

ГЕТЕРОДИЄГЕТИЧНИЙ НАРАТОР В РОМАНІ ДЖОНА ГОЛСУОРСІ “ВІЛЛА РУБЕЙН”

У статті звертаємось до питання типології наратора та його виявлення в англійському “романі про митця”, беручи за основу твір Джона Голсуорсі “Вілла Рубейн”. Оповідач не виокремлює себе як окрему фігуру тексту, конструює художній світ та займає власну оціночну позицію щодо подій в межах дієгезису. Таким чином, визначаємо присутність гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації в романі “Вілла Рубейн”.

Ключові слова: гетеродієгетичний наратор, інтрадієгетична ситуація, дієгезис, метадієгезис, імпліцитність, експліцитність, реценція.

В статтє обрацаемься к вопросу типологии нарратора и его выявления в английском «романе о художнике», основываясь на произведении Джона Голсуорси «Вилла Рубейн». Рассказчик не выделяет себя как отдельную фигуру текста, конструирует художественный мир и занимает собственную оценочную позицию относительно событий в пределах диєгезиса. Таким образом, определяем присутствие гетеродієгетического рассказчика в интрадієгетической ситуации в романе «Вилла Рубейн».

Ключевые слова: гетеродієгетический нарратор, интрадієгетическая ситуация, диєгезис, метадиєгезис, импліцитность, експліцитность, реценція.

The article deals with the problem of narrator's typology and his/her expression in English “artist's novel” (Kunstlerroman) basing on the novel by John Galsworthy “Villa Rubein”. The narrator does not express him/herself as a separate figure of the text, he/she constructs fictional world and has his/her own evaluating point of view on the events within the diegesis. In such a way the presence of heterodiegetic narrator in intradiegetic situation in the novel “Villa Rubein” is defined.

Key words: heterodiegetic narrator, intradiegetic situation, diegesis, meta diegesis, implicit, explicit, reception.

Питання типології наратора – один з предметів вивчення наратології. Ще з початку розвитку цієї науки виробилась різна диференціація типів оповідача – “сконструйованої автором фікційної особи” (визначення М.Гловінського), яка конструює художній світ та визначає власну дистанцію від оповіді. Мабуть, найпоширенішими поняттями, які зустрічаємо у різних дослідженнях, є поняття імпліцитного (прихованого) та експліцитного (явного) наратора. Також популярними є класифікації Ж.Женетта та В.Шміда, де розрізняється 4 типи оповідача залежно від його входження в дієгезис та твору та самооприявлення у нарації.

Даній проблемі присвячені дослідження вже згаданих Ж.Женетта та В.Шміда, а також В.Буга, В.Ізера, І.Бехти, М.Лєгкого та ін. Вважаємо, що точного обґрунтування потребує той, хто веде нарацію та стає посередником між твором та наратором.

В англійській літературі наприкінці XIX ст. – початку XX ст. набуває поширення “роман про митця”. Досить гостро звучить питання моралі та мистецтва у суспільстві. Застосовуючи структуральний підхід до “роману про митця”, відзначаємо його власне текстову орієнтацію та співвіднесення між формою та змістом. Цікавим вважаємо твердження І.Папуші про сприйняття роману як домінуючого жанру саме з кінця XIX ст. Він також згадує праці Ф.Штанцеля “Типи розповідних ситуацій в романі” та “Теорію нарацій”, доповідь Анжа Корніліс і Вільгельм Шернус (Гамбург) “Про взаємозв’язок між теорією роману, наративною теорією і наратологією”, що доводить доцільність вивчення роману та його жанрових різновидів з позиції наратології.

Оповідь від третьої особи, де оповідач не представляє собою окрему фігуру тексту, творить фікцію роману Джона Голсуорсі “Вілла Рубейн”. Наратор перебуває поза зображуваним світом, в екзегзисі, та розповідає про інші діючі фігури. Йому властива якісно нова, активна оцінка того, що відбувається в межах дієгзису, яка відрізняється від позиції персонажів, хоча не виключається його інтерференція у зображуваний світ і пересічення площин наратора та персонажів.

