
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ОБРАЗЫ И МОТИВЫ

УДК 82.0

DOI: 10.31249/lit/2023.03.02

ЛОЗИНСКАЯ Е.В.¹ ЖИВОТНЫЕ В ЛИТЕРАТУРЕ: ФОРМЫ ПРИСУТСТВИЯ И ФУНКЦИИ

Аннотация. В статье выдвигается тезис о том, что можно выделить три основных формы присутствия животных в художественной литературе (помимо использования их в качестве детали художественного мира). Во-первых, животные могут служить означающим для разнообразных означаемых, непосредственно не связанных с животным миром: например, нравственных качеств человека или человеческих характеров, поставленных в определенные ситуации (сказки и басни). Более сложные системы означивания такого рода рассмотрены на примере сравнений грешников с лягушками в «Комедии» Данте. Во-вторых, изображение животных может стать особым художественным приемом, когда в их образах подчеркнуто нечеловеческое начало, призванное каким-либо образом, как правило негативно, оттенить отдельные аспекты человеческого бытия или природу человека в целом. Таковы разумные лошади в «Путешествиях Гулливера» Дж. Свифта или собаки-философы испанской ренессансной повествовательной традиции. В-третьих, животные могут изображаться как таковые, не выполняя каких-либо метафорических или сходных с метафорическими функций, и выступать в роли самостоятельных субъектов, действия которых направляют фабулу повествования. В этом случае особую остроту приобретает вопрос о нарративных средствах, позволяющих передать субъектность подобных персонажей. Рассмотрены два варианта нарративов о животных: традиционный

¹ Лозинская Евгения Валентиновна – старший научный сотрудник отдела литературоведения ИНИОН РАН, e-mail: jane.lozinsky@gmail.com

реалистический (на примере детских повестей И. Свинсоса «Том в горах» и Ш. Барнфорд «Необыкновенное путешествие») и «нестественный» – на примере романа Ричарда Адамса «Чумные псы» (1978).

Ключевые слова: животные; метафора; повествование; фокализация; неестественный нарратив; натурализация; Данте; Дж. Свифт; И. Свинсос; Ш. Барнфорд; Р. Адамс; лягушки; кошки; собаки; лошади; поэтическое творчество.

Для цитирования: Лозинская Е.В. Животные в литературе : формы присутствия и функции // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7: Литературоведение. – 2023. – № 3. – С. 27–45. DOI: 10.31249/lit/2023.03.02

LOZINSKAYA E.V.¹ Animals in literature: forms of presence and functions

Abstract. The article argues that three main forms of presence of animals in fiction can be distinguished (in addition to using them as a detail of the text-world). First, animals can serve as signifiers for a variety of signified not directly related to the animal world: for example, human moral qualities or human characters placed in certain situations (fairy tales and fables). More complex systems of signification of that kind are explored through comparisons of sinners to frogs in Dante's *Comedy*. Secondly, animals can act as a kind of artistic device when the author emphasizes non-human aspects of their images, intending somehow, and usually negatively, to highlight certain aspects of human existence or human nature in general. Such are the intelligent horses in *Gulliver's Travels* or the philosopher-dogs in the Spanish Renaissance narrative tradition. Thirdly, animals can be depicted as such without fulfilling any metaphorical or metaphorical-like functions, and act as independent subjects whose actions guide the *histoire* of the narrative. In this case, the question of narrative means conveying subjectivity of such characters becomes particularly important. Two variants of animal narratives are considered: traditional realistic stories (using as examples two books written for children – I. Svinsaas' *Tom in the Mountains* and

¹ **Lozinskaya Evgeniya Valentinovna** – Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, e-mail: jane.lozinsky@gmail.com

Sh. Burnford's *Incredible journey*) and “unnatural” novel – R. Adams' *Plague Dogs*.

Keywords: animals; metaphor; narrative; focalisation; unnatural narrative; naturalisation; Dante; J. Swift; I. Svinsaas; Sh. Burnford; R. Adams; frogs; cats; dogs; horses; poetry.

To cite this article: Lozinskaya, Evgeniya V. “Animals in literature: forms of presence and functions”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2023, pp. 27–45. DOI: 10.31249/lit/2023.03.02 (In Russian)

Литература – продукт человеческой деятельности и поэтому в высшей степени антропоцентрична. Вместе с тем изображение животных в художественных текстах восходит к библейским и гомеровским временам, хотя этот факт довольно долго не рассматривался с теоретико-литературной точки зрения. Самостоятельным предметом изучения образы животных в литературе стали начиная с эпохи позитивизма, когда вырос интерес к систематизации деталей художественного мира. Характерным примером подобного подхода была, например, работа Ф. Чиполла, в которой тщательно каталогизированы упоминания птиц и зверей в «Божественной комедии» [Cipolla, 1885]. Однако в осмыслении происхождения и функций анималистической образности позитивисты редко выходили за рамки тезиса о том, что она проистекает из внимательного наблюдения поэта или писателя за природой, и, как правило, стремились найти ее «естественно-научные основания». Анализ анималистической символики начался в контексте поиска «источников» того или иного образа. Их выявление привело филологов к выводу о наличии у изображений зверей и птиц некоторых устойчивых значений, многие из которых фиксировались средневековыми bestiариями [Ledda, 2012].

