

В. А. Бячкова

ФАТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ ЛИЧНЫХ МЕСТОИМЕНИЙ В РОМАНЕ Э. ТРОЛЛОПА «ДОМИК В ОЛЛИНГТОНЕ»

*Работа представлена кафедрой мировой литературы и культуры
Пермского государственного университета.*

Научный руководитель - доктор филологических наук, профессор Б. М. Проскурнин

Одной из основных особенностей викторианского романа является акцентирование автором постоянного контакта с читателем, фактор адресата произведения. В этой статье рассматривается роль личных местоимений в установлении повествовательного контакта между автором и читателем. Объект исследования - роман Э. Тrolлопа «Домик в Оллингтоне».

One of the most important features of the Victorian novel is a constant contact between the reader and the author accentuated in the text of the novel. The author of the article studies the role of personal pronouns in establishing the author-reader connection. The object of the research is «The Small House at Allington» by A. Trollope.

Современное литературоведение, в соответствии с теориями Ю. М. Лотмана, М. М. Бахтина, рецептивной эстетики, феноменологии и другими, рассматривает литературное произведение как акт коммуникации. Литературное произведение в современном понимании синоним текста, а текст, по мысли Д. М. Лихачева, - «это языковое выражение замысла его создателя»¹. Цель коммуникации - передача авторского замысла адресату произведения, т. е. читателю. Потому и произведение не может быть направлено «в никуда», у него всегда есть адресат. Целью автора, таким образом, становится «актуализация канала связи»² с читателем, установка и поддержание контакта с ним, поскольку именно так автор обеспечивает успех коммуникации, «помогая» читателю понять произведение и заложенный в нем авторский замысел. У. Бут справедливо отмечал: «Мы видим, что автор не может избежать аудитории, он может только выбирать риторические приемы, которые использует»³. Все вышесказанное особенно актуально для викторианского романа по ряду причин.

В художественной системе романов Э. Тrolлопа автор нередко оказывается равен повествователю (что, как мы помним, несколько не соответствует тезису М. М. Бахтина о том, что автор-творец не равен автору человеку). Викторианские романы нередко отличает полное или частичное совпадение фигур автора и повествователя. Викторианский автор предпочитал выступать в произведении как всезнающий повествователь, общаться с читателем напрямую, без подставного рассказчика, поскольку в полной мере ощущал свою ответственность перед аудиторией в обществе, где книга была средством познания мира, самообразованья и самосовершенствования. «Услуги адвоката и врача весьма необходимы обществу, которое вознаграждает их с немалой щедростью, и точно так же ему с каждым днем нужней рукоделие писателей, и тем, кто в нем искусен, все больше платят и выказывают больше уважения»⁴, - писал У. Теккерей о труде литератора. Ч. Диккенс в свою очередь был глубоко убежден в том, что «книжки... подбодрят его (читателя. - В. Б.) в тяжелой жиз-

пенной борьбе и работе, поднимут в собственных глазах, научат его понимать, что его капитал и труд не враждебны друг другу и друг друга поддерживают, помогут ему отвести пагубные предрассудки и ложные представления - отвести все, кроме правды»⁵. Распространение подобных идей привело к тому, что романский жанр стал необыкновенно популярен в викторианской Англии. Э. Троллоп так писал о своем времени: «Романы читают направо и налево, под лестницей и на верхних этажах, в городских домах и деревенских коттеджах, читают графини и дочери фермеров, старые адвокаты и молодые студенты»⁶. Популярность литературы заставила авторов и читателей еще больше задуматься о морально-этической ответственности автора перед аудиторией, дидактической, обучающей функции литературы. «Мы стремимся принести из бурлящего вокруг нас мира под кровлю бесчисленных домов рассказы о множестве социальных чудес и благодетельных и вредоносных, но таких, которые не делают нас менее убежденными и настойчивыми, менее снисходительными друг к другу, менее верными прогрессу человечества...» - писал Ч. Диккенс в первом номере журнала «Домашнее чтение»⁷. Э. Троллоп также писал об этом: «Автору повествования необходимо развлекать, иначе он ничего не достигнет. Но независимо от своего желания он должен и поучать... Любым писателем могут быть взлелеяны фальшивые чувства, представления о человечности... любовь. Но каждый из них (писателей. - В. Б.) в равной мере может внушить подлинное благородство, любовь, смирение, уважение»⁸.

