

— М.: АСТ, 2005. — 976с.

13. <http://www.infinityplus.co.uk/nonfiction/hyperion.html>.

14. http://samlib.ru/s/shulxga_s_w/hyperionrevised13052002.shtml

15. <http://sandstormreviews.blogspot.com/2008/02/hyperion-cantos-dan-simmons.html>.

Роман СЕМЕЛЮК

НАРАТОР І ПЕРСОНАЖ В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ МАЛОЇ ПРОЗИ ДЖ. ДЖОЙСА І А.П. ЧЕХОВА

У статті розглядається співвідношення дискурсів розповідача і персонажа в малій прозі А. Чехова і Дж. Джойса. Стверджується, що синтез мовленнєвих особливостей розповідача і персонажа є основним структуротвірним чинником творів.

Ключові слова: автор, розповідач, персонаж, тип розповіді, голос, невластне-авторське мовлення.

В статье рассматривается соотношение дискурсов повествователя и персонажа в малой прозе А. Чехова и Дж. Джойса. Утверждается, что синтез речевых особенностей повествователя и персонажа является основным структурообразующим фактором произведений.

Ключевые слова: автор, повествователь, персонаж, тип повествования, голос, несобственно-авторское повествование.

The peculiarities of the correlation of the narrator's voice and the character's voice in A. Chehov's and J. Joyce's short stories have been retraced in the paper. Contamination of these discourses is a main structural factor of the works.

Key words: author, narrator, literary character, type of narration, voice, improperly-authoring speech.

Типологічні відповідності між новаціями Джойса-новеліста і малою прозою Чехова потрапили в поле зору літературознавства досить давно; досить сказати, що А.І. Старцев ще 1937-го року, в час перших Джойсових публікацій російською мовою, поставив проблему зв'язків його творчості з російською і французькою класичною літературою XIX ст. [9, 197 і далі]. Спроби зіставлення новелістики двох авторів здійснювали К. Генієва [1], Г. Гільдіна [2], І. Кисельова [7], однак, як зауважувала остання, робили це "без конкретного аналізу", тільки намічаючи шляхи зближення [7, 176]. Сама І. Кисельова, авторка дисертації про проблематику і поетику раннього Джойса, також характеризує загальні риси подібності: зумовленість творчості обох письменників "однією і тією самою епохою", "чеховську атмосферу" і "типово чеховські ситуації" у Джойса, завершуючи вказівкою на можливі перспективи зіставлення і констатує, що ці питання у її роботі ставляться "лише в найзагальнішому теоретичному аспекті. Тут не може бути конкретного аналізу чеховських оповідань" [7, 176].

Така сама ситуація спостерігається і в англomовному літературно-критичному дискурсі, представники якого зазвичай лише констатують близькість авторів "Дублінців" і "Степу". Так, Д. Хед, називаючи Чехова творцем новели типу "зріз життя" ("slice-of-life type"), вказує на те, що у світовій літературі на початку XX ст. під його впливом сформувалася певна художня традиція ("the slice-of-life Chekovian tradition"), однак Джойс більшою мірою протиставляється цій традиції [13, с.16, 22].

Як бачимо, зіставлення Чехова і Джойса, попри те, що лежить начебто на поверхні, залишається нерозгорнутим. У даній розвідці пропонується конкретизувати це зіставлення в плані наративних пошуків авторів; при цьому переважна увага звертається на співвідношення наратора і персонажа в структурі художньої розповіді.

Важливо відзначити, що Джойс спростовував вплив Чехова на формування своєї поетики, наголошуючи, ніби на час створення "Дублінців" він ще не був знайомий з творчістю автора "Чайки" [12, 166]. Однак біограф Джойса Р. Еллманн, який наводить це заперечення Джойса, констатує: "Найбільш близькими до оповідань Джойса є чеховські оповідання..." [12, с.166]. Інший англійський літературознавець Н. Корнуелл у монографії "Джойс і Росія" зазначає, що "найскладніше у зв'язку із проблемою "Джойс – російські письменники" говорити про Чехова" [8, 36]. У своїх міркуваннях про літературу Джойс лише побіжно згадував Чехова. Водночас А. Пауер у "Бесідах із Джойсом" [14], фрагменти яких у російському перекладі опубліковані в "Літературній газеті" [5], приводить думку автора "Улісса" про визначальну роль Чехова у зміні світової драматургічної поетики. Фактично тут має місце опосередковане обґрунтування Джойсом власної ідеї про драматизацію як магістральний напрям розвитку сучасної йому літератури. З цього приводу Джойс навіть написав декілька статей і рецензій ("Драма й життя", 1900 р., "Нова драма Ібсена", 1900 р.), що мали