В XX–XXI вв. исследование образов животных в литературе развивалось в двух направлениях. Антропоцентричные подходы, в рамках которых животные расцениваются как изобразительные средства для отражения тех или иных аспектов человеческой реальности, предполагали традиционное изучение образности (например, [Ziolkowski, 1983; Gothic animals..., 2020] или семиотический по методологии анализ [Ortiz-Robles, 2016; Ledda, 2012; Ledda, 2013], по результатам сходный с отечественными исследо-

ваниями о бестиарном коде культуры¹. «Humanimal» подходы [Wolfe, 2009; Herman, 2018] ставят под вопрос антропоцентричную парадигму, выступая в качестве литературоведческой составляющей animal studies – одной из отраслей гуманитаристики, возникшей на основе критической теории, философии франкфуртской школы, сосредоточенной на рефлексии отношений господства как они отражаются и выражаются в различных символических практиках [Wolfe, 2009, p. 565].

Возникновение «humanimal» научной перспективы (на русском языке обзор гуманитарной «анималистики» – animal studies – см. в: [Никитина, 2019]) повлияло на разные отрасли литературоведения, в том числе и нарратологию. Исследования последних лет показали, что появление животных в качестве нарраторов или акторов повествования влияет на самые разные его аспекты – от фокализации до конфликта и фабульной структуры. Во многом именно animal narratology способствовала тому, что в фокусе исследователей оказалась не функция анималистических образов, т.е. фактически «использование животных в литературных целях», а двусторонние отношения между ними и человеком. И, парадоксальным образом, это существенно изменяет представление человека о себе и своей деятельности, включая те ее стороны, которые связаны с созданием литературы.

Различие в научных подходах к изучению животных в литературе определяется, как нам кажется, не только исследовательскими перспективами. Каждая из них отражает одну из трех форм присутствия животных в художественном тексте (за исключением сведения их к элементу обстановки, что мы не будем рассматривать), которые можно определить следующим образом: зверь как знак, зверь как прием, зверь как субъект.

Начнем со зверя как знака. Наиболее яркий и общеизвестный пример – басенные и – в некоторых случаях – сказочные животные, обозначающие отдельное нравственное качество человека (лиса – хитрость, волк – жестокость или агрессивность и т.п.). Впрочем, во многих случаях означаемое может быть и сложнее, не

¹ См. например: [Бестиарный код культуры, 2015], а также другие сборники по материалам «бестиарных» конференций, проводившихся в РГГУ в 2011–2019 гг.

сводиться к конкретному атрибуту, а иметь в качестве референта целостный человеческий характер или даже характер, взятый в конкретной ситуации. В большинстве случаев в качестве кода, позволяющего правильно истолковать текст, выступает определенная культурная традиция: для сказок и басен – преимущественно фольклорная, нашедшая отражение не только в текстах, но и в языке – фразеологизмах и т.п. [Алпатов, Бурьшева, 2023; Фроленко, 2020; Репнякова, 2013]. Однако этим культурный фундамент животных-знаков не исчерпывается. Так, еще в средневековой литературе возникли более сложные механизмы означивания. Выразительные примеры дают метафоры «Божественной комедии», например уподобление грешников лягушкам. Приведем два примера из первой кантики.

И как во рву, расположась вдоль края,
Торчат лягушки рыльцем из воды,
Брюшко и лапки ниже укрывая, –

Так грешники торчали в две гряды,
Но, увидав, что Борода крадется,
Ныряли в кипь, спасаясь от беды (Ад, 22:25–30).

Аналогичное сравнение появляется и в тридцать второй песни: «И как лягушка выставить ловчится, // Чтобы поквакать, рыльце из пруда» – так же торчат головы вмерзших в лед предателей (Ад, 32:31–35).

Ранние исследователи бестиарной образности у Данте обычно отмечали внимание Данте к природе, точность деталей, лежащих в основе его сравнений, и, казалось бы, лягушки – отличный тому пример: всякий, кто видел населенный ими пруд или болото, может живо представить себе эту картину с торчащими лягушачьими рыльцами, моментально скрывающимися под водой при неловком движении наблюдателя. Между тем визуальное сходство грешников и лягушек предполагает, что Данте увидел грешников, погруженных в болотную жижу, вспомнил о лягушках, а затем установил метафорическое подобие. Но видел ли на самом деле Данте грешников, погруженных в болотную жижу, если мы принимаем, что «Комедия» – это не выдумка, а поэтически оформленное видение? Суть ее образности в том, что она говорит о внетеле-

сном опыте, не имеющем ничего общего с опытом, получаемым поэтом и читателем в реальности, хотя, конечно, чтобы передать этот потусторонний опыт, поэту приходится прибегать к языку, который основан на опыте телесном. Тем не менее грешники не могут быть погружены в воду по глаза, поскольку у них нет ни головы, ни тела, ни глаз, они – бестелесные души, только сам Данте-персонаж обладает материальным телом, и это в «Комедии» неоднократно подчеркивается.