Автор викторианского романа - это, как правило, автор-собеседник. Считалось, что он и его читатель принадлежат к одному и тому же социальному кругу, а значит, у них одни идеалы, один язык, одни заботы, один «ареал» обитания - словом, они предельно схожи, что и помогает им понять друг друга. У читателя должна была

возникнуть иллюзия неформальности общения. Как пишет Н. Н. Михайлов, «лингвистически эта неформальность общения, кроме самого тона (писателей. - В. Б.) (фамильярного), выражается также в частых намеках автора на некую информацию, хорошо известную им обоим»⁹. Кроме подобных «намёков», а также для их наилучшего «воплощения» автор пользовался «другим характерным приемом вовлечения собеседника в неформальное общение» - «манипуляцией личными местоимениями». Причем «этот прием принимает форму основного прогнозирования возможного отношения читателя к описываемым событиям или словам персонажа, иногда даже с подчеркиванием совпадения этого прогнозируемого мнения с мнением самого автора»¹⁴. На стилистической функции личных местоимений, их роли в «диалоге» автора и читателя в художественном мире Троллопа мы остановимся подробнее, опираясь «Домик в Оллиштоне».

Говоря об использовании личных местоимений в тексте, исследователи выделяют три «плана» организации повествования: *я*, *ты* и *он*. «*Я* и *ты* подразумевают одно другое (взаимно координированы) и противопоставлены *он* по признаку участия или неучастия в речи»¹¹. Если исходить из этих соображений, первая особенность романа «Домик в Оллиштоне» заключается в том, что все эти три типа в нем, во-первых, присутствуют на равных, во-вторых, тесно взаимосвязаны.

Начнем с повествования первого типа - *я*-повествования. Он, по утверждению Г. Я. Солганика, включает себя повествования от *я* и *мы*, а также формы повествования с косвенным участием *я*, которые включают использование побудительных и вопросительных предложений, эмоциональные восклицания, вводные слова. Этот тип характеризуется «совпадением говорящего и автора»¹². Такое совпадение может быть косвенным, что характерно для текста художественного произведения, особен-

но в свеге впервые выведенного М. М. Бахтиным тезиса о том, что реальный автор произведения не абсолютно равен повествователю. Однако в случае с Троллопом, повествователь и автор во многом совпадают. Троллоп, случается, включает в текст романа автобиографические воспоминания (своего рода «лирические отступления»), если они важны для развития сюжета романа и дополнительно характеризуют его героев. Этим писатель добивается большего у доверия читателей. Например, повествуя о доме и семействе сквайров Дейл, Троллоп, обращаясь к личному опыту, пишет: «Помню, я присутствовал на обеде в доме, вся слава и счастье которого зависели от сохранившихся хрустальных бокалов. Тем не менее, я вынужден был пить именно из этих бокалов, как и другие гости. Мне бы не пришлось по вкусу благородное решение хозяина защитить свою судьбу с помощью замков, ключей и сундуков»¹³. Важен также тот факт, что авторское *я* Троллопа - это отнюдь не «подставной рассказчик». Романы писателя в большинстве своем написаны от третьего лица. Таким образом писатель добивается достоверности без утраты свободы в выборе повествовательных приемов: «Верно, что количество случаев, когда можно использовать повествование от первого лица, ограничено; если *я* обладает неправдоподобным доступом к необходимой информации, все повествование становится неправдоподобным»¹⁴.