принципово важливе, по суті, програмне значення. В процесі аналізу драми Ібсена Джойс виходить на характеристику так званого "аналітичного методу" ("analytic method"). Його смисл полягає в тому, що митець усувається від винесення вироку, зникає з тексту, водночас гранично драматизуючи оповідь, домагаючись значимості кожного елемента твору й підкоряючи їх єдиному завданню. Драматизація досягається за допомогою композиційної стрункості, уваги до деталі, широкого використання діалогу, введення підтексту, авторської відстороненості.

Пізні оповідання Чехова написані майже в той самий час, коли Джойс починав роботу над "Дублінцями" (наприклад, "Архієрей" Чехова оприлюднено 1902 року, "Наречена" – 1903-го; Джойс пише свою книгу з 1904 по 1907 рік). Вірогідно, Джойс справді не був знайомий із творчістю Чехова на момент написання "Дублінців". Але для нас більш суттєвими є не декларації письменника, а те, що Джойс майже дослівно повторює стосовно Чехова те, що він набагато раніше писав про нову драму Ібсена, тобто знову говорить про драматизацію. Він підкреслює новаторський характер творчості Чехова: "З письменників, що жили на рубежі століть, я найбільше захоплююся Чеховим. Він привніс у літературу щось нове, якийсь драматизм на протигагу класичній ідеї... у чеховських п'єсах немає ні початку, ні середини, ні фіналу, і ні про яку кульмінацію він не піклується; його п'єси являють собою безупинно триваючу дію, немов життя вторгається на сцену й – іде далі, і в них нічого не вирішується... У Чехова не стільки драма окремих особистостей, скільки драма самого життя... Кожний живе у своєму власному світі, і навіть у любові кожний залишається сам по собі, і ця самотність їх лякає. Він – перший драматург, який усе зовнішнє поставив на належне місце, водночас ніби випадковим натяком він здатний обрисувати трагедію, комедію, характер і пристрасть. Коли п'єса закінчується, то на якусь мить виникає думка, що персонажі раз і назавжди позбулися своїх ілюзій, але як тільки завіса опускається, розумієш, що дуже скоро вони почнуть створювати нові ілюзії, забуваючи про старі..." [5].

У даному випадку не є принциповим, що Джойс говорить про драматургію. Його міркування залишаються рівною мірою слушними і щодо малої прози Чехова, а викладені принципи стають актуальними для художньої практики самого Джойса, адже дія в оповіданнях, що склали книжку "Дублінці", так само не прив'язана лише до одного конфлікту чи ситуації; вона, подібно до життя, не припиняється ні на мить, а ситуації, навколо яких кружляють герої, так і не отримують вирішення.

Так, в оповіданнях Джойса "Сестри", "Нещасний випадок", "Два кавалери", "Мертві" та ін. розгортання сюжету позбавлене строгого причинно-наслідкового зв'язку і не має завершальної "крапки", актуалізуючи сам життєвий процес; явища повсякденності, які виявляються винятково значущими, доленосними для героїв. Якщо оповідь навіть прикута до певної очікуваної події, то вона готується далеко заздалегідь, затягується і в момент настання втрачає актуальність, як в оповіданнях "Аравія", "Хмарина", або не настає зовсім, як в "Евеліні". Частіше ж йдеться не так про подію, як про фрагмент у черзі інших таких самих фрагментів життя ("Після перегонів", "Два кавалери", "День плюща"). Подібну картину спостерігаємо в оповіданнях Чехова "Тоска", "В усадьбе", "Гусев", "Соседи" та ін.

Для малої прози Чехова і Джойса характерною є загальна для літератури межі XIX-XX століття тенденція, згідно з якою роль автора як всезнаючого і всеприсутнього деміурга художнього світу поступово втрачається. Відповідно в структурі тексту змінюється співвідношення наратора і персонажа.

