

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ ЛАТВИЙСКОЙ ССР

Латвийский ордена Трёхзвездного Красного Знамени
государственный университет им. Петра Стучки



**ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ РОМАНА
И
РАССКАЗА**



Рига 1972

Министерство высшего и среднего специального образования
Латвийской ССР
Латвийский ордена Трудового Красного Знамени
государственный университет имени Петра Стучки
Кафедра зарубежных литератур

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ РОМАНА И РАССКАЗА

Сборник научных статей аспирантов
Научный редактор М. Шмидович



Рига 1972

Издаваемый сборник научных статей аспирантов и соискателей факультета иностранных языков посвящен ряду актуальных вопросов теории советской и зарубежной литературы.

Содержание сборника составляют: исследование восприятия творчества М.Шолохова в Советской Латвии, проблемы английского романа на рубеже 18 и 19 веков, изучение структуры жанра короткого рассказа и утопического романа на материале творчества Э.Хемингуэя и К.Воннегута, вопросы содержательности художественной формы в произведениях П.Шаллюка и Г.Белля. В сборник входит также обзор критической литературы о деятельности Р.Тагора.

Сборник рассчитан на преподавателей, аспирантов и студентов филологических факультетов и факультетов иностранных языков.

Оглавление

	стр.
1. С.Иванова. О восприятии произведений М.А.Шолохова в Советской Латвии	3
2. V.Ivbulis. Ieskats literatūrai pēc Rabindranatu Tagori	23
3. Т.Амелина. Пародии Джейн Остен	34
4. Т.Амелина. Роль пейзажа и бытового фона в романах Джейн Остен	71
5. Н.Рымарь. К вопросу содержательности художественной формы в произведениях П.Шаллюка и Г.Белля	91
6. К.Шерлини. О жанре романов Курта Воннегута ..	119
7. Н.Мамаяева. Some Problems of Structure in the Short Story Genre	135

О ВОСПРИЯТИИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. А. ШОЛОХОВА
В СОВЕТСКОЙ ЛАТВИИ

Литературное произведение, попадая в другую среду, вливаясь в литературный процесс другой нации, встречается с новой исторической действительностью и начинает с ней взаимодействовать. В большинстве случаев для него начинается вторая жизнь, в которой открываются его новые потенции. Перевод на другой язык обновляет мысль, как бы переводит её в другой регистр, придаёт ей новые оттенки. Национальное своеобразие другого народа, иные исторические условия и этнографические особенности осложняют процесс восприятия литературного произведения.

Художественный перевод имеет большое значение в литературной жизни другого народа. Благодаря переводам, читатель предъявляет всё более высокие требования и к своей оригинальной литературе, ибо перевод выдающихся произведений, помимо познавательной функции, сохраняет и основные достоинства подлинника (несмотря на неизбежные несовершенства и недостатки при переводе на другой язык), чем способствует развитию вкуса читателя.

Латышский читатель всегда проявлял большой интерес к русской литературе. После восстановления Советской власти в Латвии произведения русской и советской литературы издаются небывалыми для Латвии тиражами. По данным Книжной палаты республики¹, в Советской Латвии с 1940 по 1967 год переведено и издано 1752 книги русских писателей общим тиражом в 27,9 млн экземпляров. Только за один 1968 год на латышском языке появилось 60 произведений русской литературы пятидесяти восьми авторов.

Семнадцать раз за годы Советской власти издавались на латышском языке книги Михаила Шолохова — одного из круп-

¹ Данные Книжной палаты Латвийской ССР на 24.П.69 г.

нейших советских писателей. Художественное мастерство, новизна тематики, глубокая идейная направленность шолоховских произведений привлекают пристальное внимание латышских переводчиков, критиков и литературоведов, вызывают постоянный интерес читателей Советской Латвии. Общий тираж произведений Шолохова, изданных на латышском языке к 1968 году, составил 283.300 экземпляров.

