

8P
П.671

ПОЭТИКА
ЛИТЕРАТУРЫ
И ФОЛЬКЛОРА



ВОРОНЕЖ
ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВОРОНЕЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
1979

94
10

94
10

94
1996
10

10

10

проблем подходит совершенно самостоятельно. Опыт Гофмана служит ему одной из отправных точек, отталкиваясь от которых он создает собственную эстетическую систему.

С. Н. ФИЛЮШКИНА

ПРОБЛЕМА РАССКАЗЧИКА В РОМАНЕ У. КОЛЛИНЗА «ЛУННЫЙ КАМЕНЬ»

Уилки Коллинз не относится к числу крупнейших писателей Англии. Как реалист он никогда не достигал той глубины в исследовании жизни, которая отличает произведения Диккенса и Теккерея, Элиот и Тrolлопа. Но вместе с тем творчество У. Коллинза стало определенной вехой в развитии художественной структуры английского романа, в эволюции той формы повествования, которая предполагает обращение к фигуре героя-рассказчика, и участвующего в действии, и ведущего о нем речь.

Как известно, впервые эта форма повествования широко утвердилась в XVIII в., когда в английской литературе происходило формирование романа как жанра. Обращение к фигуре героя-рассказчика было обусловлено возросшим интересом к личности, выделившейся из коллектива, а также стремлением первых романистов утвердить своеобразие нового жанра, подчеркивая именно достоверность изображаемых в нем событий (и Дефо, и Свифт пытались выдать свои произведения за записки реально существовавших лиц, отводя себе лишь роль издателя).

Между тем творческие возможности формы повествования от первого лица широки и многообразны. Она позволяет особым образом организовать сюжет, сконцентрировав события вокруг фигуры рассказчика; помогает органично ввести тайну и тем самым придать действию напряженность. Рассказ героя может быть непосредственно подчинен раскрытию его внутреннего мира, его характера, причем не только через систему открытых признаний и самооценок — само повество-

вание рассказчика способно превратиться в его развернутую речевую характеристику, отражающую социально-культурный уровень героя, его психологическое состояние, взгляд на жизнь. Соотношение этого взгляда с позицией автора, совпадающей в той или иной степени, либо противостоящей ему, также позволяет добиться большой идейной сложности и глубины в осмыслении действительности.

Сам герой-рассказчик в произведении выполняет различные роли, выступая, по словам американского критика Л. Рубина, одновременно в трех качествах: он является носителем речи, характером и так называемым vehicle, т. е. средством, орудием в руках писателя, выражением определенного художественного приема¹. Соотношение между этими качествами может быть различным и зависит не только от цели писателя, но и от степени и существа авторского вмешательства в повествование, в речь самого рассказчика, что в конечном счете определяется особенностями развития романа в целом и в разные эпохи проявляется по-своему.

В XVIII в. автор даже в романах, написанных от первого лица, стремился играть роль всевластного, всезнающего демиурга, открыто вылетающего свой голос в повествование рассказчика. Достигалось это следующим образом. Роман строился как воспоминания героя либо о выпавших на его долю испытаниях («Путешествия Гулливера» Свифта, «Векфильдский священник» О. Гольдсмита), либо обо всей его жизни («Приключения Робинзона Крузо» Дефо). Причем герой, повествуя о прошлом, мысленно переносился в это свое прошлое, никак не обнаруживая естественной (при воспоминаниях!) осведомленности о развязке.

Таким образом, психологической дистанции между временем действия и временем повествования не возникало. На страницах произведения вставала фигура героя, каким он был в период прошлых испытаний, — со своими ошибками, ложными мнениями, которые тут же подвергались суду и справедливой оценке. Внешне выразителем этих оценок являлся сам герой как носитель речи, но фактически они принадлежали автору. Дело в том, что отсутствие психологической дистанции между временем действия и временем повествования значительно обедняло образ героя, ведущего рассказ, обратившись к воспоминаниям: по сравнению с образом героя дейст-

¹ См. Rubin L. S. The Teller in the Tale. Seattle and London, 1967, p. 67.