Тогда откуда взялось уподобление лягушкам? Из словесной традиции. Как показал Дж. Ледда, в Средние века был широко распространен благочестивый нарратив о том, как лягушки кваканьем заглушали мессу или создавали помехи размышлениям о Боге, а святые чудесным образом заставили этих тварей замолчать. Кваканье лягушек также нередко уподобляется бессмысленной болтовне [Ledda, 2013, p. 138]. Стоит отметить, что и в «Комедии» сравнения с лягушками появляются в связи с теми грехами, которые связаны с извращенным использованием языка (не обязательно с грехами «лингвистическими», но такими, для совершения которых язык служит инструментом).

Таким образом, в данном случае метафора образуется не на основе внешнего сходства, а наоборот, внешнее сходство – продукт подобия, установленного на неиконических, внутренних основаниях, точнее, способ выразить это подобие изобразительным образом. Грешники выглядят как лягушки потому, что они использовали речь, голос как лягушки – недолжным образом. При этом метафора обоснована соответствием между двумя нарративами, в одном из которых самостоятельным субъектом действия являются лягушки как таковые.

Подобного рода означивание имеет место в первую очередь в средневековой литературе с ее особенной семиотической и интертекстуальной организацией, но интертекстуальный характер анималистической символики сохраняется и в последующие века. Зверь, птица, гад или рыба могут рассматриваться как совокупность устойчивых коннотаций, формирующих некоторое нечетко ограниченное, но довольно ясно определенное целое. Ярким примером такого взгляда на анималистическую образность стала работа Марио Ортица-Роблеса, в которой животные исследуются как тропы в широком смысле слова, когда их образы служат своего

рода указателем на некоторую смысловую сферу [Ortiz-Robles, 2016], при этом далеко не всегда очевидную и не всегда осознаваемую авторами текстов. Так, в главе, посвященной кошачьим, Ортиц-Роблес обращает внимание на изобилие кошек в философских контекстах, где речь идет о наличии тайны, загадки или принципиальной неразрешимости философского вопроса [Ortiz-Robles, 2016, p. 115–118]. Кошка упоминается у Монтеня в контексте вопроса о субъектно-объектных отношениях: «Когда я играю со своей кошкой, кто знает, не забавляется ли скорее она мною, чем я ею». Лев появляется у Витгенштейна, когда тот изучает проблему связи языковой коммуникации с общностью внеязыкового опыта: «Если бы лев мог говорить, мы бы его не поняли». Фигура «кота на ковре» (the cat on the mat) регулярно возникает в английской аналитической философии. К вопросу о границах, условиях и стабильности идентичности обращены образы кэрролловского Чеширского кота и кота Шрёдингера (в философском, а не естественно-научном контексте). С кошкой взаимодействует и Деррида: именно взгляд кошки на обнаженного, т.е. выключенного из культуры и цивилизации, философа заставляет его задать себе вопрос: кто я есмь и кем, следовательно, являюсь? [Деррида, 2019].

Случайно или нет появление кошек в таких контекстах? Если можно допустить, что Деррида и Монтень опираются на свой бытовой опыт, преобразуя его в философское размышление, то Витгенштейн мог вставить в свой текст не льва, а медведя или другого зверя (что он и делает в других случаях). А Шрёдингеру явно было бы более уместно использовать, например, кролика или крысу, поскольку научные эксперименты чаще проводятся на них, и к тому же кроликам в нашей культуре свойственно возникать в замкнутых пространствах, где их, казалось бы, не было (фокусники достают их из шляпы). Тем не менее философы говорят о котах и, как представляется, не случайно: это традиция, во многом подобная той, на которую опирался Данте, хотя в отличие от нее неотрефлексированная и не получившая нарративного оформления, однако заслуживающая исследования.

Животные могут присутствовать в текстах как многокомпонентный изобразительный прием, сохраняя отчасти свои животные характеристики, но при этом играть в нем не вспомогательную, а главную роль. Таковы гуингнмы в «Путешествиях Гулливера»

Свифта, многочисленные собаки-философы европейского литературного канона, гофмановский кот Мурр, толстовский Холстомер. Такие животные остаются животными, противопоставленными человеку, и в то же время означают не-совсем-животных или не только животных. Механику этого приема продемонстрировал представитель чикагской школы Ральф Рэйдер, объясняя, почему у Свифта гуигнгнмы неуклюжи. Свифт рисует гуигнгнмов как своего рода идеал рационально мыслящего существа, противопоставленный несовершенному человеку. При этом гуигнгнмам приписаны человеческие атрибуты, которыми, по мысли Свифта, человек обладает, но в недостаточной степени, – рациональное мышление, язык, культура. На этих качествах делается акцент, и это приводит к тому, что читатель постепенно теряет ощущение видовых различий между собой и гуигнгнмами и в результате может идентифицироваться с ними, с их сверхчеловеческой точкой зрения, таким образом выходя из-под удара свифтовской риторической атаки. Поэтому для Свифта важно подчеркнуть инаковость этой расы, видовые различия с человеком. Он достигает этого, показывая, как они делают «типично человеческие» вещи лошадиным способом – продевают иголку в нитку копытами, декламируют стихи ржанием. Такое решение действительно несет в себе опасность придать им черты, делающие их неуклюжими, даже смешными, однако она несоизмерима с риском разрушить основную интенцию из-за идентификации читателя с гуигнгнмами [Rader, 1974, p. 256–257].