Дослідниками творчості Чехова неодноразово відзначалася важлива роль розповідачів в організації оповіді (послугуємося тут розмежуванням між поняттями "оповідач" і "розповідач" відповідно до прийнятої в російському літературознавстві різниці між термінами "повествователь" і "рассказчик"). Надто часто у Чехова створюється багаторівнева система нараторів, співвідношення між якими створює сюжетну і – що найважливіше – смислову напругу тексту. Так, в оповіданні "Вогні" розповідь розпочинає "Я-наратор", потім її перебирає на себе інженер Ананьєв, який детально розказує про свої відвідини міста дитинства і зустріч із молодою жінкою, яка в пору юності називали "Кісочкою". При цьому його розповідь декілька разів повертається у вихідну точку нарації, утворюючи так званий пунктирний наратив, коли вбудована оповідь час від часу переривається історією-обрамленням (у термінах наратології – екстрадієгетичний і інтрадієгетичний наратив [6, 236]). Подібним чином організовано оповідання "О любви", "Крыжовник", "Святою ночью" та ін.

На відміну від Чехова Джойс у малій прозі зазвичай не вдається до надто складних наративних форм і не створює багаторівневу оповідь. Навіть така поширена в новелістиці наративна ситуація, як "Я-оповідь", у нього зустрічається не часто. Досить сказати, що з п'ятнадцяти оповідань збірки "Дублінці" лише три ("Сестри", "Зустріч", "Аравія") мають саме таку оповідно-композиційну форму. Але навіть тоді, коли в оповіданні є лише один наратор, а подія розповідання і розказана подія начебто зовсім не розводяться (ні в часі, ні в просторі, ні за лексико-граматичними параметрами), можна віднайти безпосередньо у вербально-композиційному розгортанні тексту приховані маркери, що вказують на неоднорідність цих подій та значущість співвідношення між ними.

Розглянемо в плані порівняльної типології оповідання Чехова "Архієрей" і оповідання Джойса "Сестри". В "Архієреї" відтворено останні дні життя "преосвященного Петра" і, власне, його смерть у суботу, напередодні Пасхальної неділі. Оповідь ведеться від третьої особи ("аукторіальний тип", за класифікацією Ф. Штанцеля [див.: 11, 110-111]), але в "авторитетне" слово оповідача постійно вклинюється слово героя, перетворюючи аукторіальну наративну ситуацію в персонажну (за традиційною термінологією, перехід

авторського мовлення у невласне-пряме мовлення). Суміщення мовленнєвих планів суб'єктивізують оповідь, привертають увагу до свідомості персонажа, дають можливість розкрити багатство й неоднозначність його внутрішнього світу.

Типологічно подібну картину спостерігаємо в "Сестрах" Джойса. Подією розповіді тут є смерть "преподобного Джеймса Флінна", що подається у сприйнятті хлопчика, від імені якого ведеться оповідь. Поступово через спогади хлопчика, сестер покійного, розповіді тих, хто його знав, вимальовується образ неординарної особистості священика, якого оточуючі вважали трохи дивним; обов'язки священнослужителя були для нього до певної міри тягарем, бо змушували до категоричності та однозначності сприйняття світу. Суттєво, що в оповіданні, яке має назву "Сестри" і таким чином нібито орієнтованому перш за все на показ Ненні й Елайзи, сестер преподобного, визначальною є точка зору хлопчика, а у фокусі його бачення (насамперед внутрішнього) перебуває в першу чергу покійний, а вже потім сестри. Зіткнення поглядів та оцінок сестер, з одного боку, та хлопчика, з другого, співвідношення референтної і комунікативної події має смислороджувальний ефект і дає можливість зрозуміти ту колосальну (хоч і приховану) світоглядну перемену, яка відбувається з оповідачем-персонажем Джойсового твору.

За схожою схемою розгортається наративний дискурс і в оповіданні "Мертві". Розповідь тут ведеться від третьої особи, але організована вона головним чином перспективою бачення і сприйняття головного героя, Габріеля Конроя. Постійні коливання між голосом наратора і голосом героя створюють дискретний, хвилеподібний мовленнєвий рух оповіді. Кожний окремих фрагмент, починаючись нейтральним голосом оповідача, далі трансформується в невласне-авторське мовлення з домінуванням лексики та інтонаційно-синтаксичного ладу, характерних саме для мовлення героя. Завершується текстовий фрагмент коротким висновком до ситуації, що фактично належить героєві, чи більш-менш розгорнутою медитацією з приводу тих чи інших обставин чи проблем. Порівн.: "He waited outside the drawing-room door until the waltz should finish, listening to the skirts that swept against it and to the shuffling of feet. He was still discomposed by the girl's bitter and sudden retort. It had cast a gloom over him which he tried to dispel by arranging his cuffs and the bows of his tie. <...> He would only make himself ridiculous by quoting poetry to them which they could not understand. They would think that he was airing his superior education. He would fail with them just as he had failed with the girl in the pantry. He had taken up a wrong tone. His whole speech was a mistake from first to last, an utter failure..." [4, 182].

