

Shapirko, Mariia

## Нарративный анализ фэнтези

*Новая русистика*. 2024, vol. 17, iss. 1, pp. 35-44

ISSN 1803-4950 (print); ISSN 2336-4564 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/NR2024-1-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.80331>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20240806

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

# Нарративный анализ фэнтези

## Narrative Analysis of Fantasy

Мария Шапирко

(Прага, Чешская Республика)

[ **статья** ]

### Abstract:

The article delves into essential moments in narratology's history that shaped its evolution (Russian formalism, French structuralism, German narratology, Anglo-Saxon literary theory), and explores the plot intrigue within Ricoeur's work. Specifically, it focuses on the structural aspects of fantasy using the narrative model of a fantastic story devised by J. Šrámek. His model draws from Propp's Morphology of the Folktale, in which he describes predetermined functions that are repeated in fairy tales. Šrámek's model consists of nine functions that follow the logic of a work of fiction. His research into the narrative model of a fantastic story outlined a narrative system that can serve as a common denominator for the fantasy genre. As a result, the model was successfully applied in the analysis of the Harry Potter book series, which proves that it could possibly be applied to other fantasy works as well.

### Key words:

narratology; narrative analysis; morphology of fantasy; V. Propp; P. Ricoeur; J. Šrámek; J. K. Rowling; Harry Potter

Изучением структуры и методов художественного повествования занималось немало ученых (М. М. Бахтин [BACHTIN 1963], Б. О. Корман [KORMAN 1972], Н. А. Кожевникова [KOŽEVNIKOVA 1994], В. Шмид [ŠMID 2003], Дж. Фелан и П. Дж. Рабинович [PHELAN, RABINOWITZ 2005], А. Л. Боген [BOGEN 2016], А. Глазков [GLAZKOV 2018] и др.). Предмет нарратологии был впервые сформулирован во французском журнале *Communications* в 1966 г.

Р. Бартом и другими структуралистами [KUBÍČEK, HRABAL, VÍLEK 2013, 15]. Р. Барт представил ее как междисциплинарную науку, которая может охватывать не только литературоведение, но и другие сферы: «Не перечислить всех существующих на свете повествований. Прежде всего изумляет само многообразие повествовательных жанров, которые, в свою очередь, способны воплощаться в самых раз личных субстанциях, так, словно для человека годится любой материал и он готов верить ему свои истории: повествовать можно на естественном языке, как письменном, так и устном, можно повествовать при помощи движущихся или неподвижных изображений, можно прибегнуть для этого к языку жестов, а можно и синтезировать все эти субстанции; повествует миф, легенда, басня, сказка, новелла, эпопея, история, трагедия, драма, комедия, пантомима, живописное полотно, витраж, кинематограф, комикс, газетная хроника, бытовой разговор. Более того, рассказывание — в почти необозримом разнообразии своих форм существует повсюду, во все времена, в любом обществе; рассказывать начали вместе с началом самой человеческой истории; нет, никогда и нигде не было народа, который не умел бы рассказывать; все классы, любые социальные группы создают свои собственные повествования, и нередко случается так, что люди различной, если не сказать противоположной, культуры совместно внимают одним и тем же рассказам: повествование пренебрегает разницей между высокой и посредственной литературой; преодолевая национальные, исторические и культурные барьеры, оно присутствует в мире, как сама жизнь» [BART 1987, 197].

На становление нарратологии повлияли четыре важных направления. Прежде всего, несомненное влияние русского формализма, которого придерживались, в частности, А. Ж. Греймас и К. Бремон. Особое влияние на них оказала *«Морфология сказок»*. Ученые исследовали основные функциональные связи между событиями повествования и их носителями. Р. Барт также вдохновлен подходом и терминологией русского формализма, он выделяет в повествовательном произведении три уровня описания: уровень функций; уровень действий; уровень повествования [KUBÍČEK, HRABAL, VÍLEK 2013, 19], а также он активно работает с формалистическими терминами «фабула» и «сюжет».