Первые две книги романа М. Шолохова "Тихий Дон" были переведены Валдисом Гревинем — известным латышским писателем и переводчиком — уже в 1940 году. В те дни Юлиэ Ванэг писал по этому поводу: "...Латышский читатель до этого был совсем мало знаком с произведениями Шолохова, если не считать отдельных фрагментарных переводов, которые в свое время появились в периодике. Поэтому, совершенно естественно, что первая книга "Тихого Дона" на латышском языке — событие весьма примечательное... Перевод В. Гревиня в целом хорош, встречаются лишь отдельные неточности, которые объясняются, вероятно, торопливостью. Но если не принимать во внимание некоторые мелкие шероховатости и учесть, что язык Шолохова вообще специфически локален и его сочность особенно трудно передаваема, то работу Гревиня можно только одобрить".² Народный писатель Советской Латвии Э. Бирэниекс-Упитис, приветствуя появление "Тихого Дона" на латышском языке, отметил, что несмотря на сложность языка оригинала "переводчик с честью выполнил свою работу, заменив соответствующие места латышскими народными оборотами речи".³

Высокую оценку переводу дала в те же дни газета "Бривайс Земниекс": "Перевод отличный".⁴ "Надо сказать, —

² J. Vanags. "Klusā Dona". Pirmtē grāmata. Valsts apgādniecības izd-s. Tulk. V. Grēviņš. — "Karogs", 1940, N 1, 149-150 lpp.

³ E. Birnieks-Upītis. "Klusā Dona", — romāns par kazakiem. "Jaunais komunārs", 1940., nr. 3.

⁴ A. Rauda. "Klusā Dona", 1. — "Brīvais Zemnieks", 1940., Nr. 13.

писал журнал "Дарба Сиевиете", - что перевод этой книги ("Тихий Дон" - С.И.) обещает быть одним из лучших".⁵⁾

В конце 1940 года появляется первый в Советской Латвии перевод "Поднятой целины". Переводчиком романа на латгальский диалект был известный ныне писатель Эзуп Лагановский. Перевод печатался в газете "Тайснейба" - органе Компартии Латвии Латгальских (в то время) уездов и Даугавпилсского горкома - с конца 1940 года.⁶⁾ Его публикация была закончена в самый канун войны с гитлеровской Германией.

Эзуп Лагановский был тогда сотрудником газеты "Тайснейба" ("Правда"). В 1940-41 годы в этой газете появляются и его стихи, очерки, произведения юмористического и сатирического жанра. Перевод "Поднятой целины" Шолохова явился для Э.Лагановского первой пробой пера в этой области, поэтому трудно предъявлять к нему высокие требования. Заслуга же Э.Лагановского состояла в том, что он обратился к переводу и публикации этого шолоховского произведения именно в Латгалии - самой отсталой и обездоленной части Латвии, долгое время поставлявшей дешевую рабочую силу в промышленные и сельскохозяйственные районы буржуазной Латвии: жизнь гремяченского колхоза была лучшим доказательством торжества советского колхозного строя.

Наряду с публикациями отдельного издания двух первых книг "Тихого Дона", а также первой части романа "Поднятая целина", в периодической печати были помещены и два отрывка из "Тихого Дона": "Поездка сватов", который напечатала газета "Яунайс Комунарс".⁷⁾ и фрагмент из второй книги романа (полностью опубликованной в 1941 году) - "Мировая

5 H.Moors.Ko lasīt? - "Darba Sieviets", 1940., Nr.10, 20-21.lpp.

6 M.Šolohovs.Uzplāstā vecaine.Pirmo grāmata.Tulk.J.Laganovskis.-"Taisneiba", 1940., Nr.108.-1941.nr.136.

7 M.Šolohovs.Precinieku brauciens (nod.no romāna "Klusā Dona"). Tulk.V.Grēviņš.-"Janais Komunārs", 1940, Nr.33.

война",⁸ Газета "Дунайс Комунарс" отводит материалам о Шолохове целую полосу, тут же помещая и портрет писателя.

Пристальное внимание читателей Советской Латвии к Михаилу Шолохову в первый год после восстановления Советской власти вызвано, во-первых, давним мировым признанием его творчества, до того остававшегося почти неизвестным в Латвии; во-вторых, в молодой республике шел процесс бурного становления новых форм жизни и культуры, аналогичный тому, какой переживала сама Советская Россия двадцатилетие назад. Огромную роль в этом процессе играла советская литература, и шолоховские произведения стали для Советской Латвии тех лет лучшими учебниками новой жизни. Но мирная жизнь Советской Латвии была прервана вероломным нападением Германии, республика, как и вся страна, была ввергнута в пучину тяжелых испытаний.

