вводными глаголами, определённым образом характеризующими состояние героев на момент речи. Так, репликам Кавы, испытывающего сильный страх в преддверии и после совершения преступления, сопутствуют глаголы *susurrar* (шептать), *murmurar* (бормотать). Речь Ягуара сопровождается нейтральными глаголом *decir* (сказать), а также глаголами *ordenar* (приказывать) и *murmurar* (бормотать), которые, однако, указывая в репликах Кавы на страх и неуверенность, в применении к Ягуару раскрывают презрение последнего к трусости своего сокурсника.

В середине эпизода, непосредственно перед кражей, диалог даётся в самой свободной форме прямой речи, а именно без сопровождения авторским комментарием. Это возможно без опасности неверного идентификации говорящего читателем благодаря тому, что на данный момент уже произошло первичное знакомство с героями. По словам М. Шорта (Short, 1996, p. 301), прагматика данной формы прямой речи заключается в придании диалогу динамичности за счёт быстрой и «бесшовной» сменяемости реплик и в данном конкретном случае помогает прочувствовать напряжённость момента, а также создаёт эффект присутствия читателя наедине с героями, более тесного сближения с ними без посредничества со стороны автора. Только первая реплика сопровождается авторскими словами, идентифицирующими говорящего:

- ¿Quiénes son los imaginarios? – pregunto Cava. / – Кто дежурит? – спросил Кава.
- El poeta y yo. / – Писатель и я.
- ¿Tú? – / Ты?
- Me reemplaza el Esclavo. / – Меня Холуй заменяет.
- ¿Y en las otras secciones? / – А в других взводах?
- ¿Tienes miedo? / – Трусись? (Llosa, 2000, p. 12-13) (здесь и далее перевод на выполнен автором статьи. – Н. Б.).

Такая же модель встречается сразу после кражи, когда появляется Ягуар:

- ¿Listo? – dijo el Jaguar. / – Готово? – спросил Ягуар.
- Sí. / – Да.
- Vamos al baño. / – Пошли в умывалку (Llosa, 2000, p. 15).

Остальные случаи прямой речи сводятся к кратким восклицаниям Кавы в процессе кражи, в частности, когда его застаёт врасплох викунья, пугая своим неожиданным появлением: “¡Fuera!”, exclamó, encolerizado (Llosa, 2000, p. 14). / «Пошла отсюда», – воскликнул он в ярости»; когда он по неосторожности разбивает стекло: “¡Mierda!”, gimió (Llosa, 2000, p. 15). / «А, чёрт!» – застонал он». Интересное смешение прямой речи и мысли представляет собой реплика, сказанная до момента кражи Ягуаром, которую Кава вспоминает: “El segundo de la izquierda”, había dicho el Jaguar (Llosa, 2000, p. 14). / «Второе слева», – сказал Ягуар». С точки зрения оформления фраза представляет собой классический случай прямой речи, выделенной кавычками и сопровождающейся авторским комментарием. Тем не менее контекст даёт понять, что она звучит в мыслях Кавы. Выбор такой формы представления мыслей персонажей создаёт гораздо большее ощущение напряжения и максимальной сосредоточенности на своих действиях, которые испытывает герой в этот момент, чем если бы автор выбрал, например, косвенную речь или описание мыслительного акта: Ягуар говорил Каве, что... / Кава вспомнил слова Ягуара. Прагматика прямой речи в данном случае заключается в максимальном проникновении читателя в мысли персонажа, вчувствовании в испытываемые им эмоции. Для этого необходимо наименьшее присутствие автора и максимальное сближение читателя с героем, его мыслями.