вующего он был лишен конкретности и человеческой индивидуальности, отличался явной абстрактностью и отвлеченностью. В его уста вкладывались важные для автора, не подлежащие сомнению конечные истины и моральные оценки, которые и должен был усвоить читатель.

Отсюда — бросающаяся в глаза функциональность рассказчика в романах XVIII в.: носитель речи служил рупором авторских идей и к тому же выступал свидетелем, очевидцем изображаемых событий, утверждая своим присутствием их достоверность. При этом сами события нередко заслоняли фигуру повествующего героя. Для автора более важным было именно то, о чем рассказывает герой, нежели то, как он рассказывает, как раскрывает себя в повествовании. Индивидуализация речи героя намечалась лишь в самых общих чертах, так что повествование не являлось самовыражением рассказчика, не было его речевой характеристикой, не несло в себе утверждения конкретно-индивидуального взгляда на жизнь. Ведь будучи рупором авторских идей, рассказчик эту индивидуальность, неповторимость характера в известной мере утрачивал. Он выступал носителем скорее родовых примет, общих черт, свойственных определенной группе людей (таков Робинзон Крузо, представляющий собой тип человека эпохи «свободного буржуазного предпринимательства», таков пастор Примроз, выразитель наивно-патриархальных взглядов на жизнь).

Все эти особенности повествования от первого лица в значительной мере сохранились и в романах XIX в. И Фрэнк Освальдистон в «Роб Рое» В. Скотта, и Эстер в «Холодном доме», и Дэвид Копперфильд, и Пип в «Больших надеждах» Ч. Диккенса — все они как индивидуальности оказываются более бледными, чем окружающие их лица. Непосредственное исследование характера носителя речи, подчиненность рассказа именно этим целям связаны с ломкой традиционных форм авторского вмешательства в повествование, которая наступит позднее. Но уже в упомянутых произведениях XIX в., а также в «Грозовом перевале» Э. Бронте, в романах У. Коллинза «Женщина в белом» и «Лунный камень» намечается интерес к развитию творческих возможностей повествования от первого лица, к тому, чтобы расширить и углубить функцию носителя речи. Обращение к рассказчику выступает в известной мере как сознательный, целенаправленный художественный

прием, используемый более интенсивно и разнопланово, чем в XVIII в.

Нередко повествование ведется от лица двух или даже нескольких рассказчиков («Холодный дом» Диккенса, «Грозовой перевал» Э. Бронте, упомянутые романы Коллинза). Обретает разнообразие сюжетная функция рассказчика. В целях сюжетной занимательности и углубления мысли более интенсивно используется тот контраст, который может возникнуть между неосведомленностью героя-рассказчика и всеведением автора, сталкивающего носителя речи с непонятными ему явлениями, с загадочным поведением других персонажей.

Наиболее ярко названные тенденции представлены в «Лунном камне», лучшим романе Уилки Коллинза. Именно в этом произведении намечаются и другие существенные сдвиги в использовании первого лица и даже в самом соотношении его упомянутых выше качеств: «я» — носитель речи, характер, выразитель функции.

Особенности повествования в «Лунном камне» определяются прежде всего тем, что это произведение несет в себе черты детективного жанра. Для последнего, как известно, характерен особый вид конфликта: столкновение героя лишь с результатами, последствиями разрушительного действия, обычно преступления; причём и носитель действия, и сам характер его поведения составляют тайну, которая и должна раскрыться в процессе развития событий. В «Лунном камне» такой тайной являются обстоятельства исчезновения чудесного алмаза из дома леди Вериндер, а также непосредственный виновник этого исчезновения.