В оккупированной Риге хозяйничали фашисты. В типографиях еще оставались набранные, отпечатанные, сфальцованные книги советских писателей. Учредители "нового порядка" издали приказ: рассыпать наборы, отправить в макулатуру отпечатанные книги Горького, Райниса, Н.Островского. В этот список попали первая и вторая книги "Тихого Дона", подготовленные к повторному изданию в одном томе.

"Рижские печатники, как могли, спасали произведения любимых авторов. На них клеились фальшивые обложки, их прятали подальше от недобрых глаз."⁹ И лишь после войны в типографии № 2 "Советская Латвия" за рулонами бумаги и грудями книг был обнаружен тираж первого тома "Тихого Дона", отпечатанный в 1941 году. К сожалению, остались неизвестными имена тех, кто сохранил для нас книги Шолохова, но благодарные потомки никогда не перестанут удивляться силе их духа.

8 M. Šolohovs. Pasaules karš. "Klusās Donas" otrās grāmatas fragments. Tulk.V.Grēviņš. - "Karogs", 1940., Nr.2, 206.-217.lpp.

9 А. Ладутько. "История одной книги". "Советская Латвия", 1965, 23 мая.

Очерк М. Шолохова "Науке ненависти" ¹⁰, рассказывавший об издевательствах фашистских палачей над советскими пленными, "...колкими искрами разжигал беспредельную ненависть - разгромить, уничтожить орды извергов, которые аторглись на землю нашей Отчизны". Эти слова принадлежат Андрею Упиту. Потрясенный умением писателя "с классической ясностью лепить пластические типы через напряжение, психологию и во-ображение, какую трудно было где-либо встретить потом", латышский писатель переводит очерк Шолохова на латышский язык в тот же суровый 1942 год. ¹¹

Перевод А. Упита отличает высокое профессиональное мастерство, великолепное знание всех нюансов шолоховского слова, стремление донести через перевод мысль автора, не утратив при этом стилистических особенностей произведения. Перевод этого очерка является не только единственным переводом его на латышский язык, но до сих пор остается образцом передачи шолоховского слова на латышский язык.

После победы над фашистской Германией латышские литераторы продолжили работу над переводами шолоховских произведений.

К 1950 году роман "Тихий Дон" был полностью переведен В. Гревинем на латышский язык. Роман-эпопея Шолохова после войны трижды издавался в Латвии. ¹²

Переводчик очень кропотливо работал над текстом, и годы работы над шолоховским словом донесли латышам аромат донских степей, неповторимое шолоховское восприятие мира. Любовь к произведениям Шолохова побудила В. Гревиня в 1958 году взяться за перевод только что вышедшего рассказа "Судьба человека" ¹³, который уже в первых рецензиях

¹⁰ "Правда", 1942, 28 июня.

¹¹ M. Šolohovs. Iepatīda skola. Latvieši A. Upiņa. - "Cīņās" literāra pielikums, 1942., Nr. 10, 1.-4. lpp.

¹² С 1946 по 50 годы, с 1953 по 58 годы и в 1964 году.

¹³ M. Šolohovs. Cilvēka liktenis. Stāsts. Tulk. V. Grēviņa. LVI, R., 1958.

расценивался как выдающееся явление в советской литературе, — о нем надо было познакомить и латышского читателя. В 1965 году рассказ был издан на латышском языке повторным тиражом в 30,000 экземпляров.

Через год после выхода в свет "Судьбы человека" А.Озола-Саксе переводит "Донские рассказы" Шолохова¹⁴, с которыми латышский читатель доселе был совершенно незнаком, если не считать переведенного Юлием Ваногом рассказа "Смертный враг" в 1933 году. "Донские рассказы" Шолохова появились в Советской России в 1926 году в период острой идеологической борьбы в литературе. Хотя русская критика и заметила вступление в литературу молодого Шолохова, обратив внимание на его талантливость, однако в статьях тех лет отсутствует серьезный идейно-художественный анализ рассказов Шолохова. С выходом в свет книг "Тихого Дона" внимание критиков полностью переключилось на них, а "Донские рассказы" остались в стороне и от критики и от издателя. Сборники рассказов Шолохова были изданы в Москве с 1926 по 1931 годы несколько раз, но вплоть до 1956 года не переиздавались. А.Озола-Саксе — известная переводчица, познакомившая латышского читателя со многими произведениями русских и советских классиков, — впервые представляла читателям Латвии рассказы молодого Шолохова. В сборник вошли шестнадцать рассказов: "Пастух", "Родинка", "Шибалково семя", "Продкомиссар", "Жеребенок", "Чужая кровь", "Лазоревая степь" и др.