Говоря о формах представления мыслей героев, следует начать с категории, которая не относится непосредственно к мысли как таковой, однако очень тесно с ней переплетается. М. Шорт (Short, 1996, p. 296) называет эту категорию авторским представлением действий (narrator's representation of action) и включает в неё четыре аспекта: действия персонажей; события, вызванные кем- или чем-либо помимо персонажей; описание состояний (включая внутренние состояния персонажей); восприятие персонажами чего-либо из вышеперечисленного. В связи с разнородностью данной категории некоторые её аспекты находятся ближе к мыслепредставлению, чем другие, а именно описание внутренних состояний. Как было сказано выше, при обсуждении термина «поток сознания», динамика психических процессов определяется взаимодействием множества разнородных элементов, включая бессознательное, различные ассоциации и ощущения. По этой причине логично утверждать, что испытываемые физические состояния, особенно если они переживаются остро, проникают в мысли и могут становятся их частью. Это наблюдение очень важно для анализа выбранного эпизода, поскольку в нём регулярно упоминается страх, который испытывал герой: (1) Era el **miedo** lo que erizaba su piel (Llosa, 2000, p. 11). / «Страх заставлял его кожу покрываться мурашками». (2) Advirtió que el **miedo** lo paralizaría si no actuaba (Llosa, 2000, p. 13). / «Он понял, что страх его парализует, если он ничего не сделает». (3) Al llegar al extremo, miró con **ansiedad** (Llosa, 2000, p. 13). / «Дойдя до угла, он посмотрел с тревогой». (4) Un movimiento próximo e inesperado devolvió a su cuerpo, como un puñetazo, el **miedo** que empezaba a vencer (Llosa, 2000, p. 14). / «Неожиданное движение совсем рядом заставило побеждённый было страх вернуться, обрушиться на него словно удар кулаком». (5) Había quedado en cuclillas, **aterrado** (Llosa, 2000, p. 15). / «От страха замер на корточках». (6) ...solo su respiración entrecortada por el **miedo** (Llosa, 2000, p. 15). / «...только его тяжёлое от страха дыхание». Страх парализует мысли, поэтому именно через описание страха автором, а не самим героем, читатель чувствует оцепенение последнего, отсутствие каких-либо других мыслей, поскольку всё его существо сосредоточено на выполнении стоящего перед ним опасного задания. К описанию страха добавляется также упоминание состояния усталости: (1) Su rostro, por lo común, impenetrable, parecía **fatigado** (Llosa, 2000, p. 12). / «Его лицо, обычно непроницаемое, сейчас казалось усталым». (2) ...se sentía **extenuado** (Llosa, 2000, p. 15). / «...он чувствовал себя совсем выдохшимся». А также других сиюминутных эмоций героя: (1) **Confusamente**, deseó perder la voluntad y la imaginación y ejecutar el plan como una máquina ciega (Llosa, 2000, p. 13). / «Смутно захотелось потерять волю и воображение, выполнять все слепо, как машина». (2) “¡Fuera!”, exclamó, **encolerizado** (Llosa, 2000, p. 14). / «“Пошла отсюда”, – воскликнул он в ярости».

Описание страха через авторское повествование позволяет воссоздать психологическое состояние человека, пытающегося подавить свой страх, не дать перерасти ему в панику. Поэтому при его передаче не встречаются такие категории, как прямая или косвенная мысль. Это страх, пронизывающий всё существо человека, но не проникающий в активное сознание, страх глубинный, из всех сил сдерживаемый психикой и несущий опасность полной потери контроля над своими действиями.

Самой частотной категорией репрезентации мысли в отрывке является мыслительный акт, при котором читателю известен характер мыслительной деятельности (через какой-либо глагол мыслительной деятельности) и общее содержание мысли: (1) Distiguió en la oscuridad la doble hilera de dientes grandes y blanquísimos del negro y **pensó** en un goedor (Llosa, 2000, p. 12). / «Он различил во тьме два ряда крупных белых зубов негра Вальяно и подумал о грызуне». (2) **Envidió** a los cadets que dormían... (Llosa, 2000, p. 13). / «Он завидовал спящим кадетам». (3) **Advirtió** que el miedo lo paralizaría si no actuaba (Llosa, 2000, p. 13). / «Он понял, что страх его парализует, если он ничего не сделает». (4) **Calculó** la distancia... (Llosa, 2000, p. 13). / «Прикинул расстояние». (5) ...**deseó** perder la voluntad y la imaginación... (Llosa, 2000, p. 13). / «...захотелось потерять волю и воображение». (6) ...**adivinó**, en el macizo de sombras, el descampado cubierto de hierba (Llosa, 2000, p. 13). / «...различил луг в густой, плотной тьме». (7) **Confía** en que una timba los tuviera reunidos esa noche en algún baño (Llosa, 2000, p. 14). / «Он понадеялся, что на сей раз они режутся в карты где-нибудь в умывалке». (8) **Dudó** un segundo... (Llosa, 2000, p. 14). / «Он на секунду усомнился». (9) Ahora **no se preocupaba** del ruido de los botines... (Llosa, 2000, p. 14). / «Скрип ботинок больше не волновал его». (10) Sus oídos no percibían, sin embargo, el bullicio salvaje que **esperaban**... (Llosa, 2000, p. 15). / «До его слуха, однако, не донёсся дикий гвалт, которого он ожидал...». (11) **Quería** llegar pronto... (Llosa, 2000, p. 15). / «Он хотел поскорей добраться». (12) Cava **comprobó** que el Jaguar estaba descalzo (Llosa, 2000, p. 15). / «Кава заметил, что Ягуар босой». Такой