Вторым важным источником французского структурализма и, следовательно, нарратологии, была структурная лингвистика, разработанная Ф. де Соссюром [SAUSSURE, 1922]. Немалую роль здесь сыграл Р. Якобсон, работы которого воспринимаются французскими структуралистами как сочетание формализма и структурализма. Именно Р. Якобсон в итоге соединил основы французского структурализма с некоторыми идеями, которые были разработаны пражской

лингвистической школой [JAKOBSON, 1935]. Например, концепция произведения как знака и знаковая концепция нарративных элементов, которая уходит корнями в подход Я. Мукаржовского [KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK 2013, 20]. Косвенно, таким образом, структурная лингвистика обретает свой смысл в нарратологии, которая в своем классическом виде останется частью общей теории знака — семиотики.

Также весомую роль сыграла немецкая теория повествования: Ф. Шпильгаген интересуется не эстетическими проблемами, а повествовательной техникой романистов. Проведенное им различие Я-романа и Он-романа (Ich-roman — повествование от лица героя; Er-roman — повествование от лица автора) — скорее как двух повествовательных стратегий, чем как двух разновидностей жанра, — стоит у истоков нарратологических исследований XX в. [MACHOV 2013]. Его идеи продолжила К. Фридемманн, которая обратила внимание на присутствие повествователя и развила эту мысль [FRIEDEMANN, 1910].

К предшественникам французской нарратологии необходимо добавить англосаксонскую литературную теорию, специфика которой, помимо прочего, заключается в том, что критические подходы к повествовательным категориям возникали в результате саморефлексивного подхода писателей к своим текстам. Это характерно, например, для Г. Джеймса и Э. М. Форстера. В то время как первый ввел термин «рефлектор»<sup>1</sup>, второй попытался проработать систематический анализ отдельных элементов повествования [KUBÍČEK, HRABAL, BÍLEK 2013, 20].

Говоря о нарратологии в свете литературоведения представляется целесообразным в первую очередь сфокусироваться на том, как устроена система нарратологии. Основными понятиями нарратологии считаются «фабула» и «сюжет», которые с некоторой долей условности и упрощения можно назвать основой повествования и ее воплощением. Они служат ключевой идеей для развития нарратива. Например, В. Шмид считает, что, чтобы назвать текст нарративом, положение вещей в конце должно отличаться от положения вещей в начале [ŠMID 2003, 108]. А. Глазков отмечает, что фабула сохраняет то, как человеку видится реальность (речь идет прежде всего о линейности времени), а сюжет — это среда, в которой время нелинейно (вместе с тем некоторые законы реальности могут быть изменены); при этом и фабула, и сюжет должны принадлежать к одной модальности, к одному возможному миру [GLAZKOV, 2018, 72]. Ц. Тодоров, в свою очередь, выделяет в сюжете некоторые конструктивные элементы: изначальное равновесие — воздействие

1 Термин не закрепился, впоследствии его место занял «фокальный персонаж» — герой, глазами которого читатель наблюдает за событиями.

на него — неравновесие — воздействие на него — новое равновесие [TODO-ROV 1999, 88]. Нахождение в равновесии — это спокойное существование, в то время как отклонение от него воспринимается как ненормальное. Однако ненормальное — не значит «плохое», наоборот, к таким аномальным, нетипичным элементам приковывается внимание читателей, поскольку такие элементы противопоставляются обыденности.

В любом нарративе также присутствует образ автора. По словам А. Глазкова, наличие автора — это условие субъектно-объектных отношений, обязательных для нарратива [GLAZKOV, 2018, 72]. Однако он также подмечает, что для художественного текста обязательным является и наличие противопоставления автора текста и автора-нарратора [GLAZKOV, 2018, 72]. Именно автор-нарратор воспринимается как элемент текста, поскольку в момент высказывания реальный автор создает образ, который и получает статус нарратора в рамках текущей текстовой структуры. Элементом нарратива также является читатель, который может быть как реальным, так и фиктивным адресатом авторского сообщения — наррататором. В. Шмид видит наррататора как систему ожиданий и презумпций нарратора [ŠMID 2003, 95]. Также он отличается от идеального читателя [ISER 1972, 59], который, согласно автору, должен соответствовать всем его ожиданиям. Следует отметить, что данная система рассматривается лишь по отношению к художественному тексту, что обеспечивает общее понимание проблематики нарратологии. Важно подчеркнуть, что нарратор создает интенции, способные влиять на художественный текст и также формировать его, что весьма тесно связано с жанровой проблематикой.