Озола-Саксе стремится сохранить шолоховский стиль, что проявляется в использовании ею народных оборотов латышской речи, идиоматических выражений, равнозначных по смыслу выражениям на русском языке. Это, несомненно, облегчало читательское восприятие. Например, в рассказе "Родинка" А.Озола-Саксе очень бережно переводит сказанные с доброй лукавинкой слова о Николке — 18-летнем ко-

¹⁴ M. Šolohovs. Donas stāsti. Tulk. A. Ozola-Sakse. LVI, R., 1959.

мандире эскадрона - "куга зелена" как "raiviem vlarjā aiz ausīm", что адекватно русскому выражению.¹⁵ Или в рассказе "Продкомиссар" слова Бодягина ("Ты первый батраков всю жизнь сосал")¹⁶ переведены выражением, специфическим для латышского: "Tu pirmais viņu maži evis algadājiem adu plāvis!".¹⁷ А.Сзола-Саксе удалось донести латышскому читателю все своеобразие рассказов молодого Шолохова.

Роман Шолохова "Поднятая целина" издавался на латышском языке два раза. После войны в 1946 году вышла в переводе М.Менцендорф первая книга романа, переизданная еще раз в 1949 году. В 1961 году обе книги перевел В.Мелнис (В.Мелиновский) - литературный критик и переводчик с большим диапазоном (он переводит с польского, французского, русского языков), отличающийся острокритическим мышлением и высокой требовательностью к себе. Серьезный, вдумчивый подход к шолоховскому слову, а также колоссальная работа, сделанная В.Мелнисом и М.Менцендорф, дает право более подробно остановиться на оценке и анализе переводов "Поднятой целины".

Роман М.Шолохова "Поднятая целина" представлял для переводчиков большие трудности. Чтобы передать читателю своеобразие творческой манеры автора, от переводчиков требовалось не только глубокое проникновение в стиль Шолохова, но и хорошее знание условий жизни, быта, особенностей характера, языка живущих на Дону людей, изображенных в романе. Как справедливо писал по этому поводу Андрей Упит, "...писатель-переводчику необходимо досконально познакомиться с эпохой, ее особенностями, с

15 "Мальчишка ведь, пацаненок, куга зелена..."
(М.Шолохов. Собр.соч., 1956, т. I, стр. II).

16 Там же, стр. 35.

17 "Donas stāsti", 43. lpp.

фактами биографии, взглядами автора произведения" ¹⁸, — лишь тогда он может донести читателю специфику переводимого произведения.

Кроме того, переводчику было необходимо точно передать бурные события коллективизации 30-х годов, мастерски изображенные в романе Шолохова, через многоплановое, типизированное изображение крестьянства, глубокое вскрытие психологических процессов, происходящих в его сознании, характерные особенности поведения крестьянина-средняка и т.п.

Как показывает текстологическая сверка переводов первой части романа "Поднятая целина", выполненных М. Менцендорфом (1946) ¹⁹ и В. Мелиновским (1961) ²⁰, переводчикам удалось в целом верно передать идейно-смысловое содержание подлинника. Прослеживается также стремление переводчиков сохранить и богатство художественно-образительных особенностей оригинала.

Однако при сравнении переводов можно заметить и две различные тенденции в работе переводчиков. Перевод М. Менцендорфа, сделанный почти четверть века назад, отличается лаконизм, очень экономное употребление художественно-образительных средств, стремление сохранить динамику диалогов, быть максимально близкой к тексту оригинала. Для переводчицы, видно, было главным, как можно скорее познакомить читателя Латвии с процессом коллективизации в СССР и точнее передать пафос и высокий накал ожесточенной

¹⁸ A. Upiša, Tulk. loma literatūras daļradē. — "Karogs" 1953, Nr. 12, 93. lpp.