способ репрезентации мысли отражает её мимолётность, второплановость, мысль появляется на фоне полной сосредоточенности сознания на выполнении нужных действий. Прагматический эффект – ощущение читателем напряжения и подавляемого страха.

Категория прямой мысли встречается всего два раза, первый, когда Кава пугается неожиданно замеченной им викуны: “No duerme nunca la maldita”, pensó Cava (Llosa, 2000, p. 14). / «А, чтоб тебя! Когда она спит?» – подумал он». Сам факт, что такой способ представления мысли встречается впервые после довольно длительного повествования от 3-го лица, делает её ещё более отчётливой и яркой, она выходит на первый план в сознании героя, на короткий миг становится доминантой. Когда первичный испуг проходит, мысли Кавы о викуне передаются через категорию свободной прямой мысли, что проявляется отсутствием слов автора и в некоторых случаях отсутствием кавычек: (1) Tampoco come. ¿Por qué no se ha muerto? (Llosa, 2000, p. 14). / «И не ест. Как только живет?». (2) ¿Quién había traído la vicuña al colegio, de qué lugar de los Andes? (Llosa, 2000, p. 14). / «Кто, из каких уголков горной цепи привез ее в столицу?». Сознание героя снова возвращается к реальности, фокусируется на происходящем, посторонние мысли оттесняются на второй план. Завершает цепочку размышлений о викуне второй случай использования прямой мысли: “Se parece a los indios”, pensó Cava (Llosa, 2000, p. 14). / «Как индейцы», – подумал Кава». Эта мысль также воспринимается как отчётливая, доминантная и ставит точку в размышлениях героя на данную тему.

Таким образом, чередуя различные формы репрезентации внешней и внутренней речи, автор позволяет читателю проникать в мысли героев, чувствовать их состояние, переживать вместе с ними события художественной реальности, а также оживлять диалоги персонажей и делать читателя их непосредственным свидетелем.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам. Проведённое исследование показало, что нарративная структура является тонким инструментом в руках создателя художественного текста, помогая ему выстраивать определённый характер отношений с читателем, направлять внимание последнего в желаемое русло, создавать нужный эмоциональный фон и акцентировать те или иные аспекты художественной реальности. Гетеродиегетическое повествование даёт рассказчику преимущество «всезнания» и, следовательно, возможность делиться с читателем детальными описаниями событий, слов и мыслей героев. Гомодиегетическое повествование компенсирует отсутствие этой возможности более тесным сближением читателя с героями и повествуемыми событиями, поскольку рассказчик зачастую сам является их участником и сообщает читателю информацию «из первых рук».

Многие произведения не ограничиваются использованием одного типа повествования, а вводят несколько рассказчиков разного характера, создавая таким образом сложную нарративную структуру. Такие тексты, как правило, требуют от читателя дополнительных усилий для интерпретации идейного содержания и всегда преследуют определённую прагматическую цель, которую в общем смысле можно обозначить как освещение событий с разных точек зрения, но которая всё же во многом зависит от идейного наполнения каждого конкретного текста.