В целом, когда животные появляются в литературных текстах как прием, их функция почти всегда заключается в острающем эффекте, в основе которого лежит представление, что животные – нечто Другое по отношению к человеку, каким бы ни был фундамент противопоставления: природа / цивилизация, рациональное / чувственное, логос / пафос, знакомое / чужое. Но любое из этих противопоставлений обнажается, выводится на первый план. При этом далеко не всегда образы животных имеют позитивное наполнение, как у Свифта. Существенная их часть имеет отношение к готической в широком смысле традиции: зверь – это вызывающий страх Другой, при этом подобный зверь может находиться и снаружи, и внутри человека [Gothic animals..., 2020].

Третья форма присутствия животных в литературе непосредственно связана с animal studies как таковыми. И здесь особый интерес представляет анализ возможностей литературы – может ли она, в терминах критической теории, «дать право голоса угнетаемому меньшинству», в данном случае животному. Речь идет о довольно важном вопросе – о пределах литературной репрезентации: способна ли литература изобразить зверя (птицу, гада) не как объект, не как знак, не использовать его как прием, а сама стать средством для выражения его субъектности?

В художественной литературе одна из самых субъектных позиций – нарратор. Именно нарратор имеет власть над всем изображенным в произведении миром, включающим или не включающим его самого. Более того – нарраториальные техники задают в общих чертах и рецептивные аспекты литературного текста, нарратор направляет наше восприятие. Поэтому тексты, где нарратором становится зверь, действительно переворачивают иерархические отношения человек – животное. В литературе один из наиболее развитых жанров такого рода – автобиография животных. Речь идет не о псевдобюрографических повествованиях, в которых под маской животного скрывается человек, или – шире – антропоморфный субъект, а о биографиях животных как таковых и нередко – вполне конкретных реальных животных [Animal biography, 2018; Speaking for animals, 2013]. Жанр этот довольно почтенный, одним из первых «чистых» его примеров считается роман Энн Сьюэлл «Черный красавчик» (*Black Beauty*), вышедший в 1877 г. Однако повествование «от конского лица» обнажает проблему: литература воплощается средствами человеческого языка, но как с их помощью естественным образом передать нечеловеческий опыт? У Сьюэлл проблема натурализации¹ такого повествования решена простым образом: роман представлен как перевод – с конского языка. Любой перевод предполагает адаптацию оригинала к параметрам восприятия иноязычной аудитории, и поэтому в романе Сьюэлл конь становится чуть менее конем, его перцепция более человеческой. В результате идея «перевода с конского»

¹ Термин М. Флудерник, означающий методы приведения нарратива к норме повседневной нарративной коммуникации.

натурализует использование нарратором-животным повествования в традициях реалистического романного дискурса XIX в.

Это сравнительно простой и наивный способ обосновать анималистическое повествование. Более того, он подразумевает наличие у животных языка, сравнимого по сложности с человеческим (без чего перевод вряд ли возможен). Следовательно, в основе такого рода повествований, выдержанных в реалистическом ключе и адаптирующих животную субъективность к человеческой, лежит нереалистическая по сути предпосылка, которая некритически принимается автором и аудиторией¹.

Есть ли у литературы средства сделать эту адаптацию менее выраженной или поставить ее под вопрос? В целом да, и в основном за счет инструментов, выработанных литературой конца XIX – начала XXI века вне всякой связи с животными, поскольку именно в постреалистическом нарративе был осознан и проблематизирован тот факт, что некоторые аспекты человеческого сознания имеют неязыковую природу, и тем не менее их приходится изображать лингвистическими средствами. Именно поэтому многие модернистские и постмодернистские приемы в равной степени применимы для изображения как человеческой, так и животной субъективности. Так, «поток сознания» как дискурсивный прием создает впечатление, что воспринимаемая реальность не подвергается в сознании субъекта рациональному членению, а именно это (по крайней мере, по некоторым современным представлениям) характерно и для мировосприятия животных. То же можно сказать и об акценте на передаче не визуальных, а ольфакторных, тактильных и аудиальных впечатлений, о затушеванных причинно-следственных связях на макроуровне, а нередко и на микроуровне сюжета. Среди других дискурсивных средств следует упомянуть настоящее повествовательное время – в той форме, когда оно не выступает в роли заместителя эпического претерита, а действительно фиксирует «здесь и сейчас» гомодиегетического нарратора или фокального персонажа; особенности стилистики – неполные предложения, аграмматичные выражения, разнообразные окказионализмы, с одной стороны, а с другой – прямо противоположные

¹ Подробнее о философских следствиях литературного изображения животных в контексте вопроса о языке см.: [Driscoll, 2015].