¹⁹ M. Šolohovs. Pāsums. Pirma daļa. Tulk. M. Mencendorfa. IWI, R., 1949.

Далее цитируется по этому изданию. В скобках указана страница, цифра I означает, что имеется в виду перевод М. Менцендорфа.

²⁰ M. Šolohovs. Pāsums. Romāns. Pirma un otrā grāmata. Tulk. V. Melinovskis. IWI, R., 1961.

Далее цитируется по этому изданию. В скобках указана страница, цифра II означает, что имеется в виду перевод В. Мелиновского.

борьбы за колхозы в 30-е годы. После войны и в Советской Латвии шла подготовка к созданию колхозов, и людям надо было показать, как сложно протекает этот трудный процесс. Поставленной цели М. Менцендорф достигла, на наш взгляд, вполне. Книга, по которой тысячи партийных работников учились проводить коллективизацию в СССР, очень своевременно предстала и перед латышским читателем.

Для перевода В. Мелиновского характерно тяготение, наряду с сохранением идейно-смыслового содержания подлинника, к воспроизведению многообразия языковых средств и образов, которые специфичны для Шолохова. Очень изысканный, поэтичный перевод В. Мелиновского демонстрирует стремление переводчика не упустить ни одной детали, ни одного слова из текста оригинала, передать их средствами латышского языка. В. Мелиновский своим переводом доказывает справедливость слов, сказанных Андреем Упитом о том, что "почти полностью возможно воплотить на латышском языке самые сложные произведения прозы" иноязычных писателей²¹. Он старается, как можно ближе придерживаться стиля оригинала, чтобы читатель мог почувствовать манеру Шолохова, его мысль, ощутить всю цветовую и музыкальную гамму его почерка.

Для того, чтобы показать разницу в манере того и другого переводчика, приведем несколько примеров.

Интересно проследить, как передается портретное изображение переводчиками. Выражение "щербатый рот" Давыдова, как известно, довольно часто упоминается Шолоховым. М. Менцендорф описание внешности Давыдова ("Был у него один малый изъян: щербатина во рту, да еще на самом видном месте - передке; 316)²² переводит следующим обра-

21 A. Upiša. Tulkotuma loma literatūras daļradā. "Karoģis", 1953, Nr. 12, 101. lpp.

22 М. Шолохов. "Поднятая целина". Роман в 2-х частях. Л., "Художественная литература", 1967. Далее цитируется по этому изданию. В скобках указана страница.

DOM: "Bija viņam viena maza trūkums - tukšums mutē un paša redzamākā vietā: priekšā". (304.1).

У В.Мелиновского - совсем иная картина: "Viņam bija - viena maza vaina: Mutē trūka zobu un visredzamākajā vietā - priekšā". (319.11).

М.Менцендорф совершенно неверно переводит русское "щербина" (зазубрина, выемка, неровность в виде маленького углубления - Словарь русского языка, АН СССР, т. IV). Шолохов придает ему просторечное звучание при помощи - ат(ин). У Менцендорф получается, что у Семена Давыдова был вообще пустой рот - tukšums mutē, пустота во рту.

Неправильное употребление для перевода слова другого значения абсолютно изменяет не только смысл детали, взятой Шолоховым для индивидуальной характеристики Давыдова, но и искажает наше представление о его внешности, делая ее неприятно отталкивающей. На протяжении всей первой части романа Менцендорф выражение "щербатый рот" переводит как "bez zobaina mute" (беззубый рот). В.Мелиновскому удалось найти верные выражения, чтобы точно передать значение шолоховской детали, он переводит это выражение как "trūkstošo priekšējo zobu" (отсутствующий зуб) /стр.70, 133, П/.

Тождественными приемами пользуются переводчики для передачи речевой характеристики Осипа Кондратько, изобилующей украинизмами. М.Менцендорф, переводя его речь на латышский язык, сообщает от себя читателю о том, что Кондратько "говорит по-украински" (145). В.Мелиновский прибавляет более близкое по смыслу к авторской характеристике командира агитколонны: "...сказал он, путая русские и украинские слова" (155). Действительно, Осипа Кондратько забрасывала судьба в разные концы России, чтобы "подпереть своим широким плечом молодую Советскую власть", поэтому, за годы общения с русскими, он утратил чистоту "родной украинской речи" (151). Таким образом, категорическое утверждение первого переводчика "ukraiņiaki teica" (сказал по-украински) несколько неточно.