Весьма примечателен — и в этом особый признак детективного жанра — тот факт, что названная тайна существует в романе одновременно и для персонажей, и для читателя. Правда, среди действующих лиц исключение составляет Рэчел Вериндер, которая хотя и не владеет всей полнотой тайны, но знает, своими глазами видела, кто взял ночью алмаз из ее индийского шкафчика. Но именно Рэчел, а также Годфри Эблвайт, наблюдавший за лунатическими действиями Фрэнклина Блэка и потом присвоивший себе алмаз, в отличие от других персонажей не получают слова, не становятся рассказчиками. Причина здесь не просто в том, что Годфри в конце концов поплатился жизнью за похищение алмаза, а опять-таки в особенностях жанра, который предполагает постепенное раскрытие центральной тайны, а также

рождение в процессе этого раскрытия новых тайн (например, непонятное поведение Рэчел, ее внезапная неприязнь к Фрэнклину Блэку, загадочность действий Годфри в Лондоне). Об этом повествуют рассказчики, воспринимающие действия Рэчел и Годфри со стороны: Фрэнклин Блэк, мисс Клак, стряпчий Брефф.

Итак, стремясь до поры до времени замедлить разгадку тайны, автор организует повествование как ряд рассказов нескольких действующих лиц, так или иначе причастных к истории с алмазом, но знающих лишь часть истины. Габриэль Беттередж, дворецкий леди Вериндер, и Фрэнклин Блэк, невольный виновник похищения алмаза, получают слово дважды. Своеобразным рассказом является и написанное от первого лица письмо из семейного архива, содержащее объяснение того, как алмаз Лунный камень попал из Индии в Англию. Эпилог также строится из «показаний» трех второстепенных действующих лиц, которые и завершают историю алмаза, возвратившегося в Индию. В целом произведение складывается из одиннадцати повествований, принадлежащих разным лицам. Можно, пожалуй, говорить и о двенадцати рассказчиках, если включить в их число и служанку Розанну Спирман, автора развернутого письма, которое призвано объяснить непонятное поведение Розанны во время следствия, а также ввести новую тайну — тайну происхождения пятна от краски на рубашке Блэка.

События, изложенные каждым рассказчиком, составляют определенный этап в истории пропажи и поисков алмаза. Все носители речи, как явствует из объяснений Блэка, который выступает в романе инициатором воспроизведения этой семейной истории, повествуют лишь о том, чему каждый из них был непосредственным свидетелем: «...мы все должны написать историю Лунного камня поочередно — насколько простирается наша личная осведомленность, и не более»². Исходя из этого, Беттередж повествует о появлении алмаза в доме леди Вериндер и его внезапной пропаже; мисс Клак, жительница Лондона, — о загадочных действиях индусов в английской столице и о поведении Рэчел, переехавшей из провинции в город; Фрэнклин Блэк — об обвинении в краже алмаза, услышанном от Рэчел, и о письме Розанны Спирман; Эзра Джен-

² Коллинз У. Лунный камень. М., 1959, с. 16.

нингс — об опыте с лауданумом, способствовавшем оправданию Блэка, и т. д.

Обращение к повествованию от первого лица каждый раз помогает автору искусно обыграть степень осведомленности рассказчика, который открывает смысл тех или иных событий непосредственно на глазах читателя либо вместе с читателем задумывается над новой загадкой. Это рождение новых тайн и постепенная разгадка старых составляют в каждом рассказе и в романе в целом движущее начало действия. Таким образом, фигура рассказчика, то расширяющего свою осведомленность, то встающего в тупик, каждый раз используется автором прежде всего в ее сюжетной функции — ведь все события изображаются по мере того, как с ними сталкивается или их осмысливает тот или иной носитель речи.