средства, обнажающие неестественный, искусственный характер наррации как способа словесными средствами зафиксировать лингвистически невыразимое, например рифмованная проза; наконец, разнообразнейшие формы недостоверного повествования, имплицитно указывающие на расхождение между тем, что сказано, и тем, что происходит в текстовом мире. Все это – характерные элементы модернистской и постмодернистской повествовательной манеры, которые подходят и для передачи нечеловеческого восприятия.

Рассмотрим, каким образом они могут использоваться на практике. Роман Ричарда Адамса «Чумные псы» (*Plague Dogs*, 1978) любопытен тем, что его автор использует довольно широкий арсенал средств для передачи нечеловеческой экспериенциальности. Его протагонисты и фокализаторы – два пса, сбежавшие из научной лаборатории после жестоких экспериментов над ними и ставшие объектом преследования со стороны людей. В повествовании существенное место занимают ольфакторные элементы, очень много классической «недостоверной фокализации», обнажающей видовую разницу в восприятии действительности – как, например, в сцене, где псы загоняют ради пропитания овцу, а возмущение пастуха кажется им энтузиазмом и ободрением [Adams, 1977, p. 65]. Причинно-следственные связи в романе, когда они есть, представлены с «собачьей точки зрения»: например, люди кажутся псам всемогущими, и поэтому изменения в пейзаже они объясняют не тем, что, вероятно, попали в другое место, а тем, что люди изменили в исходном месте рельеф [Adams, 1977, p. 325].

Очень вариативен, притом намеренно вариативен, стиль романа. В нем много прямой речи, и во многих случаях она акцентированно «собачья». Вот, например, так передается сцена утопления одного из псов: «Ноги онемели. Холод. Холод. Хочется отдохнуть, хочется остановиться, теряю два глотка воздуха на каждые три попытки. Жгучая, бьющая по морде вода, качается вверх и вниз. Это не сон. Это реальность, реальность. Мы умрем... Холодно. Тонем. Горькая, удушливая темнота» [Adams, 1977, p. 351]¹.

¹ Перевод мой. – Е. Л.

Здесь есть многое, что должно передавать неантропоморфный опыт, – короткие, часто назывные предложения, не визуальные, а тактильные и вкусовые эпитеты. Неотчетливость субъекта – «мы» по отношению к индивидуальному субъекту. Невыраженные, а иногда почти перевернутые, причинно-следственные связи (сначала «мы умрем», потом – «тонем»). Вместе с тем здесь отчетливо заметна и адаптированность этого текста. «Теряю два глотка воздуха на каждые три попытки» – ни люди, ни собаки в такой ситуации не занимаются подсчетами, но «два из трех» – характерный для человека способ конкретизировать понятие «большая часть попыток».

Надо сказать, Адамс осознает условность своей наррации, принимает ее и подчеркивает, поэтому иногда псы вдруг переходят на рифмованную прозу или используют библейскую образность [Höing, 2017, p. 10]. Такая несообразность обнажает условность самой идеи собачьей речи и вербализованного мышления.

Нарратив «Чумных псов» осложнен тем, что псы при этом психически больные, и если у одного из них – своего рода посттравматический синдром, то второй прошел через нейрохирургическую операцию, которая вызывает у него спорадические галлюцинации. Собственно, не очень ясно, не является ли все повествование продуктом его галлюцинирующего мозга, и вообще – чем заканчивается роман: гибелью героев или их счастливым избавлением от опасностей с помощью равнодушных людей. Поэтому для выстраивания связной внутритекстовой картины мира Адамс использует особый прием: эксплицирование речи гетеродиегетического нарратора, который, с одной стороны, дополняет для читателя картину внутритекстового мира (рассказывает о том, что не может быть известно героям), а с другой – дает нравственную и философскую оценку происходящего. Это на самом деле очень важный элемент, без которого роман мог бы превратиться в символически-зеркальное подобие экспериментов, которые над героями проводили во внутритекстовом мире. А с ним он становится этически окрашенным высказыванием, обращенным к человеку.

Парадоксальным образом в рамках конвенционального реалистического повествования проблема различия в перспективах животного и человека решается в текстах, использующих не ауто-

диегетический или отчетливо фокализированный тип повествования, а перспективу всеведущего или внешнего повествователя. Рассмотрим, как это делается в двух детских повестях, в которых протагонистами являются звери. Детская литература, как правило, использует общеупотребительные, не экспериментальные приемы наррации, полностью натурализованные, воспринимающиеся читателем как само собой разумеющиеся. При этом обе книги сосредоточены на периодах жизни животных, когда они очень мало взаимодействуют с людьми, поэтому невозможно показывать их в перспективе какого-либо персонажа-человека, и тем сложнее становится задача, которую решает автор.