Прежде чем перейти к морфологии фэнтези, следует обратиться к научной статье В. И. Тюпы о категории интриги в современной нарратологии [TJU-PA 2013, 64–76], которая посвящена трудам П. Рикера, который разработал отдельную категорию нарративной интриги. Основным отличием от более традиционных теорий нарратива является восприятие сюжета. В отличие от подхода формалистов, П. Рикер обращается не к фабуле, а к читателю. П. Рикер отмечает такой важный элемент повествования, как эпизодичность. Эпизоды в его понимании — участки текста, «отличающиеся друг от друга местом, временем действия и составом участников» [POSPELOV 1970, 54]. По его мнению, между эпизодами возникает семантическая пауза повествования, которая создает некую «развилку» для альтернативного развития событий. На это бессознательно реагирует читатель благодаря его способности следить за историей, которая сформировалась за счет определенной повествовательной традиции. В связи с этим П. Рикер говорит об интриге как о «типической», поскольку «(ее) универсализация сообщает персонажам всеобщий характер» [RIKER 2000, 50] художественного сообщения.

На основе трудов П. Рикера В. И. Тюпа приходит к выводу, что существуют два основных вида интриг: архаичная циклическая модель восстановления исходной ситуации (утрата-поиск-обретение) [GRINCER 1974, 246–279] и лиминальная (обособление-искушение-испытание-преображение) [FRÉZER 2017, 150]. Причем вторая развилась из первой благодаря ее освоению сказками [PROPP 1928, 10] и стала весьма продуктивной в контексте современной литературы. Например, лиминальная интрига с кумулятивной схемой — нарастание событий, ведущих к катастрофе — которую вывел В. Я. Пропп [PROPP 1928, 15] служит ориентиром для читателей приключенческих («Вокруг света за 80 дней» Ж. Верна и др.) и фэнтезийных романов (цикл «Темная башня» С. Кинга, «Трон из костей дракона» Т. Уильямса и др.). Еще одним направлением повествовательной традиции является энигматическая интрига. Структурная схема энигматической интриги состоит в перипетийном чередовании сегментов наррации, приближающих и удаляющих момент проникновения в тайну или обретения смысла, то есть в чередовании нарратором моментов утаивания и узнавания, сокрытия и откровения. Такая схема обычно характерная для детективов [ТЮПА 2013, 64–76], однако может быть полноценно реализована в произведениях фэнтези. Например, в некоторых романах о Гарри Поттере (в первой и второй книгах) в финале у читателя складывается впечатление, что герой приближается к победе над злом, однако после финальной битвы оказывается, что окончательная победа сюжетно отдалается от первоначальной развязки. Представляется, что такие модели применимы к большей жанровой палитре, о чем красноречиво свидетельствует ее релевантность для литературы фэнтези. Такие выводы позволяют выявить тесную взаимосвязь жанровой и сюжетной организации произведения: сюжетная линия нередко определяет жанровую специфику, однако и жанр создает семантику сюжета и определяет его «содержание». Этот вывод является достаточно значимым для достижения цели настоящего исследования.

Существование фэнтези как отдельного литературного жанра ранее было подробно аргументировано, тем не менее для дальнейшего анализа стоит обратиться к более конкретному инструментарию для работы с данным жанром и для понимания его структурных компонентов. Важным исследованием в данной области (а также узконаправленным) среди чешских ученых считается исключительная работа Й. Шрамека, который в 1993 г. предложил разделение фантастической повести и научной фантастики, акцентируя внимание на том, что не все ученые готовы дифференцировать данные жанры [ŠRÁMEK 1993, 6]. Его исследование построено на анализе небольших французских произведений, где встречаются элементы «фантастического», которые влияют на сюжетную

линию. Идеи автора кажутся применимыми и к современному фэнтезийному роману, что подтвердится или опровергнется в данном исследовании. Интересно, что среди русских ученых подобная тема (в открытом доступе) рассматривалась лишь в статье Е. С. Полянской [POLJANSKAJA 2012, 140–146] через нарративную модель В. Я. Проппа, которая поставлена на анализе сказок<sup>2</sup>.