Мы можем выделить две основные функции *я*-повествования в романе: формальную и содержательную. Формальная функция - обеспечение композиционного единства произведения и, как следствие, целостности его восприятия. Поэтому повествователь «задает тему» новой главы: «Я должен в первую очередь сказать несколько слов о "большом доме" и его владельце»¹⁵, «отсылает» читателя к ранее описанным событиям, напоминает о них: «Кросби, как мы знаем, отправился к себе в офис в Уайт-

холл в то утро»¹⁶. Иногда повествователь, напротив, «готовит» читателя к дальнейшему развитию сюжета: «Я отдаю себе отчет в том, что еще не описал ни Белл, ни Лили Дейл и что чем дальше я буду это описание откладывать, тем больше затруднений это вызовет»¹⁷. И конечно, повествователь подводит в финале романа определенный итог, сообщая, во-первых, что финал близится: «О ком еще нужно сказать перед тем, как я позволю уставшему перу выпасть из моей руки?»⁸; а во-вторых, информирует читателя о судьбе некоторых героев: «Я могу сообщить вам, что он действительно женился на Амелии Роупер и что он, не без некоторой гордости, занял место хозяина дома за столом миссис Роупер и обязался платить все ее долги»¹⁹. Содержательная функция *я*-повествования - это авторская оценка событий и героев романа. В качестве примера можно вспомнить своеобразную «расстановку акцентов»: «Я не буду утверждать, что мистер Кросби станет нашим героем, зная, что эта часть драмы будет представлена, как и следовало бы, по частям»²⁰; или: «Лили Дейл, дорогая Лили Дейл - мои читатели должны знать, что она будет нам особенно дорога и что моя история не заинтересует того, кто не полюбит Лили Дейл...»²¹ Таким образом автор напоминает читателю о том, что художественный мир произведения - это придуманная им целостная конструкция, которая имеет черты сходства с миром реальным, но ни в каком случае не равна ему. Читатель не смешивает литературу и реальность, сохраняя при этом возможность воспринимать героев с позиций здравого смысла и нравственности, как это делает сам автор. Авторское *я* в этом случае - это *я* сочинителя, творца, писателя. Однако, с другой стороны, авторское *я* - это *я* человека и гражданина. Тогда перед нами авторское обобщение, отступление, комментарий. «Троллоп, не колеблясь, входит в роман от своего собственного лица, чтобы указать на достоинства и недостатки героя или чтобы обсудить с чи-

тателем проблемы, которые тревожат его, когда он рассказывает свою историю ясно, понятно, в хронологическом порядке. Он любит представлять перед нами человеком, которому мы можем доверять, который не обманет...»²²

Непосредственно акцентируя и комментируя романную тематику и проблематику, повествование от первого лица, выступая как авторский комментарий, подчеркивает общность идеологии (интересов, мнений, установок), в которой сосуществуют автор и читатель: «Что касается меня, я считаю май наилучшим временем для праздников...»²³ Авторский комментарий играет особую роль в раскрытии образов героев романа. Он, будучи прямым указанием на те или иные поступки героя и стороны его характера, служит своеобразным «маркером», выделяя в персонаже наиболее важные для его понимания черты. Например, достаточно «неприятный» персонаж охарактеризован Троллопом так: «Я бы просто ввел доверчивого читателя в заблуждение, если бы сказал ему, что миссис Люпекс была приятной женщиной. Миссис Люпекс, как я уже говорил, не была лишена очарования для того, кто любит утреннюю растрепанность и все роскошное, но при этом не возражает против длинного носа...»²⁴ Кроме того, «необходимость в авторском суждении возрастает, что естественно, когда возрастает сложность переплетения порока и добродетели в одном и том же персонаже»²⁵. Важен комментарий и в аспекте влияния автора на читательское восприятие романа. «Комментирование моральных и интеллектуальных качеств героя всегда влияет на наше понимание событий, в которых он оказывается»²⁶. Именно через комментарий читатель усваивает нравственные «уроки», не ощущая при этом чрезмерного давления нравственных позиций самого автора. Например, автор достаточно тщательно выписывает все недостатки и неприглядные черты аристократического семейства де Курси, косвенно ви-

новного в несчастье его шобимой героини Лили Дсйл. При этом он способен отмечать и положительные черты, а также правильные поступки членов этого семейства. В одной из глав романа читателю сообщают, что Джордж де Курси, оскорбленный пренебрежением, с которым семья относится к его жене (Джорджа пригласили в Лондон на свадьбу сестры одного, без супруги), остался в имении. И далее автор комментирует: «Я считаю, что он поступил абсолютно правильно»²⁷.