В повести норвежского писателя И. Свинсоса «Том в горах» (*Tom i villmarka*, 1955) рассказывается о судьбе кота Тома, оставшегося по несчастному стечению обстоятельств зимой на горном хуторе крестьянской семьи. Повествование идет от лица всеведущего нарратора, он способен проникать в сознание всех персонажей-людей (хотя делает это преимущественно тогда, когда они находятся в одиночестве, а следовательно, передать через речь их чувства и отношение к происходящему невозможно). Так, например, описываются мысли отца семейства, приехавшего за Томом, не нашедшего его и решившего обустроить коту удобное место: «Из старой овчины сделал на кровати хорошую постель. Складывает, чтобы помягче было, а сам с грустью думает о том, что бедняге Тому не миновать зимовки на сетере. *Ох, и туго ему достанется! Одичает небось и будет сторониться людей.* От таких мыслей настроение у отца совсем испортилось. *Что он теперь дома скажет?»* [Свинсос, 1964, с. 20]. Мы видим здесь сочетание элементов психонаррации с несобственно-прямым мышлением (FIT)¹, и это весьма распространенный способ репрезентации сознания в романах начиная с XIX в. Размышления отца передаются непосредственно в тексте; они, конечно, связаны с его действиями, но не выводятся из них (точно так же в процессе создания лежанки отец мог думать о том, что Том будет спать на ней и его будет легко застать в доме, или о чем-то еще).

¹ В цитируемых отрывках для выделения психонаррации используется подчеркивание, для несобственно-прямого мышления – курсив, для нарраториальных обоснований – пунктирное подчеркивание.

В отношении Тома повествование организовано немного иначе, хотя поначалу кажется, что нарратор имеет полный доступ в сознание кота. Например, его одинокая жизнь на хуторе осенью описывается так: «Уж когда очень голод доймет, выйдет в сени, закусит мышкой, потом к желобу – воды напьется. Иногда Том подходил к пустому блюдцу и долго обнюхивал его, удивлялся: где молоко? Но хозяев искать уже перестал. Пер и Лиза, мама и папа – все куда-то подевались. Разве что во сне их увидит – и всплакнет, и лапами перебирает, точно бежать хочет к ним» [Свинсос, 1964, с. 25]. На первый взгляд, мы видим здесь такое же сочетание психонаррации и FIT, однако на самом деле мы имеем дело не с чистой психонаррацией, а, скорее, с импликациями нарратора-наблюдателя, делающего выводы из внешних фактов, которые он сообщает читателю. Удивление Тома обосновано долгим обнюхиванием блюдца, содержание снов – движениями спящего кота. FIT также представлен в сдержанном варианте, с очень небольшим количеством маркеров, фиксирующих перспективу кота (в первом случае – только синтаксис фразы, во втором – слова «мама», «папа», «куда-то»), и так же, как и психонаррация, обоснован объективными сведениями о его поведении.

Однако в повести имеются и примеры сравнительно странного FIT кота, напоминающие процитированный выше отрывок о размышлениях человека. «Сразу за коровником стояли две большие сосны, возле которых Том прятался в засаду. *А что, если незаметно влезть на дерево и притаиться на нижнем суку? И когда птицы устроят возню в снегу, он на них сверху прыг!..*» [Свинсос, 1964, с. 45]. В этом случае нарратор передает через мысленную непрямую речь такие намерения животного, о которых невозможно судить по внешнему поведению. Впрочем, всеведущий наблюдатель, занимающий позицию вне повествования, способный охватить фабулу взглядом от начала до конца (это подтверждается присутствием в повести пролепсисов) и, следовательно, знающий все, что случится потом, может сделать вывод о мыслях кота из его последующего поведения, которое будет описано позже (на следующей странице рассказывается, как Том охотится именно таким образом). В более конденсированном виде этот механизм можно увидеть в отрывке, также использующем FIT: «Но до чего же лапы мерзнут! Том поджал их под себя.

собственным мехом накрыл» [Свинсос, 1964, с. 46]. И в данном случае ГИТ подкрепляется не предыдущим, а последующим объективным описанием действий кота.

Тем не менее последовательно выдерживать такую манеру повествования на протяжении всей книги тяжело, поэтому временами автор прибегает и к классической психонаррации: «Не пустишь Пелле [второй, приبلудный, кот] наутек, он [Том], может, и не побежал бы – такое приятное чувство вызвала в нем человеческая речь. Ему даже почудились еще два далеких голоса, потоньше; ведь сколько раз его кликали Пер и Лиза... Только это он и помнил теперь, а как дети брали его на руки, гладили – забыл» [Свинсос, 1964, с. 60].

Шотландская писательница Ш. Барнфорд в повести «Невероятное путешествие» (*The Incredible Journey*, 1961) о странствиях двух собак и кота в поисках оставивших их на время хозяев старается по возможности сохранять внешнюю перспективу, но при этом весьма искусно подталкивает читателя к самостоятельным импликациям относительно эмоций и намерений персонажей. Вот так, например, выглядит эпизод, в котором о тяжело раненом старом псе позаботился кот:

«Кот приволок куропатку и положил ее к самому носу лежащей без сознания собаки, потом начал не спеша, старательно рвать птицу на части и есть. <...> Молодой пес тихонько заворчал, но кот не обратил на него внимания и продолжал свое дело.

Соблазнительный запах сырого теплого мяса почувствовала и старая собака. Она приоткрыла один глаз и, оживившись, потянула носом. Грязный облезлый хвост задвигался. Пес подтянулся, с судорожным усилием оперся на передние лапы, как старая рабочая лошадь, и встал на ноги.