Особую роль в детективе, как известно, играет деталь, подробность жизни, выступающая уликой, приметой, овеществленным следом скрытого действия. Такой деталью может стать не только предмет (рубашка Блэка, испачканная краской), но и событие (нападение индусов на Годфри Эблвайта), поступок персонажа, его душевный порыв (отношение Рэчел к Фрэнклину Блэку) — словом все, что так или иначе способно «информировать» нас о характере таинственного действия, его направлении и развитии, т. е. стать ключом к разгадке тайны. Расположение этих «ключей» в «Лунном камне» опять-таки указывает на сюжетную функцию первого лица: ведь от рассказа к рассказу идет незаметное накопление деталей, подготавливающих постепенное раскрытие тайны. И именно обращение к повествованию от первого лица позволяет ввести эти детали наиболее органично.

Выделению деталей-«ключей» подчинена сама последовательность рассказов действующих лиц и выбор рассказчика в зависимости от того, какие факты, несущие необходимую информацию, выдвигаются на первый план, — «сельские» или «лондонские», касающиеся семейной жизни или выходящие за пределы дома. При этом весьма примечательно, что никто из рассказчиков не обращает внимания на значительность, важность того или иного факта для дальнейшего расследования дела. Повествование ведется таким образом, как если бы развязка событий по-прежнему оставалась в тайне, хотя каждый из действующих лиц вспоминает о том, что произошло два года назад, и, конечно же, знает, чем завершилась история с алмазом. Однако в соответствии с традицией автор строит

каждый рассказ по принципу воспоминаний о прошлом, отказываясь от психологического осмысления временной дистанции.

Подобное можно наблюдать и в «Роб Рое» В. Скотта, и в романах Диккенса. Правда, Диккенс порой на какую-то долю секунды позволяет и Эстер в «Холодном доме», и Пипу в «Больших надеждах» проявить некоторую осведомленность, взглянуть на свои переживания в прошлом с высоты уже испытанных потом душевных потрясений. У Коллинз не допускает этого; он заставляет Фрэнклина Блэка рассказывать о разрыве с Рэчел и связанных с этим страданиях, ничуть не обнаруживая того факта, что речь о своих горестях ведет человек, навсегда соединившийся с любимой женщиной.

Таким образом, традиционность повествования в романе «Лунный камень» проявляется в отсутствии психологического осмысления временной дистанции, в ярко выраженной функциональности первого лица, выступающего свидетелем описываемых событий. Вместе с тем художественная роль рассказчика в произведении усложняется и углубляется, определяя особый характер сюжета, в организации которого решающее значение имеет степень осведомленности носителя речи. Это приводит к новым качественным изменениям в повествовании от первого лица.

Обращаясь в интересах сюжетной занимательности к целому ряду рассказчиков, писатель сталкивается с необходимостью как-то оттенить носителей речи, выявить их различия. Каждый из рассказчиков наделен в романе своим социальным поведением и положением, биографией (более или менее раскрытой), возрастом, полом, жизненным опытом. Но все эти отличительные черты, чтобы стать ощутимыми для читателя, должны так или иначе отразиться в самом повествовании. Как уже отмечалось, традиция повествования от первого лица предполагала индивидуализацию речи рассказчика лишь в самом общем виде (пример — упомянутые романы Дефо, Скотта, Диккенса). Но в «Лунном камне» рассказ каждого персонажа существует не сам по себе, а рядом с другим рассказом, не только продолжая его, но и отталкиваясь, противопоставляясь ему. Иными словами, выступление того или иного носителя речи неизбежно воспринимается уже относительно другого выступления, и это накладывает на автора особые обязанности — сделать речь каждого персонажа более характерологичной, несущей на себе печать внутреннего облика говорящего.

Это удается Коллинзу в равной мере не во всех двенадцати повествованиях, но рассказ дворецкого Беттереджа явно контрастирует с дневником интеллигента Дженнингса, человека с тонкой, ранимой душой и научным складом ума; а излишние чувства в послании Розанны Спирман отличается от суховатого и предельно краткого изложения фактов в письме сыщика Каффа, также адресованного Фрэнклину Блэку. Индивидуализация речи достигается самыми различными путями: здесь и отбор событий, привлекающих внимание рассказчика в соответствии с его пристрастиями, и отбор деталей, характеризующих умственный уровень и кругозор носителя речи, и определенная стилистическая интонационная окраска.