Кроме собственно прямого повествования от первого лица, Троллоп использует и косвенные его воплощения, о которых мы уже говорили, например риторические вопросы и восклицания. Такие вопросы часто несут дополнительную нагрузку, поскольку указывают на аномальность, «психолингвистическое средство эмоционального воздействия» (по В. И. Болотову)²⁸. Так, повествователь реагирует на стремление леди Розины де Курси заниматься религиозным воспитанием своих слуг и членов семьи, демонстрируя «несоответствие» благих намерений героини и результатов ее «стараний»: «Как велики могут быть раны, наносимые энергичной, здоровой незамужней женщиной в подобной ситуации, женщиной, у которой нет ни мужа, ни детей, ни обязанностей, которые могли бы отвлечь ее от выполнения ее "долга". Прошу у Бога, чтобы моим читателям никогда не довелось это узнать»²⁹. И напротив, автор с некоторой долей иронии показывает, насколько естественны чувства и поступки мистера Кросби, обнаружившего, что его невеста не может рассчитывать на наследство своего дяди сквайра Дейла: «Способен ли влюбленный мужчина найти в себе силы сообщить своей возлюбленной насколько он разочарован, узнав, что у нее нет денег? Если он способен на это, то его мужество больше его шобви»³⁰. Автор, во-первых, показывает всю сложность ситуации, в которой оказывается герой. А во-вторых, акцентирует внимание читателя на том, что

Кросби все-таки не выдерживает этого испытания, стало быть, может не выдержать и последующих, что впоследствии и происходит.

Мы/-повествование традиционно, в частности Г. Я. Солгаником, рассматривается как разновидность повествования от первого лица, так как в этом случае говорящий и автор совпадают, что происходит и при ^-повествовании. Однако мы рассмотрим его отдельно, поскольку в этом случае единство, установленный контакт между автором и читателем очевидны: они закреплены в непосредственно тексте. Используя .-и-повествование, автор вновь подчеркивает общность его и читателя интересов, моральных ценностей, озабоченностей. Это позволяет автору завоевать читательское доверие и, наоборот, продемонстрировать свое доверие к читателю, которое впоследствии поможет ему обучать и воспитывать читателя, формировать его мнение о героях романа, близкое к собственному. Таким образом, создается атмосфера доверительной беседы.

Функции лш-повествования также можно разделить на формальные и содержательные. Осуществляя формальные функции, лш-повествование предстает как проверка целостного и близкого к авторскому восприятия читателем идей романа и одновременно как демонстрация убежденности в когнитивных способностях читателя, возможностях его памяти, способности понимать текст романа и адекватно его воспринимать: «Мы вернемся к мистеру Паллизеру, который сидел в своем кабинете в Олбени и думал о своей любви»³¹. В содержательном плане лш-повествование является апелляцией к читательскому опыту и, опять же, акцентированием тесной связи между читателем и повествователем. Использование местоимения *мы* позволяет сблизить автора с читателем, а также создает так необходимую для викторианского писателя иллюзию «сопричастности» читателя к происходящему в произведении. Так, на-

пример, «предполагая», что читатель представляет, какие чувства испытывает герой накануне женитьбы на нелюбимой, но богатой невесте, автор сообщает: «Мы можем сказать, что он (Кросби. В. Б.) чувствовал бы себя более счастливым, если бы ему дано было прогуляться по улице одному, чтобы никто не опирался на его руку»³². А затем, когда Кросби всего лишь через несколько часов после венчания не знает, о чем разговаривать с молодой женой, повествователь подчеркивает, разделяя мнение читателей о том, что «молчание» Кросби в его ситуации естественно: «Все мы знаем, как нам советовали действовать в подобных обстоятельствах, и кто может более склонен последовать этому совету, нежели молодой муж?»³³ Автор «предлагает» читателю поменяться с персонажем местами, вспомнить самого себя в похожей ситуации. Читатель чувствует свою «сопричастность» внутреннему миру персонажа, поэтому чувства, мысли, поступки героев становятся ему понятны.