<...>

Он сильно и беспрестанно дрожал всем телом, но в глубине зажавших, косопосаженных глаз появился робкий проблеск интереса, который увеличивался по мере того как его нос приближался к кучке еще теплых мягких серых перьев.

На этот раз кот не стал злобно рычать над своей добычей¹. Он уселся в сторонке, не обращая внимания на терьера и начал тщательно мыть хвост. Когда кончик хвоста шевелился, кот прижимал его лапкой» [Барнфорд, 1968, с. 56].

Если содержимое сознания старой собаки эксплицировано (пусть в минимальной степени и с обоснованием в изображенных внешних фактах), то относительно мыслей и намерений молодого пса и кота должен сделать выводы сам читатель: кот замыслил вернуть старого пса в сознание запахом пищи, молодой пес сначала не понял кошачьего замысла, коту свойственно проявлять заботу о товарищах, притворяясь, будто он ни при чем. Все это изображается без нарраториального проникновения в сознание животных, через их поведение, поданное в перспективе внимательного внешнего наблюдателя, а содержимое сознания персонажей должен сконструировать читатель.

По большей части элементы описания животных служат этой цели, однако в процитированном отрывке обращает на себя внимание, казалось бы, избыточный элемент: для выводов о психологических особенностях кота достаточно было бы упоминания, что он уселся в сторонке и стал вылизывать хвост. Тем не менее Барнфорд добавляет еще одну фразу (о взаимодействии кота с кончиком своего хвоста), которая завершает всю сцену и выступает в качестве маркированного элемента дискурса. Для чего она нужна? Как представляется, она не только призвана дополнительно подчеркнуть притворную отстраненность кота, его внешнюю незаинтересованность в происходящем. Эта мелкая, но трогательная и живая деталь, знакомая каждому, кто имел дело с кошками, вызывает у читателя эмоциональный отклик и укрепляет его эмпатическую связь с персонажами, облегчающую ему конструирование образа его сознания.

И в целом воздействие детских книг о животных на читателя строится во многом на способности писателя вызвать у аудитории эмпатию. Как было показано, Барнфорд удается добиться этого без прямого проникновения в сознание героев, однако полностью обойтись без психонаррации и FIT она не может. В описании бег-

¹ Ранее рассказывается, что в другом случае кот предупреждающе заурчал, когда молодая собака проявила интерес к добытому им бурундуку.

ства кота от рыси она передает содержание его сознания: «Удирая, кот знал, что бежать бессмысленно. В отчаянии вспрыгнул он на ствол сосенки, но деревцо было молодое и недостаточно высокое, чтобы его укрыть» [Барнфорд, 1968, с. 70]. Психонаррация здесь весьма ограниченная, к тому же можно сказать, что мысли и эмоции кота имплицированы нарратором из его поведения: из его попытки найти убежище на сосне и из того, что он выбрал первое попавшееся дерево. Но в других случаях мы наблюдаем психонаррацию в чистом виде. Например, автор подробно описывает чувства лабрадора при неудачной встрече с человеком: «Он не был испуган, а лишь глубоко обижен: никогда еще за его долгую жизнь человек не отвечал таким образом на дружеское приветствие. Пес знал справедливый гнев, который обрушивался на него, когда в молодости он обижал животных, принадлежавших людям. Он понимал смех, – иногда раздражение, но грубое обращение и невоспитанность, которые он увидел только что, – *никогда!*.. Расстроенный и разочарованный, он скромненько пристроился позади своего вожака» [Барнфорд, 1968, с. 91]. В этом отрывке также присутствует, пусть и минимально, ФПТ, что в целом для повести Барнфорд нехарактерно.

Оба автора понимают, что изображение сознания животного в литературной практике натурализовано в меньшей степени, чем изображение сознания человека, и поэтому необходимо обосновывать использование традиционных приемов, служащих этим целям – таких, как психонаррация и ФПТ. И. Свинсос опирается преимущественно на эксплицитные нарраториальные импликации из действий персонажа, доступных восприятию внешнего наблюдателя. Ш. Барнфорд чаще использует неявные импликации, переадресуя задачу конструирования сознания животного имплицитному читателю. Вместе с тем временами в обеих повестях используются и традиционные приемы изображения сознания без дополнительных обоснований. Происходит ли это вследствие недостаточного писательского мастерства (оба автора – отнюдь не первого ряда)? Как представляется, причина может лежать глубже: в обоих случаях активное использование нарративных средств, конвенционализированных для изображения человеческого сознания, характерно не столько для начальных страниц повествования, сколько для его середины. Возможно, по мере продвижения повествования есте-

ственным образом усиливается идентификация антропоморфного по сути нарратора с персонажами и происходит неосознанная адаптация их сознания к человеческому.