Так дворецкий Беттередж любит поучать; он многословен, ворчлив, добродушен и самоуверен, почтителен по отношению к своим господам и в то же время ироничен: «Универсальный гений мистера Фрэнклина, пачкавший во всем, допачкался до так называемой «декоративной живописи». Он сообщил нам, что изобрел новый состав для разведения краски; как он изготовлялся, я не знаю. А чем отличался этот состав, я могу сказать вам в двух словах: он вонял... Мистер Фрэнклин... приготовил состав с таким букетом, что даже собаки чихали, когда входили в комнату; надел на мисс Рэчел передник и косыночку и заставил ее расписывать ее же собственную маленькую гостиную, называемую, за неимением английского слова, «будуаром»³. Мисс Клак склонна к сентенциям, недоброжелательству, мелким словесным уколам в адрес окружающих; ее речь несет на себе печать религиозного ханжества: «...дверь... открылась, и веяние мирской тревоги ворвалось в комнату в лице мисс Вериндер»⁴. Или: «Я выглянула в окно и увидела Мирское, Плоть и Дьявола, ожидавших перед домом в виде кареты и лошадей, напудренного лакея и трех женщин...»⁵.

Повествования мисс Клак, равно как и Беттереджа, сыщика Каффа, Эзры Дженнингса, автора письма из фамильного архива, становятся в той или иной мере самовыраже-

³ Коллинз У. Лунный камень, с. 65—66.

⁴ Там же, с. 234.

⁵ Там же, с. 242.

ни ем рассказчиков, несут на себе печать внутреннего облика носителя речи. Обогащаясь как выразитель функции, носитель речи в произведении У. Коллинза становится одновременно и ярко выраженным характером. При этом наполненность образа рассказчика выступает именно следствием творческого использования повествования от первого лица как художественного приема.

Примечателен следующий факт: каждый из рассказчиков в «Лунном камне» продолжает своего предшественника в изложении событий. Развивая сюжетную функцию первого лица, искусно обыгрывая степень личной осведомленности персонажа, автор строит повествование по принципу передаваемой эстафеты, так что ни один из носителей речи не пересказывает событий, не повторяет описания сцен, о которых шла речь в предыдущем рассказе. Следовательно, в изложении событий Коллинз отказывается от возможности творчески использовать столкновение разных точек зрения и в этом отношении он опять-таки остается в рамках классической традиции. Но в трактовке характеров видны уже определенные сдвиги. Так, большинство центральных рассказчиков — субъектов речи в одной из глав — в других главах становятся объектами изображения. Фрэнклин Блэк повествует об одиноком ученом Эзре Дженнингсе, а Дженнингс — о пылком влюбленном Фрэнклин Блэке; мисс Клак — о стряпчем Бреффе и стряпчий — о мисс Клак. Мы видим Фрэнка глазами Беттереджа, иронически относящегося к заграничному воспитанию молодого человека, и Беттереджа — глазами Фрэнка и Эзры Дженнингса, отмечающих добродушную ворчливость, упрямство и недоверчивость старого слуги.

Этот взгляд со стороны в большинстве случаев лишь помогает автору углубить, подчеркнуть какие-то черты персонажа, уже проявившиеся в его монологе, т. е. новой, особой точки зрения, как правило, не возникает. Исключением (не большим, но в высшей степени знаменательным!) является образ Годфри Эблудайта, раскрывающийся в рассказах самых разных персонажей: и Блэка, и Беттереджа, и мисс Клак, и стряпчего Бреффа, и сыщика Каффа, — притом не однопланово, а в постоянной полемике.