Особые трудности вызвало у обоих переводчиков стремление сохранить специфические выражения, употребляемые в речи героев. В.Мелиновский подыскивает для этого адекватные по смыслу народные выражения из латышского языка. Фразу "Но вы думаете, что войдете в колхоз, и все?" он переводит как: "Bet vai tik jūs nedomājat, sak, iestāšies kolhoza — un gatavi milti?" (32.11).

Такая замена делает текст образ более понятным читателю-латышу, верно передает не только смысл сказанного Давыдовым, но и сообщает его речи специфический динамизм, делает ее более образной. М.Менцендорф, напротив, пытается в данном случае обойти встретившуюся сложность, в её переводе заметно стремление лишь буквально снять кальку с русского: "Bet jūs domājat, ka ielešiet kolhoza un viss darīts!" (27). Даже интонация вопросительного предложения речи Давыдова становится утвердительно-восклицательной. Кроме того, В.Мелиновский очень удачно, на наш взгляд, пользуется отрицанием при глаголе "bet vai tik jūs nedomājat...", которое вместе с частицей — sak(мол) еще более усиливает высказанную мысль.

Порой М.Менцендорф вообще опускает фразеологические обороты речи, когда В.Мелиновский старается найти им идентичные в латышском языке. Вот, например, одно из словечек Давыдова "едрена-зелена" (29) он переводит как "ragauj viņu kosīdā" (32.11). М.Менцендорф же вообще его опускает, оставляя только "Jums rašiem jāiet kolhoza..." (27.1). Но обычно встречающиеся поговорки, пословицы, идиомы, что как бисер рассыпаны по всему шолоховскому роману, оба переводчика пытаются перенести в текст переводов.

Есть, несомненно, удачные попытки как у М.Менцендорф, так и в переводе В.Мелиновского. Приведем некоторые из них.

Там, где имеются соответствия прямые, трудностей, как обычно, не возникает: "Небольшие артели — тоже пользы от них, как от козла молока!" (25) — "No vīkajiem

artelēm arī tik vien jāgas, cik no āža piena"(28.11) un "Nelieli artēli - no tiem labuma arī tikpat, cik no āža piena".(231).

Удачно стремятся В.Мелиновский и М.Менцендорф сохранить ритмическое звучание речи героев, передать его даже путем сохранения синтаксического строя предложения: "Одной рукой погонять - другой слезы утирать" (27) как "vienā roka pātagu vicināt, otru asaras bīdīnāt"(30.11) и как "ar vienu roku āzīt, ar otru asaras slaucīt".(25.1).

Другое дело, когда в латышском языке отсутствует буквальное соответствие русской идиомы. В этих случаях попытка прямого перевода, как правило, терпит неудачу. Выражение "бедняку и середняку-одиночке купить трактор слабо: кишка тонка!" (25) М.Менцендорф переводит буквально ("Nabadzīgam un vidējam zemniekam viensētņiekam nopirkt traktoru grāti: zarna par tievu")(23.1). Такого выражения нет в латышском языке, поэтому оно вызывает недоумение у читателя, заставляя его в действительности представить тонкую кишку. В.Мелиновский более удачно выходит из этого положения: "Traucīgājam un vidējam zemniekam vienam pašam to nopirkt nav iespējams: vrācīņš par vāju!" (28.11). Переводчику удалось средствами своего языка точно передать смысл русского выражения: силенки мало-вато - кишка тонка.

В этом же предложении встречается и еще одна переводческая трудность: это передать смысл словечка "слабо". У Менцендорф оно переводится как "grāti" (трудно), у Мелиновского - то nopirkt nav iespējams. Однако оба перевода при этом утратили его стилистическую окраску.

Буквальный перевод фразеологизма "с потрохами в колхоз пойдем" (26), так же, как и в предыдущем случае, приводит М.Менцендорф к неудаче: "mēs ar visām iekšāmiesim kolhozā..." (24.1).

Отсутствие текстуальной параллели в латышском языке заставляет В.Мелиновского подыскивать, используя возможности латышского языка, соответствующее по смыслу выра-

жение: "Mēs ar mīlu prātu iedim kolhoza..." (29), хотя при этом видимая грубость просторечного русского выражения несколько стерта употреблением более мягкого "ar mīlu prātu" (с большим удовольствием).