Роман “Вілла Рубейн”, опублікований у 1900р., був найкращим твором, написаним Дж. Голсуорсі на той час, хоча Форд Медок (англійський письменник), відзначаючи його вишуканість, говорить про недостатність “гостроти відчуттів” та фарб у творі. Кетрін Дюпре, біограф письменника, у своїй праці згадує передмову до збірника 1921, де Голсуорсі “писав, що в той час в його творчості сталися значні зміни, те, що ми сьогодні б назвали “переломом”. Він не тільки починає пізнавати основи “техніки письменницької майстерності”, але і (що має значно більше значення) вперше відчуває “єдність спостерігача з тим, що він спостерігає” [3]. Автор – апріорний суб’єкт щодо літературного твору і перебуває понад ним. На нашу думку, тут йдеться про те, що М.Легкий вкладає в поняття “стиль художнього викладу”: автор, виробивши свою наративну стратегію, проходить процес трансформації, під час якого біографічні риси нівелюються, натомість формується характерна техніка та стиль викладу, що слугують зв’язком між реальним автором та художнім твором.

Визначаючи гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації, одночасно вказуємо на риси його експліцитності, артикулюються присутність, що створює образ спостерігача. З одного боку, наратор автономний від художнього світу, а, з другого, ніби навмисне нагадує про себе. На лексичному та стилістичному рівнях це виражається словосполученнями на кшталт “здавалось би”, “нібито”, “звичайно”, численними порівняннями, епітетами, ідіоматичними висловами, через які оповідач підкреслює не точку зору персонажів, а явно опирається на власний досвід: “*Судя по его костюму, ему было все равно, как он одет*” [2], “*Держался он с видом светского льва*” [2], “*Ее несвязные и отрывистые фразы звучали так, будто были на резинках...*” [2], “*Маленькая белокурая девочка с глазами, как незабудки, маленькая женщина с приятными манерами и птичьей походкой, терьер*” [2], “*Молодость он провел весьма бурно, но о деле не забыва и нажил порядочный капитал. В сущности, он, как говорит, жег свечу с обоих концов...*” [2] (курсив – наш). Оповідач не обмежує себе звичайною констатацією подій чи описами фактів, що не мають емоційного забарвлення, а бере на себе роль свідка, зацікавленого співрозмовника, який складає власні судження про персонажів, переживає всі ситуації

та змальовує, хай і напівприховано, свою реакцію на них, виступає знеособленим носієм оцінки – інколи ледь іронічної, інколи співчутливої. Один наративний рівень взаємодіє з іншим, їх розмежування вирізняється гнучкістю та рухливістю, через що створюється ефект гри між оповідачам та читачем.

Дискурс наратора – переважаючий у романі, через нього ми дізнаємось про всіх героїв, які поступово з'являються, він не перекладає цю ознайомлюючу функцію на обов'язки якогось з персонажів. Оповідач сам неодмінно наділяє короткою характеристикою зовнішності та передісторією кожного з них до або після їх появи. На початку твору читач одразу ж потрапляє у фікційний світ без попереднього вступу чи передмови, проте зразу після цього слідує авторська характеристика. Деякі коментарі обтяжені надмірною деталізацією: “Семейство, обитавшее на вилле Рубейн, действительно отличалось пестротой и носило весьма любопытный характер. [...] Когда умер старый Николас Трефри, его имение, находившееся на границе с Корнуэллом, было продано, а вырученные деньги поделены между тремя оставшимися в живых детьми: Николасом, самым старшим, совладельцем известной чайной фирмы «Форсайт и Трефри»; Констанс, вышедшей замуж за человека по имени Дисси; и Маргарет, помолвленной незадолго до смерти отца с помощником местного священника Джоном Девореллом, который затем получил приход. Они поженились, и у них родилась девочка, названная Кристиан” [2].