Опираясь на труды французских ученых (Пьер-Ж. Кастекс, М. Шнайдер, Р. Кайуа, Ц. Тодоров и др.), Й. Шрадек выделил три методологических подхода к фантастической литературе: исторический, тематический и структуральный [ŠRÁMEK 1993, 15]. Исторический является довольно широким и универсальным, однако благодаря нему можно сформировать обзор развития фэнтези, Тематический — динамический, изменчивый в силу появления новых мотивов. Количество тем в фантастической литературе ограничено, однако каждая из них может себе позволить неограниченное количество вариантов [ŠRÁMEK 1993, 16]. Структуральный подход берет во внимание исторический и тематический подходы, однако он сосредоточен на позиции и роли соответствующих мотивов в конкретной сюжетной структуре. Именно из этого подхода исходит идея морфологии — композиции текста, созданной с помощью «сказуемых», отвечающих за поступки героев [PROPP 1928, 30].

Истоки морфологии произведения лежат в «*Морфологии сказки*» В. Я. Проппа, утверждавшего, что морфология сказки основана на действиях героев, которые в сказочной истории играют заранее определенные функции. Он установил, что в русских волшебных сказках действия героев однотипны, меняется лишь их атрибутика [PROPP 1928, 34]. «*Морфология сказки*» — это исследование основной универсальной структуры сказки, в которой определенные элементы, называемые «функциями», выполняют различные роли в сюжете. В. Я. Пропп выделил тридцать одну основную функцию, которая повторяется в различных сказках. Эти функции включают героев, злых героев, помощников, защитников и других персонажей, которые формируют базовую структуру повествования. Морфология сказки В. Я. Проппа позволяет лучше понять логику сказок, исследовать общие мотивы и темы, которые присутствуют в различных культурах и эпохах.

Морфология жанра в целом строится на сравнении сюжетов; имеется в виду определенная мера сходства композиции в линейном (синтагматическом) уровне высказывания [ŠRÁMEK 1993, 51]. Й. Шрадек в отношении фантастической повести выделяет девять функций (седьмая и девятая разветвляются в зависимости от сюжетной линии):

2 В своем исследовании Е. С. Полянская утверждает, что волшебная литературная сказка и фэнтези имеют значительные сходства и считаются жанрами фантастики. Оба жанра, по мнению автора, поддаются «морфологическому» анализу, предложенному Я. В. Проппом.

1. Герой — свидетель явлений, ему сообщают о приходе какого-либо необычного, загадочного события (= знак);
2. Герой проявляет интерес к тайне, о существовании которой он подозревает и которая его окружает (= искушение);
3. Герой встречает некоего героя, приближающего его к волнующей или влекущей его тайне, либо ему удастся найти какой-то другой источник информации (чаще всего текст), который детальнее знакомит его с тайной (= посвящение);
4. Герой становится участником — обычно прямым и непосредственным — какого-нибудь фантастического события и ясно осознает исключительность и невероятность явления (= проявление фантастического);
5. Герой охвачен сомнениями в событии, свидетелем которого он сам был, и ищет ему какое-нибудь приемлемое, разумное объяснение (= сомнение);
6. Герой снова сталкивается с проявлением фантастического, т. е. с его очевидными и бесспорными следами в реальном мире, и тем самым рассеиваются его сомнения (= подтверждение фантастического);
7. Герой противостоит фантастическому, если считает, что оно ему угрожает (= бой), или сотрудничает с ним, если чувствует, что оно ему помогает (= принятие);
8. Герой обнаруживает какой-то факт, который объясняет фантастическое вполне удовлетворительным рациональным образом (= объяснение);
9. Герою удастся использовать хорошее влияние фантастического или защититься от его дурного влияния (= победа), или ему не удастся воспользоваться «хорошим» фантастическим или успешно противостоять «злому» фантастическому (= поражение) [ŠRÁMEK 1993, 51].