«Подтекст» этого *мы* Троллоп раскрывает крайне редко. Для него характерен также прием «языкового сексизма», т. е. обращения к женской читательской аудитории, но он применяется нечасто. Причем если такой прием используется, то это не значит, что автор ожидает повышенного интереса к роману именно от женщин или тем более адресует произведение только им. Обращение автора к «читательнице», а не к «читателю» применяется в тех случаях, когда речь идет о вопросах, в которых «читательница» осведомлена лучше: «Моя милая читательница! Да, все так, как подсказывает вам сердце. При таких условиях мистер Кросби не мог не поехать в Курси Касл»³⁴. Это уже является проявлением второго типа повествования - /ны-повествование, непосредственной адресации текста читателю. Второй тип повествования отличает двойственность, поскольку он создается посредством сочетания первого и второго лица. Если есть адресат *ты*, должен быть и автор *я*.

Таким образом, сты-повествование выступает как разновидность лги-повествования, идеологического альянса автора и читателя». Троллоп не только «призывает» читателя разделить его комментарий, но и ведет работу с читателем посредством такого стилистического приема, как развернутое сравнение: «Если вам, мой читатель, случилось поскользнуться и упасть в канаву в дождливый день, не покажется ли вам сочувствие окружающих вас людей самым тяжелым последствием вашего несчастья? И вы не можете винить тех, кто был рядом и пожалел вас... Вы сами, видя упавшего человека, не сможете пройти мимо, как будто ничего необычного с ним не произошло... С Лили случилось нечто подобное...»³⁵ Читатель получает возможность «оказаться на месте» героини, т. е. понять ее, проникнуться ее состоянием и посочувствовать ей.

Наконец, скажем о направленном на героя повествовании от третьего лица - он-повествовании. В романах Троллопа особенно примечательно то, как этот тип соотносится с предыдущими двумя. Повествование от третьего лица способствует драматизации романа, а также придает повествованию еще больше реалистических черт. Как известно, «литература прежде всего есть отражение жизни, познание ее, и первое требование, которое мы должны к ней предъявлять, - это требование правдивого отражения жизни, требование жизненной правды, верности обобщения»³⁶. «Реализм» во многом определяется «работой» автора с персонажами: «Персонажей... создает эпическое и драматическое творчество»³⁷, в то время как «реализм раскрывает многообразие отношений человека с обществом - от семьи до государства... персонаж мыслится как единичное, следовательно, неповторимое проявление общего»³⁸. Скрупулезное «выписывание» образа имеет свое значение и во взаимодействии автора и читателя, ведь герой - это всегда посредник в их общении, вплоть до того,

что «образ авторского лица... является как бы устранным»³⁴. Иначе говоря, повествование от третьего лица заметно сокращает дистанцию между героем и читателем. Автор получает возможность максимально минимизировать дистанцию между читателем и героем с помощью изображения его внутреннего мира, самых сокровенных его мыслей, подсознательных импульсов, истинных чувств - словом, всего того в человеке, что скрыто от окружающих. Перед автором также открываются дополнительные возможности изображения внутреннего мира героя, такие, например, как репрезентация внутреннего монолога в форме прямой или несобственно-прямой речи (впоследствии к этим приемам присоединится прием «потока сознания»).

Несобственно-прямая речь - это двуплановость, «непрямой способ передачи чужого высказывания... позволяющего тонко, как бы изнутри характеризовать героя, проникать в его внутренний мир. Косвенно оценивать его поступки, поведение, речевую манеру...»* Внутренний монолог героя таким образом переходит в монолог автора. В романе «Домик в Оллингтоне» Троллоп особенно часто пользуется таким приемом при описании «неоднозначных» героев и их поступков. Наиболее яркий пример - мистер Кросби, оставивший любимую невесту, чтобы жениться на богатой аристократке. Кросби в финале романа «настигает возмездие»: его брак с леди Алксандриной оказывается несчастным. Жена принимает решение оставить его и уехать с матерью за границу. Поначалу Кросби решительно против: публичный скандал кажется ему еще большим несчастьем, нежели несчастливый брак. Но затем мы читаем: «Он бранил жену за то, что она была с ним несчастна, но разве он не был тоже несчастлив с ней?»⁴¹ Совершенно очевидно, что это размышляют одновременно автор и герой. Читатель понимает, что Кросби, скорее всего, согласится с решением леди Алксандрины, понимает всю глубину страданий героя, ста-

рается если не простить, то понять его. Сознание героя предстает как посредник между автором и читателем. Оно либо противостояло авторскому, либо дополняет его. Читатель постигает авторскую позицию, изучая отношение автора к тому или иному персонажу, они выступают как примеры «положительного» или «отрицательного».