Перелік сімейних зв'язків одного з персонажів, згадки про його походження і т.д. – це швидше не виняток, а правило для романного жанру, особливо реалістичного. За допомогою таких деталей оповідач ділиться власною обізнаністю задля кращого розуміння й рецепції твору читачем та задля створення широкого панорамного тла художнього світу. Одна оповідь створюється в рамках іншої: таке явище Ж.Женетт називає *метаоповіддю* або ж вторинною оповіддю, яка також має свій світ – *метадієгезис*. Звичайно, що вторинна оповідь пов'язана з первинною на основі різнотипних відносин. У “Віллі Рубейн” визначаємо причинний зв'язок між подіями метадієгезису та дієгезису, який полягає у реалізації пояснювальної функції. Ж.Женетт відзначає, що виникнення такого типу зв'язку є всього-на-всього трактуванням причин, які привели до сучасного стану подій: “Частіше за все цікавість інтрадієгетичної аудиторії – це всього лише привід для задоволення цікавості читача, [...] а метадієгетична оповідь – просто варіант пояснювального аналепсису” [4]. Наратор згадує про минулі стосовно теперішньої точки перебування героя для формування повнішого образу. Наряд читач запам'ятає хоч одну з подібних міні-історій, проте він не відчуватиме брак інформації про те, що відбувається в рамках фікції. Проте не можемо стверджувати, що роль метадієгетичної оповіді полягає тільки в додатковій конкретизації образу героя чи ситуації, іноді у ній міститься інформація про важливі події життя персонажа – це простежується, наприклад, тоді, коли Гарц ділиться з Крістіан своєю розповіддю, про те, як став художником: “Однажды он заболел, и я сам расписал весь купол церкви. Всю неделю я целыми днями лежал на спине на досках лесов и писал... Я очень гордился своей работой” [2]. Після прохання Крістіан продовжувати оповідь, вона переростає в історію про його біду юність та втечу з Німеччини. В структурі тексту вона займає більше одного розділу (розділ IX, X) – це вже не вставка на абзац чи два, а необхідна композиційна частина. Відзначаємо введення у твір вторинного оповідача – Гарца, що ще більше акцентує на ролі метадієгетичної оповіді. По відношен-

ню до даної оповіді Гарц є гомодієгетичним наратором, який перебуває всередині метадієгезису, переосмислюючи власну біографію. У такий спосіб, по-перше, доводиться правдивість оповіді, оскільки не сторонній наратор розповідає про історію персонажа, а, по-друге, оповідь об'єктивізується, тому що усувається можливість коментарів чи суджень потенційного наратора.

Наратор яскраво та показово візуалізує кожен з образів: “Его массивные щеки опали складками, как у собаки-ищейки. У него были большие, висячие, седые с желтизной усы, которые он имел привычку обсасывать, козлиная бородка и большие дряблые уши. На голове у него была мягкая черная шляпа с большими полями и низкой тульей. Под лохматыми бровями поблескивали добродушно-циничные серые глаза с тяжелыми веками” [2]. чи “Кристиан следила за блестящими капельками, срывавшимися с крыши; губы ее были полуоткрыты, она улыбалась” [2]. Інколи оповідач доповнює опис слуховими, звуковими чи іншими перцептивними деталями: “от него веяло тончайшим ароматом отличных сигар и лучших парикмахерских эссенций” [2]. Таким чином, персонаж все більше набуває ознак реальності та персоналізується. Він “оживає” поза вимислом, оскільки його характеристика нічим не відрізнятиметься від характеристики будь-якої людини. Зовнішні ознаки розкривають внутрішнє “я” героя, його походження, рід занять, тощо. Вони також містять позитивну чи негативну конотацію, що залежить від точки зору оповідача – одних героїв він порівнює з квітами, вони “ходять, як леви”, а у інших “пташина хода” чи щокі “звисають, як у собаки”. Наратор відводить важливу роль рецепції, адже читач, складаючи всі описові складники до купи, вже чітко бачить персонажа в уяві та в стані й самому дати йому характеристику.

Дискурс оповідача може інтерферуватися з непрямыми чи прямими монологами персонажів. Своєрідно дієгезис (власне оповідь) переривається мімезисом (констатуванням думок героя). Вважаємо доречним подати приклад мовою оригіналу задля подальшого пояснення: “In his studio he began to sort his sketches, wash his brushes, and drag out things he had accumulated during his two months' stay. He even began to fold his blanket door. But suddenly he stopped. Those two girls! Why not try? The two heads, the sky, and leaves! Begin tomorrow! Against that window – no, better at Villa! Call the picture – Spring...!”¹ [6]. По-перше, відсутній перехід між мовленням наратора та невласне прямим монологом персонажа. По-друге, вираження думок героя відбувається за допомогою номінативних речень, застосування яких є скоріш винятком, аніж правилом в синтаксисі англійської мови. Вони мають свої прагматичні особливості та насамперед додають емоційного навантаження цілому висловлюванню. Інтонаційно номінативні речення доповнюються розділовими знаками (“!”, “?”), що підсилюють експресію.