О своей модели сам автор говорит, что необязательно, чтобы все критерии были затронуты [ŠRÁMEK 1993, 51]. Это объяснимо, поскольку в целом фантастическое произведение — ничем не ограниченный литературный текст, где автор себе может позволить практически что угодно в пределах сюжетной линии. Неизменными являются два момента: проявление фантастического и победа или поражение. Й. Шрабек отмечает, что его порядок соответствует обычной сюжетной логике фантастического произведения [ŠRÁMEK 1993, 52], однако он не фиксированный. Следует также подчеркнуть, что такая нарративная модель не является залогом успеха написания коммерческого продукта. Соблюдение всех функций также не свидетельствует об идеальной форме произведения; множество других аспектов влияет на создание качественной литературы, в том числе стиль повествования, авторские элементы, тематический круг и др.

При попытке применить данную модель к книге *«Гарри Поттер и философский камень»*, можно прийти к следующим выводам:

1. Гарри Поттер — адресат загадочного письма, которое по какой-то тайной причине ему не хотят вручать родственники по материнской линии (Дурсли);
2. Гарри Поттер интересуется, что же это за письмо;
3. Хагрид навещается к Дурслям, чтобы вручить письмо получателю и объяснить, что оно значит для Гарри Поттера;
4. Хагрид отправляется с Гарри Поттером за покупкой принадлежностей к началу обучения в школе чародейства и волшебства, также они посещают тайное хранилище в банке, которое тщательно охраняется;
5. Мысли о тайном хранилище не покидают Гарри Поттера, и его «одержимость» подкрепляется новостью в газете о попытке обворовывания этого хранилища;
6. Гарри Поттер в диалоге с Хагридом узнает некоторые детали о тайном предмете из хранилища;
7. Гарри Поттер пытается проникнуть к тайному предмету (философскому камню) и сражается со злом (Волан-де-Мортом);
8. Гарри Поттер получает информацию от профессора Дамблдора о том, зачем и кому был нужен философский камень;
9. Гарри Поттер, на первый взгляд, одерживает победу, но это еще не конец, поскольку у серии есть продолжение.

Данную модель анализа в упрощенной схематичной форме можно применить и целиком ко всей гепталогии:

1. Гарри Поттер становится частью мира магии (объединение первых четырех функций);
2. Гарри Поттер ищет ответы на вопросы и открывает новые горизонты магии (пятая и шестая функции);
3. Гарри Поттер борется со злом, получает ответы на вопросы и побеждает зло (седьмая, восьмая и девятая функции).

Очевидно, что фантастическое — это отправная точка для последующих функций, а также связующее звено между остальными функциями. Пример *«Гарри Поттера»* показывает, что к фантастическому (тому самому ключевому элементу) относится магия, вокруг которой строится целый мир и которая является отправной точкой для формирования логики и принципов существования этого мира. Применение данной нарративной модели полнее бы раскрыло свою функциональность при разборе большего количества произведений фэнтези, однако это не главная тема настоящего исследования, а, скорее, наглядная иллюстрация того (на примере данного материала для анализа), что такая система может быть использована при работе с произведениями фэнтези и имеет право считаться достойным внимания исследованием в области нарратологии по отношению к литературе фэнтези.