Як бачимо, спершу голос оповідача зовсім позбавлений суб'єктивності, завершується ж фрагмент, по суті, не взятим у лавки прямим мовленням героя, що дає негативну оцінку власним вчинкам, навіть із забіганням уперед, оскільки його промова ще тільки має відбутися під час вечірного застілля.

Отож у структурі художнього мовлення й у Джойса, й у Чехова тенденція до подолання "авторської суб'єктивності" проявляється в пошуках різноманітних форм передачі чужого мовлення і домінуванні невласне-авторського слова. Автори вдаються до цієї форми оповіді, намагаючись неупереджено відтворити складні внутрішні колізії персонажів через контамінацію засобів зовнішнього і внутрішнього планів розповіді. Внаслідок застосування такої наративної стратегії створюється ситуація, коли традиційне для аналізу стильових особливостей твору поняття "голос автора" є непродуктивним. Автор як біографічна особистість залишається за межами створеного ним художнього світу. Натомість у тексті актуалізуються дискурс розповідача і дискурс персонажа.

Як в оповіданнях Чехова, так і в новелах Джойса напружені внутрішні колізії, що приховують зовнішню безподійність, прориваються зовні у самому характері розповіді. Вона стає не описовою, а драматизованою і ведеться переважно з точки зору ("у перспективі") персонажа, а його стан, почуття взагалі не описуються, а предметно втілюються, передаються в жесті, міміці, виразі обличчя, інтонаціях тощо.

Джойс у період роботи над збіркою оповідань "Дублінці" сформував переконання, що художня творчість не є публіцистикою чи журналістським репортажем, а специфічним перетворенням реального світу та людської свідомості. Він втілює це переконання в ідеї епіфанії, під якою розуміється стан прозріння та раптового духовного осяяння, що викликає до життя специфічні художні образи предметів, що "суміщають фізичну і психологічну реальність (фізичну реальність їх буття у світі і психологічну реальність їх сприйняття суб'єктом)" [3, 18]. У творі цей феномен знаходить свій вияв у найрізноманітніших елементах: виразі обличчя, раптово кинутій фразі, несподівано акцентованих деталях інтер'єру, які здатні асоціативно передати душевний стан людини тощо. Безпосередньо в тексті епіфанія набуває форм невласне-авторського мовлення, в якому відсутні відверті авторські коментарі. Водночас тут немає й безпосереднього заглиблення у внутрішній світ людини на кшталт Льва Толстого. Для того, щоб отримати доступ до прихованих образів людської свідомості, автор вдається до прийому сильного вторгнення ззовні, яке забезпечує запуск активних процесів свідомості.

Вдаючись до епіфанії, Джойс уникає необхідності робити прямі авторські коментарі. Натомість він використовує уяву та входить до свідомості героїв, пропонуючи таким чином складну перспективу багатогранної людської свідомості. У випадку Габріеля з "Мертвих" зізнання дружини про те, що колись в неї був палко закоханий юнак, якого вона досі не може забути, слугує поворотним пунктом його свідомості. У той момент, коли все її минуле вривається до його внутрішнього світу, він виявляється беззахисним проти цього вторгнення. Ця ситуація виявилася гострим викриттям і навіть покаранням герою за його самовпевненість. За кілька годин до зізнання дружини, на вечірці, у своїй ретельно продуманій промові Габріель намагався

відмежувати себе від світу "мертвих", зосереджуючи свою увагу на „безпосередності” біжучого моменту: "We have all of us living duties and living affections which claim, and rightly claim, our strenuous endeavours. Therefore, I will not linger on the past. I will let any gloomy moralizing intrude upon us here tonight. Here we are gathered together for a brief moment from the bustle and rush of our everyday routine" [4, 203]. Тепер, після розповіді дружини, він відчуває себе психологічно надломленим, сповненим відчуття приреченості й готовим до переходу у світ нерухомості, "мертвості": "His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling" [4, 223].