Прагматические отношения между читателем и персонажами могут также выстраиваться на основе сочетания различных форм репрезентации внутренней и внешней речи. В данном случае большую роль играет степень посредничества автора между читателем и персонажами. Так, прямая речь даёт возможность услышать слова героя «в оригинале», в то время как косвенная речь уже оттеняет сказанное авторским присутствием и отношением, которое может проявляться, в частности, в выборе вводящего речь глагола. В научной литературе описана общая прагматика всех форм рече- и мыслепредставления, но, как и в случае с нарративной структурой текста, она обретает конкретность лишь в контексте с учётом идейного содержания всего произведения и микроконтекста.

Данная работа представляет собой общий обзор прагматики нарративной структуры романа «Город и псы» и лишь на одном коротком отрывке показывает прагматические возможности форм репрезентации внутренней и внешней речи, поэтому в качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать анализ других эпизодов, демонстрирующих новаторское сочетание этих форм в романе, среди прочих приём «рассказ в рассказе», применяемый в диалогической речи персонажей со сменой пространственно-временного плана в последнем эпизоде. Перспективной линией исследования является также анализ современных текстов неестественной нарратологии с целью выявления других вариантов нарративной структуры и сочетания форм рече- и мыслепредставления для достижения определённого прагматического эффекта.

Источники | References

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.
2. Джеймс У. Психология / под ред. И. А. Петровской. М.: Педагогика, 1991.
3. Ковалев Б. В. Delta и «бум»: романы Марио Варгаса Льосы через призму стилеметрии // Литература двух Америк. 2023. № 15. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2023-15-116-141>
4. Ковалев Б. В. Сквозные элементы в ранних романах Марио Варгаса Льосы: к вопросу о специфике «первой манеры» // Филологический аспект: международный научно-практический журнал. 2024. № 04 (108).
5. Лозинская Е. В. Неестественная нарратология (реферативный обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение: реферативный журнал. 2017. № 1.

6. Мерчи А. П. Две формы представления коммуникации персонажей в прозаическом произведении: обмен репликами прямой речи и авторский пересказ речей (различия художественных функций) // Карповские научные чтения: сб. науч. ст. Мн., 2016. Вып. 10.
7. Нойберт А. Прагматические аспекты перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: сб. статей. М.: Международные отношения, 1978.
8. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
9. Флоренский П. А. Исследования по теории искусства / сост. игумена Андроника; под ред. А. С. Трубачева. М.: Мысль, 2000.
10. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале культуры. М.: Тетра, 1994.
11. Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. 2nd ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1983. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226065595.001.0001>
12. Cáceres R. H. S. Mario Vargas Llosa: La ciudad y los perros // Cuadernos hispanoamericanos. 1964. № 173.
13. Chatman S. Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca – L.: Cornell University Press, 1978.
14. Delgado del Aguila J. M. Protagonismo violento y modos de representación en La ciudad y los perros (1963): tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Literatura / Universidad nacional mayor de San Marcos. Lima, 2017.
15. Morris C. W. Writings on the General Theory of Signs. The Hague, 1971. <https://doi.org/10.1515/9783110810592>
16. Prince G. Narratology: The Form and Functioning of Narrative. Berlin: Druckerei Hildebrand, 1982. <https://doi.org/10.1515/9783110838626>
17. Richardson B. Unnatural narrative: Theory, history and practice. Columbus: Ohio State Univ. Press, 2015.
18. Saravia J. M. Aisthesis en el realismo crítico de La ciudad y los perros de Mario Vargas Llosa // Revista chilena de literatura. 2011. № 80.
19. Short M. Exploring the Language of Poems, Plays and Prose. L.: Routledge, 1996.

Информация об авторах | Author information

RU**Белоножко Надежда Дмитриевна¹**, к. филол. н.¹ Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, г. Москва**EN****Nadezhda Dmitrievna Belonozhko¹**, PhD¹ The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow¹ nadezhdabelonozhko@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 23.05.2025; опубликовано online (published online): 26.06.2025.

Ключевые слова (keywords): нарративная структура художественного текста; тип рассказчика; прагматика; прямая и косвенная речь/мысль; гомодиегетическое/гетеродиегетическое повествование; narrative structure of a literary text; type of narrator; pragmatics; direct and indirect speech/thought; homodiegetic/heterodiegetic narration.