Годфри противопоставлен в романе Фрэнклину Блэку. Они соперники в любви и оба — по-разному — причастны к исчезновению алмаза. Но противопоставление этих фигур дается

не только в содержательном плане: если детали-«ключи», касающиеся поведения Фрэнклина, расположены в романе таким образом, чтобы сначала стусить тайну вокруг этого персонажа, а потом послужить доказательством его невинности, то другая группа деталей, характеризующая Годфри, служит раскрытию его преступления и в связи с этим раскрытию его подлинного, тщательно скрываемого облика. На первый план выступает именно это выявление внутреннего «я» Годфри, и от рассказа к рассказу идет смена взглядов на этого персонажа: откровенная симпатия Беттереджа, считающего, что у Годфри больше шансов завоевать Речел, чем у Фрэнка; благовоющее отношение ханжи мисс Клак, неприязненное — стряпчего Бреффа и, наконец, обстоятельный анализ тайных неблагоприятных поступков Годфри, вложенный в уста сыщика Каффа и звучащий как приговор.

Облик Годфри Эблудайта складывается в романе как раз благодаря сложному соотношению этих различных оценок: Годфри, действительно, внешне очень элегантный и эффектный молодой человек (каким он видится Беттереджу); он склонен к ханжеству и лицемерию (что раскрывается в рассказе его духовной сестры мисс Клак); он расчетлив, лжив, способен на преступление (так оценивают его Брефф и Кафф, что и подтверждается фактами сюжета). Таким образом, обращение к повествованию от первого лица уже связано для автора с интересом к носителям речи как к выразителям различных точек зрения на один и тот же объект. Характер точки зрения определяется как степенью осведомленности персонажа об объекте (Беттередж, наблюдающий за Годфри только со стороны, и всезнающий сыщик Кафф), так и особенностями духовного облика повествующего персонажа (мисс Клак с ее почитанием Годфри). В последнем случае можно говорить о качественном характере точки зрения, выражающей индивидуальную позицию персонажа.

Итак, при всей традиционности повествования в романе У. Коллинза «Лунный камень» нельзя не отметить появления в нем и новых тенденций: это возросший интерес автора к рассказчикам как к субъектам речи, к характерам, выражающим себя в повествовании, и даже — в известной степени — к носителям индивидуальной точки зрения. Это также усложнение роли первого лица в организации повествования в целом: герой-рассказчик обладает сюжетной функцией, что

связано с особенностями детектива как жанра. Причем именно это обогащение функционального значения фигуры рассказчика сложным образом определяет возрастание в ней удельного веса характера, изображение которого станет первой заботой в романах XX в.

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Г. Черняева. Былинный текст и «мнение» о нем сказителя	3
Ф. М. Селиванов. Предметная художественная деталь в былинах	16
Е. Б. Артеменко, С. Г. Лазутин. О языковой природе и идейно-эстетических функциях некоторых явлений поэтического синтаксиса русской народной лирики	29
Н. И. Копылова. Пародирование романтической баллады и фольклор	40
Т. М. Акимова. О жанровом своеобразии песенной лирики Кольцова	47
С. Г. Лазутин. Роль героини русских народных и литературных песен и композиционные формы их выражения	59
В. Г. Руделев. Принципы сегментации поэтической речи	71
О. С. Вишнякова. «Слагаемые» сюжетного движения в романе Ф. М. Достоевского «Бедные люди»	78
Е. Г. Муценко. Литературный сказ как фольклорная стилизация	85
В. П. Скобелев. Сюжетно-композиционная структура новеллы Б. Лавренева «Сорок первый»	96
Л. Е. Кройчик. Заметки о мастерстве М. Зошенко-фельетониста	107
В. М. Акаткин. Время в лирике С. Я. Маршака	116
А. Б. Ботникова. К вопросу о принципах и формах литературных взаимодействий (Э. Т. А. Гофман и В. Ф. Одоевский)	127
С. Н. Филюшкина. Проблема рассказчика в романе У. Коллинза «Лунный камень»	144