Нарратология, безусловно, может считаться важнейшим системообразующим аспектом для анализа жанра фэнтези. Благодаря теории нарратологии, с которой работали Й. Шпраек и В. Я. Пропп, рассматривавшие нарративный анализ прежде всего через его функционирование в волшебной сказке, удалось сформировать структуру настоящего анализа. Работа Й. Шпраека наметила повествовательную систему, которая может выступать общим знаменателем не только для фантастических рассказов, но и для жанра фэнтези в его понимании. На примере «*Гарри Поттера*» подтвердилась гипотеза, что эта схема может применяться не только для повестей, но и для романов, в том числе и целой серии, если рассматривать ее как единое целое. В каждом литературном тексте встречаются определенные «сигналы» или маркеры, которые помогают установить, к какому «классу» художественной литературы относится изучаемый текст. Книги жанра фэнтези опираются на устойчивые мотивы, важнейшим из которых является магия, с учетом которой строится повествование и которую полноправно можно считать одним из признаков этого жанра. Именно проявление магического/фантастического, служащее общим элементом для многочисленных произведений, является ключевым и выступает стартовой позицией для начала анализа литературы в жанре фэнтези.

### Библиография:

- BACHTIN, M. M. (1963): *Problemy tvorčestva Dostojevskogo*. Kijev.
- BART, R. (1987): *Vvedenije v strukturnyj analiz povestvovatel'nyh tekstov. Zarubežnaja èstetika i teorija literatury XIX–XX vv*. Moskva.
- BOGEN, A. (2016): «*Čert na bljudce*»: *vvedenije v istoričeskiju narratologiju*. Saarbrücken.
- FRÈZER, Dž. Dž. (2006): *Zolotaja vetv'. Issledovanija magii i religii*. Moskva.
- FRIEDEMANN, K. (1910): *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Hildesheim.
- GLAZKOV, A. (2018): *Iz real'nosti v tekst i obratno: očerk pragmatiki narrativnogo teksta*. Moskva.
- GRINCER, P. A. (1974): *Drevneindijskij èpos: Genезis i tipologija*. Moskva.
- ISER, W. (1972): *Der implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München.
- JAKOBSON, R. (1935): *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*. Brno.
- KORMAN, B. O. (1972): *Izučenie teksta chudožestvennogo proizvedenija*. Moskva.
- KOŽEVNIKOVA, N. A. (1994): *Typy povestvovanija v ruskoj literature XIX–XX vv*. Moskva.

- KUBÍČEK, T., HRABAL, J., BÍLEK, P. A. (2013): *Naratologie. Strukturální analýza vyprávění*. Praha.
- MACHOV, A. Je. (2013): *Teorii romana v Germanii: konec XVIII–XIX vv.* Moskva. <https://cyberleninka.ru/article/n/teorii-romana-v-germanii-konets-xviii-xix-vv>. [online]. [cit. 29.10.2023].
- PHELAN, J. AND RABINOWITZ, P. J. (2005): *A companion to narrative theory*. Oxford.
- POLJANSKAJA, Je. S. (2012): «Morfologija» volšebnogo teksta (na materiale tekstov proizvedenij A. M. Volkova i Dž. K. Rouling). Moskva. <https://cyberleninka.ru/article/n/morfologiya-volshebnogo-teksta-na-materiale-tekstov-proizvedeniy-a-m-volkova-i-dzh-k-rouling/viewer>. [online]. [cit. 29.10.2023].
- POSPELOV, G. N. (1970): *Problemy literaturnogo stilja*. Moskva.
- PROPP, V. Ja. (1928): *Morfologija volšebnoj skazki*. Sankt-Peterburg.
- RIKER, P. (1998): *Vremja i rasskaz*. Tom 1. Moskva.
- SAUSSURE, F. (1922): *Cours de linguistique générale*. Paris.
- ŠMID, V. (2003): *Narratologija*. Moskva.
- ŠRÁMEK, J. (1993): *Morfologie fantastické povídky*. Brno.
- TJUPA, V. I. (2023): *Kategorija intrigi v sovremennoj narratologii*. Černovcy. <http://pytlit.chnu.edu.ua/article/view/39829/68332>. [online]. [cit. 16.9.2023].
- TODOROV, C. (1999): *Vvedenje v fantastičeskiju literaturu*. Moskva.

## About the author

**Mariia Shapirko**, Charles University, Faculty of Arts, Department of East European Studies, Prague, Czech Republic [maryschapirko@gmail.com](mailto:maryschapirko@gmail.com)