Ми вже давали характеристику дискурсу наратора та вказували на прояви його експліцитності в інтрадієгетичній ситуації. Попри відстеження позиції оповідача в тих чи

¹ “В мастерской он принялся разбирать этюды, мыть кисти и доставать вещи, накопившиеся за двухмесячное пребывание в Тироле. Он даже стал скатывать одеяло, служившее дверью. Но вдруг перестал собираться. Сестры! А почему бы не попытаться? Какая картина! Две головки на фоне неба и листья! Начать завтра же! Против этого окна... нет, лучше на вилле! Картина будет называться... "Весна"!...” [2].

інших ремарках, прямому мовленні героїв, відзначаємо його ненав'язливість. Адже всі стверджувальні чи афористичні вислови артикулюються не нараторіальні, а персонажні. Тема мистецтва та моралі також розглядається крізь призму думок героїв, які протистоять один одному. З одного боку – представники суспільства, буржуа, наприклад, граф Сареллі: “Хорошо быть художником, свободным художником; у людей дисциплина, а для него, как говорится, закон не писан. [...] Все вы анархисты, вы, художники, писакы. Факты для вас игрушки, вы живете этим. Игра воображения... никакой основательности... Вам только новенькое подавай... нервы пощекотать. Никакой дисциплины! Все вы настоящие анархисты!” [2] Або ж герр Пауль: “Когда мне говорят, что человек оригинален, [...] – я представляю себе, как говорят в Англии, существо “дурного тона”,...” [2]. А, з другого боку, спостерігаємо “вільнодумство” митця: “Люди, которые не имеют смелости обзавестись собственными мыслями; люди, которые даже не имеют смелости пахнуть резиной; люди, у которых нет желаний и которые поэтому тратят все свое время на то, чтобы казаться банальными” [2]. Гарц “приймаючи на себе наративну роль, заміщає до відомої міри текст наратора” [5], тобто оповідач застосовує пряме мовлення героя так, що прочитуються його ж солідарність. Водночас герр Пауль чи граф Сареллі постають як люди з обмеженими життєвими позиціями, свідомість яких всього-на-всього не готова до змін. Отож, за допомогою дискусійного мовлення персонажів, наратор ледь іронічно вказує на законсервованість суспільних норм, їх нездатність сприймати та розуміти нові віяння.

Невід’ємною складовою роману “Вілла Рубейн” є звернення до епістолярного стилю. Листи стають перехідною ланкою між дискурсом наратора та персонажним дискурсом: вони не є частиною дискурсу наратора і їх не можна співвіднести з прямим чи непрямим мовленням героя: “Кристиан читала и перечитывала записку, а потом обернулась к Грете. – Что ты писала доктору? Взяв записку, Грета ответила: – Я написала ему: “Дорогой доктор Эдмунд, мы беспокоимся о герре Гарце. Нам кажется, что он не совсем здоров сегодня. Мы (я и Кристиан) хотели бы знать, что с ним. Сообщите нам, пожалуйста. Грета”. Вот что я ему написала” [2]. Грета процитує написану нею записку, включаючи підпис власного ім’я. Наратор не наважується самому переказати вміст записки, а вважає доцільним навести факт, що посилює ефект реалістичності.

Окрім беззаперечної інформативної функції, листи приховують за собою ще й комунікативну функцію: “Под вечер Кристиан вышла на веранду и стала читать письмо. “Дорогая Крис, прошло уже шесть дней, как мы здесь. Вена очень большой город, и в нем много церквей...” [2]. Далі з подробицями слідує оповідь Грети про перебування у Відні – тобто відбувається спілкування між персонажами. Листування також сприяє гнучкості та динамічності сюжету, урізноманітнюючи його, й спрямоване на активізацію рецепції роману.

Абсолютно неважно помітити, що вагоме місце у творі відводиться описам природи – які би зміни не зазнавав часопростір роману, вони відобразатимуть їх. Природа слугує своєрідним тлом, що може додавати ситуації трагічності чи, навпаки, підсилуватиме безтурботність та веселість персонажів, будучи синхронною зі змінами їхньої душі. Пояснення часто апелювання до природи знаходимо у романі: “Помните, как однажды в разговоре вы сказали: «Природа всегда дает ответ на любой вопрос; ни законы, ни обычаи, ни теории, ни слова не дают ответа – его можно найти только у Природы» [2]. Насамперед, це