Сднако, когда М. Менцендорф не придерживается буквального перевода фразеологизма, а заменяет его идентичным по смыслу латышским выражением, это ей вполне удастся: "Ar artēli var arī poram pamatus grant". (24.1).

Этим выражением заменяет она сказанные кем-то из присутствующих на собрании по записи в колхоз слова "Артелем и батьку хорошо бить" (26). В. Мелиновскому не так удалось, на наш взгляд, перевод этого выражения: "Artēli pat mīestgu tevū ar rakšānu var potēt" (29. II), и оно затрудняет восприятие текста читателем.

В. Мелиновский удачно сохраняет выразительность речевой характеристики Любишкина. Речь его - малограмотного человека - полна просторечных слов и выражений, очень образна, и оттого, что он часто употребляет неправильные грамматические формы, приобретает комический оттенок. "Пошла в наступ, как танка. Полное у нас кроворазлитие вышло возля база, от соседей стыду теперь не оберешься... Со стороны кто глядел, ему небось спектакля" (71). Переводчик русское "стыду не оберешься" переводит аналогичным очень выразительным латышским выражением: "...kaimīru priekšā tagad ir aiz kauna liels vai zemē iekšā" (75. II).

М. Менцендорф использует в этом случае другое выражение, так же часто употребляемое в народе: "...nebus glābīra man tagad aiz kauna no kaimīriem" (67.1).

Характерно, что оба переводчика употребляют для передачи речи Любишкина правильные, грамматические формы, не следуя в этом случае за Щолоховым. Кстати, это типично для всего текста переводов в целом. Вместо любишкинского, "как танка" - употреблена литературная форма мужского рода "kā tanks", "кроворазлитие" - "asins izlīšana" - буквальный перевод с русского. Комизм речи Любиш-

кина передан в переводе последнего предложения: "tīrie kumēdīri (67, 1), "gatavie kumēdīri" (75, 11).

По-разному переводят на латышский язык В. Мелиновский и М. Менцендорф фамилии и имена с русского языка. Фамилия Осипа Кондратько первым переводчиком передана по звуковому принципу, она полностью соответствует русскому Кондратько (155, П). У М. Менцендорф в фамилии Осипа опущено смягчение — отсюда твердое звучание — Kondratko (144, I). Но вот шутовское прозвище командира агитколони "батько Квадратько" лучше удалось, на наш взгляд, передать М. Менцендорф: "tētīrš Kvadratko".

Может быть, поэтому не смягчает переводчица "Т" в фамилии Осипа, чтобы добиться рифмованного созвучия, как и у Шолохова (Кондратько—Квадратько и Kondratko—Kvadratko) В. Мелиновский переводит несколько иначе: "tētīrš Kvadrātīrš", здесь рифмовое созвучие сохраняется в самом прозвище.

Пытаясь передать богатство изобразительных оттенков, языковых средств и образов Шолохова, переводчики очень внимательны к глаголам в речи героев. Так, например, в описании жизни Лужки Шолохов употребляет образные глаголы "... до самой зари звенела балалайка, вздыхали басы и тонко выговаривала нижние лады двухрядка" (311). М. Менцендорф это описание "развеселого гульбища", которым руководила Лужка, передает следующим образом: "... līdz pašai trīnkāšajai vākaņšja balalaika, nopūtās basi un smalki izrunāja zemākos tonus divrindnieces..." (299, I). Иные глаголы находит для перевода и передачи звукового оттенка действия В. Мелиновский: "... līdz pašai trīnkāšajai balalaika, nopūtās basi un zemākos tonus smalki izlocīja divrindu ermonikas" (314, 11).

Мы, действительно, ощущаем, как балалайка тринькала — trīnkāšaja, в своей очередь русский глагол "звенела" хорошо передает звуковой оттенок балалаечного веселого звона. Глагол же "skanēja" является не таким точным для

его передачи. Новообразование Менцендорф "divrindnieces" — двухрядка-непонятна латышу, чаще на деревне употребляется слово: armonika — гармоника.