* * *

Переход в XX в. от символического и метафорического использования животных к их буквальному, непосредственному присутствию в литературе на равных правах с людьми, о котором писал К. Дрисколл [Driscoll, 2015, p. 224], действительно, имел место в истории культуры. Тем не менее процесс это далеко не всегда связан с кризисом антропоцентричности в последние века. Символические средневековые практики могли опираться на нарративы, в которых животные выступали в роли самостоятельных субъектов. И напротив, стремление выразить субъективность животного, его собственную экспериенциальность наталкивается на принципиальные ограничения литературы, механизмы которой неизбежно антропоморфичны, поскольку она использует язык и обращена к человеческой аудитории.

Список литературы

1. *Барнфорд Ш.* Невероятное путешествие / пер. с англ. М. Игнатченко. – Москва : Лесная промышленность, 1968. – 112 с.
2. Бестиарный код культуры : сборник статей. – Москва : Intrada, 2015. – 269 с.
3. *Алпатов В.В., Бурьшьева Л.В.* Ономазиологический портрет зайца на материале английской лексикографии // Иностранные языки в школе. – 2023. – № 2. – С. 26–35.
4. *Фроленко В.А.* Образы животных в японских сказках // Молодежный вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2020. – № 2(14). – С. 129–133.
5. *Репнякова Н.Н.* Семантика образа черепахи в китайских народных сказках // Омский научный вестник. – 2013. – № 2(116). – С. 146–148.
6. *Деррида Ж.* Животное, которым я следовательно являюсь // Социология власти. – 2019. – Vol. 31, № 3. – С. 220–275.
7. *Никитина Е.Б.* Исследования животных : непослушные заметки по краям // Социология власти. – 2019. – Vol. 31, № 3. – С. 8–30.
8. *Свинсос И.* Том в горах / пер. с норв. Л. Жданова. – Москва : Детская литература, 1964. – 96 с.
9. *Adams R.* The plague dogs. – Harmondsworth : Penguin Books, 1977. – 461 p. – Рус. пер.: Адамс Р. Чумные псы / [пер. с англ. А.В. Глебовская, С.А. Степанов]. – Санкт-Петербург : Амфора, 2006. – 460 с.

10. Animal biography : re-framing animal lives [Животная биография: переосмысления жизни животных] / ed. by A. Kriebler, M. Rosche. – New York : Springer Science+Business Media, 2018. – 266 p.
11. *Cipolla F.* Studi danteschi : lettere ad un giovane studioso [Исследования Данте: письма молодому ученому]. – Torino : Tip. Giulio Speirani e figli, 1885. – 32 p.
12. *Driscoll K.* The sticky temptation of poetry [Липкий соблазн поэзии] // Journal of literary theory. – 2015. – Vol. 9, N 2. – P. 212–229.
13. Gothic animals : uncanny otherness and the animal with-out [Готические звери: ужасное другое и зверь со-вне] / ed. by R. Heholt, M. Edmundson Makala. – Cham (Switzerland) : Palgrave Macmillan, 2020. – 310 p.
14. *Herman D.* Narratology beyond the human : storytelling and animal life [Нарратология за пределами человеческого: повествование и жизнь животных]. – Oxford : Oxford univ. press, 2018. – 400 p.
15. *Höing A.* Unreliability and the animal narrator in Richard Adams's *The Plague Dogs* [Недостоверность и нарратор-животное в «Чумных псах» Ричарда Адамса] // Humanities. – 2017. – Vol. 6, N 6, article 6. – P. 1–13. – URL: <https://doi.org/10.3390/h6010006>
16. *Ledda G.* Per lo studio del bestiario dantesco. In margine a «Gli animali fantastici nel poema dantesco» di Guido Battelli [К изучению дантовского bestiaria: заметки на полях «Фантастических животных в дантовской поэме» Гвидо Баттелли] // Bollettino Dantesco per il Settimo Centenario. – Ravenna, 2012. – N 1. – P. 87–102.
17. *Ledda G.* Un bestiario metaletterario nell'«Inferno» dantesco [Металитературный bestiary в дантовском «Аде»] // Studi danteschi. – Firenze, 2013. – Vol. 78. – P. 119–153.
18. *Ortiz-Robles M.* Literature and animal studies [Литература и анималистические исследования]. – London ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group, 2016. – 191 p.
19. *Rader R.W.* Fact, theory, and literary explanation [Факт, теория и литературное объяснение] // Critical inquiry. – Chicago, 1974. – Vol. 1, N 2. – P. 245–272.
20. *Schneider I.* The search for dog in Cervantes [Поиск пса у Сервантеса] // Humanities. – 2017. – Vol. 6, N 6, article 49. – URL: <https://doi.org/10.3390/h6030049>
21. Speaking for animals : animal autobiographical writing [Говорить за животных: автобиографическое анималистическое письмо] / ed.by. M. DeMello. – New York, NY : Routledge, 2013. – 274 p.
22. *Wolfe C.* Human, all too human : «animal studies» and the humanities [Человеческое, слишком человеческое: анималистика и гуманитарные науки] // PMLA. – 2009. – Vol. 124, N 2. – P. 564–575.
23. *Ziolkowski Th.* Talking dogs : the caninization of literature [Говорящие собаки: канинизация литературы] // Ziolkowski T. Varieties of literary thematics. – Princeton, N.J : Princeton univ. press, 1983. – P. 86–123.