експресивний засіб, що має властивість зменшувати необхідність додаткового трактування внутрішнього стану героїв. Адже поєднання опису природи та коротке змалювання відчуттів/подій роблять самим собою зрозумілим їх подальший розвиток: “Ливень *неистовствовал* все пуше. Ночь была *очень темная*. [...] Сердце ее *глухо забилося*, она подошла и отперла дверь. Это был Гарц. С него капала *дождевая вода*” [2] (Курсив – наш). Далі Гарц говоритиме Крістіан про складність ситуації, в якій обоє перебувають, та пропонуватиме їхати з ним, від чого дівчині тривожно на душі. Власне, оповідач готує свого читача до напруги та неспокою ще спочатку, бо злива “лютує”, а ніч “надто темна”.

Опис природи може також використовуватись для антитези, контрастуючи із ситуацією чи станом речей, про який йде мова. У фіналі твору, коли все закінчується щасливо, закохані разом, звучить несподівана думка Крістіан: “Неужели мы никогда не бываем довольны?”, який попередньо протиставляється стан спокою надворі: “За окном, высоко в небе пролетали пушистые облака; деревья наливались соком, и лопались почки” [2]. Наратор у такій спосіб залишає простір для міркувань, не вважаючи за потрібне якось коментувати відкритість риторичного запитання в кінці.

Окрім зображення природи, описи інтер'єрів, міст, звуків, ароматів роблять читача “жителем” художнього світу і дають йому самому відчути те, що переживають персонажі: “Кто-то играл «Kinderscenen» (Сцены детства (нем.)) Шумана. Гарц остановился послушать. *Музыка звучала в лад его мыслям, обволакивала; в ночи, казалось, звучали девичьи голоса*, а надежды и грезы, порожденные тьмой, возносились к горным вершинам, невидимым, но близким” [2]. В даному випадку музика притягує, хвилює, породжує часом несподівані почуття і відповідає хаотичному стану Гарца. На основі наступного прикладу читач бачить в уяві маленьке провінційне місто: “...где на улицах под сводами деревьев *стоял едкий запах коров и кожи, дыма, винных бочек и нечистот. Услышав грохот колес по булыжной мостовой*, Гарц обернулся” [2]. І, справді, абзац починається словами: “Он вошел в *городок*,...” [2] (Курсив – наш). Такі речення/абзаци можна назвати “авторськими вставками” через їх невеликий обсяг. Наратор влучно та досить лаконічно підбирає ті необтяжливі деталі, які об'єктивізують оповідь.

Розглядаючи роман Джона Голсуорсі “Віллі Рубейн” як такий, що піддається наратологічному дослідженню, ми мали на меті звернути увагу на ті питання, які потребують більшого трактування та які не є самі собою зрозумілими, і показати домінування свідомості гетеродієгетичного наратора в інтрадієгетичній ситуації. Як бачимо, “чистий” тип одного наратора зустрічається дуже рідко, проте під час вивчення твору віднаходимо індиціальні знаки, що вказують на перевагу того чи іншого типу. Усвідомлення як змістової, так і структурної складності літературного твору робить процес його пізнання цікавішим, а розуміння багатовекторним (через різні площини вивчення) та ґрунтовним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі Івана Франка. – Львів: Львівське відділення Ін-ту л-ри ім.Т. Шевченка НАН України, 1999. – 160 с.
2. Джон Голсуорси. Вилла Рубейн [Електронний ресурс] / Джон Голсуорси. Собрание сочинений в шестнадцати томах. Т. 5. – М., "Правда", 1962
http://www.lib.ru/INPROZ/GOLSUORSI/golsworthy5_1.txt

3. Дюпре К. Джон Голсуорси [Электронный ресурс]. – Москва: Радуга, 1986
<http://www.e-reading-lib.org/book.php?book=21222>
4. Залог / Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. [Электронный ресурс] / Жерар Женетт ; [пер. с фр. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной и др.] ; под ред. С. Зенкина – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1/2. – С.402 –427. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/lit/jennet-figuru-1-2-1998-1.pdf>.
5. Шмид В. Нарратология [Электронный ресурс] / Вольф Шмид – М.: Яз. славян. культуры, 2003. – 312 с. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/lit/shmid=narratology=a.htm>
6. John Galsworthy. Villa Rubein and Other Stories. June 14, 2006 [EBook #2639] – Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/2639/2639-h/2639-h.htm>