Специфіка наративного дискурсу у більшості оповідань Чехова також значною мірою зумовлюється тим, що у творі фактично відсутні авторські оцінки й характеристики того, що відбувається. Все, що подається читачеві від безособового розповідача, виявляється пропущеним крізь призму свідомості героя: нам доступно виключно те, що бачить, чує й відчуває герой твору. Так побудовано, наприклад, оповідання "На святках" (порівн. початковий фрагмент: «Дочь Ефимья после свадьбы уехала с мужем в Петербург, прислала два письма и потом как в воду канула; ни слуху ни духу. И доила ли старуха корову на рассвете, топила ли печку, дремала ли ночью - и всё думала об одном: как-то там Ефимья, жива ли. Надо бы послать письмо, но старик писать не умел, а попросить было некого» [10, т.10, 181]). Водночас в окремих творах спостерігаються чіткі переходи від точки зору і голосу розповідача до розповідної перспективи персонажа. В оповіданні "Гусев" такий перехід задається вставною конструкцією "по мнению Гусева": "«А сердиться, по мнению Гусева, положительно не на что. Что странного или мудреного, например, хоть в рыбе или в ветре, который срывается с цепи? Положим, что рыба величиной с гору и что спина у нее твердая, как у осетра; также положим, что там, где конец света, стоят толстые каменные стены, а к стенам прикованы злые ветры...» [10, т.10, 327-328]. Аналогічну функцію виконують фрази на кшталт "Опять рисуется Гусеву...", "Гусев долго думает о..."; "Он дремлет, и кажется ему..."

І Чехов, і Джойс як автори намагаються максимально об'єктивувати розповідь і дистанціюватися від аксіологічної сфери наративу. Художній дискурс такого роду сучасне літературознавство називає "поетикою відсутності" (У. Еко). Її характерними ознаками є авторське невтручання в розвиток подій, відсутність будь-яких оцінних суджень, відкритих мотивувань поведінки героїв, прямих причинно-наслідкових зв'язків у сюжетному розвитку, пояснень щодо змін у часо-просторових планах оповіді, розчинення власне авторського мовлення у персонажному мовленні.

В оповіданнях Чехова і Джойса домінантною мовленнєвою формою є текстова інтерференція, тобто суміщення наративних планів розповідача і персонажа, що виконує структуротвірну функцію і виступає основним засобом розкриття неочевидного художнього змісту творів.

Зіставлення новелістики Джеймса Джойса і А.П.Чехова з погляду своєрідності наративної організації тексту, співвідношення у ньому дискурсу розповідача і персонажа представляється перспективним у науковому плані, оскільки в творчості цих авторів віддзеркалилися основні закономірності розвитку світової прози, зокрема малих жанрів на межі ХІХ-ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Джойс Дж. Дублинцы. Портрет художника в юности. – На англ. яз. – М. : Прогресс, 1982. – 588 р.
2. Гениева Е. Перечитываем Джойса // <http://lib.ru/DVOJS/dublincy.txt>
3. Гильдина А.М. Новеллистика Джеймса Джойса: контекст, текст, интертекстуальность : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. – Челябинск, 2003. – 188 с.
4. Гончаренко Э.П. Творчество Джойса и модернизм 1900-1930 гг. – Днепропетровск : Наука и образование, 2000. – 244 с.
5. Джойс Дж. Письмо о Толстом и беседы с А. Пауэром / Драматизм в противовес классической идее. К 100-летию со дня рождения Дж. Джойса // «Литературная газета». – 1982. – 3 марта.
6. Женетт Жерар. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. – М. : Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
7. Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов «Дублинцы»: дисс.... канд. филол. наук. – Л., 1984. – 214 с.
8. Корнуэлл Н. Джойс и Россия. / Пер. с англ. О. Н. Сажиной. – СПб. : «Академический проект», 1997. – 190 с.
9. Старцев А.И. Джойс перед «Улиссом» // Интернациональная литература. – 1937. – №1. – С. 196-202.
10. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. – М. : Наука, 1983-1986.
11. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
12. Ellmann R. James Joyce. – New & Rev. Ed.– New York. etc.: Oxford univ. press, 1983. – 887 p.
13. Head D. The Modernist Short Story: A Study in theory and practice. –Cambridge: Cambridge University Press, 1992. – 241 p.
14. Power A. Conversations with James Joyce, ed. Clive Hart. – New York: Barnes and Noble, 1974. – 111 p.