Мы видим, таким образом, как использование личных местоимений способствует успешности взаимодействия автора и читателя, способствует осуществлению фатической функции художественного произведения. Автор входит в роман в виде всезнающего, надежного повествователя, ведет свой монолог от первого лица. Читатель, ведомый я повествователя, одновременно чувствует свою сопричастность к

роману: текст, содержащий повествование от *мы* и прямое обращение *ты*, адресован непосредственно ему, и читатель это понимает. Повествование от третьего лица - это повествование о герое, «посреднике», с помощью которого автор добивается большего правдоподобия повествования. Кроме того, читатель, сопереживая герою, познает все грани авторского замысла, воспринимает нравственные уроки автора. С учетом всего этого, читатель воспринимает роман как целостное художественное произведение, рассказанное всезнающим повествователем в атмосфере взаимного доверия именно ему и для него. Так роман становится правдивой и актуальной историей и таким образом обретает ценность в глазах своего адресата.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лихачев Д. С. Текстология. Краткий очерк. М.; Л.: Наука, 1964. С. 9.
- ² Михайлов Н. Н. Теория художественного текста. М.: Филология, 2006. С. 184.
- ³ Booth W. C. The Rhetoric of Fiction. Chicago and London: University of Chicago Press, 1961. P. 49.
- ⁴ Уильям Мейкпис Теккерей. Творчество. Воспоминания. Библиографические разыскания. М.: Книжная палата, 1989. С. 141.
- ⁵ Диккенс Ч. Статьи и речи // Собр. соч.: В 30 т. М.: Государственное издательство художественной литературы. 1963. Т. 28. С. 484.
- ⁶ Trollope A. An Autobiography. London: Penguin Books, 1996. P. 141.
- ⁷ Диккенс Ч. Указ. соч. С. 114.
- ⁸ Trollope A. Op. cit. P. 90.
- ⁹ Михайлов Н. Н. Указ. соч. С. 184.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Солганик Г. Я. Стилистика текста. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 91.
- ¹² Там же. С. 95
- ¹³ Trollope A. Small House at Arlington. London: J.M. Dent & Sons LTD, 1949. P. 2.
- ¹⁴ Booth W. C. Op. cit. P. 149.
- ¹⁵ Trollope A. Small House at Allington. P. 1.
- ¹⁶ Ibid. P. 270.
- ¹⁷ Ibid. P. 46.
- ¹⁸ Ibid. P. 582.
- ¹⁹ Ibid. P. 570.
- ²⁰ Ibid. P. 8.
- ²¹ Ibid. P. 12.
- ²² Edwards P. D. Anthony Trollope. London: Routledge and Kegan Paul, 1969. P. 4.
- ²³ Trollope A. Small House at Arlington. P. 39.
- ²⁴ Ibid. P. 89.
- ²⁵ Booth W. C. Op. cit. P. 187.
- ²⁶ Ibid. P. 196.
- ²⁷ Trollope A. Small House at Allington. P. 430.
- ²⁸ Болотов В. И. Эмоциональность текста в аспектах языковой и неязыковой вариативности. Ташкент: Фан, 1981. С. 32.

²⁵ *Trollope A.* Small House at Arlington. P. 153.

³⁰ Ibid. P. 110.

³¹ Ibid. P. 528.

^M Ibid. P. 427.

^M Ibid. P. 433.

⁵⁴ Ibid. P. 154.

³⁵ Ibid. P. 297.

³⁶ Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М.: Высшая школа, 1971. С. 116.

"Левидова А. М. Автор-Образ-Читатель. Ленинград: Изд-во Ленингр. ун., 1983. С. 91.

³⁸ Таборисская Е. М. Литературный процесс. СПб.: Изд-во Петерб. ин. печати, 2003. С. 57-58.

³⁹ Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 76.

⁴⁰ Солганик Г. Я. Указ. соч. С. 119.

"Trollope A. Small House at Allington. P. 543.