Менее удачна попытка В. Мелиновского перевести сочетание "духота вижила Давыдова из пальто и пиджака" (29). Он применяет для этого описательный прием, что липает действие Давыдова динамики: "Smaciņa sutora pīvēpīda Davidovu pomest mēteļi un svārkus". (32. II). Буквальное следование шолоховскому слову помогает М. Менцендорф лучше отразить латышским глаголом движение Давыдова: "Smaciņai karatums izpīda Davidovu no mēteļa un svārkjiem". (17. I). Переводчица сохраняет пассивную конструкцию, как и у Шолохова (духота вижила Давыдова), хотя неточно переведено подлежащее-существительное "духота". Здвоь лучше употребление словосочетания, предложенного Мелиновским.

Так же, каждый по-своему оригинально, подходят оба переводчика к решению перевода словосочетания: "...в улыбке бело вспыхнули зубы" (150) Менцендорф передает его как "smaida razibēja baltī zobī" (145. I), Мелиновский — "smaida atmirzēja baltī zobī" (155. II). Но оба слова в данном случае, на наш взгляд, соответствуют оригиналу.

По-разному решают оба переводчика проблему перевода названий поселков, имен, кличек. Гремячий Лог звучит у Менцендорф почти как в русском варианте: "No staricās līdž Gremjačijas Logai divdesmit astoņi kilometri". (10. I). Мелиновский полностью переводит все название: "Ceļš no staricāslīdž Dardošas Gravas ciematam..." (15. II).

Переводчики придерживаются последовательно каждый своего принципа. Даже в заявлении о вступлении в колхоз Кондрата Майданникова каждый из них по-разному переводит название гремячской партиячки: "Biedrām Makaram Nagļņovam, Dardošas Gravas ciemata komunistiskās partijas zūnīrā" (74. II). У Менцендорф — "Biedrām Makaram Nagļņovam, Gremjačijas komunistiskās partijas zūnīrā" (66. I).



В. Мелиновский этимологическое значение названия читателю-латышу переводит буквально, что не является, на наш взгляд, необходимым.

Фамилию Тимофея Рваного оба переводчика полностью переводят на латышский как *Pļevtāis*, это буквальный перевод, и в данном случае он соответствует оригиналу. В. Мелиновский пытается все "образные" фамилии передать с помощью латышского языка — Демид Молчун — *Demīds Mēmīķis*, Аркашка Менок — *Arkāška Mītenīķis* и т.д.

Иногда суффикоальные образования имен у него отсутствуют. "Нет, это Акимка!" переводится как *Akims*, но в большинстве случаев он переносит русский суффикс в латышский перевод: *Džomka*, *Hristiāka*, *Kondraša*, *Tītōks* и т.д. Менцендорф придерживается этого частично, используя возможность подбора из латышского языка соответствующего имени или суффикса: *Kristīnīte* (Христинка); *Kondratuk* — Кондраша — латышский суффикс, соответствующий русскому — Ш; *Jēkavs Lukīšs* — Яков Лукич.

Употребление суффиксов латышского языка в русских именах делает их более понятными латышскому читателю.

Особенно большая разница в переводах авторских лирических отступлений, в описаниях природы. Если В. Мелиновский старается сохранить образность и плавное течение полоховской манеры, то М. Менцендорф стремится быть как можно более лаконичной в выборе изобразительных средств. Вот, к примеру, описание февральской стужи в главе 14-й: "Февраль... Жмут, корезат землю холода... Там, где ветры слизали снег, земля по ночам тулко лопається... Тополя над речкой все серебряного чекана".

В переводе М. Менцендорф все очень просто, преследуемая цель — найти буквальное соответствие каждому слову. Порой имеются удачные находки: "...*Aukstumā zeme aizraudzās sprēgā... Tur, kur vēji nolaižījuši sniegu, zeme naktīs skārī plaišā... Papeles pie upītes sudraba kalumi*" (95.1).

Воспроизведем также перевод этого отрывка, сделанный В. Мелиновским: "Aukstuma zeme zažraudzās, raužas šokigā. Tur kur vāji nolaižījusi sniega, zeme naktīa dzilgi srgāgā...Pareles pie upītes vidraba balvas..."(103.11).

М. Менцендорф сохраняет образное выражение Шолохова "тополя над речкой все серебряного чекана: vidraba kaluma. У Мелиновского здесь допущена неточность: vidraba balvas — определение "серебристо-белые", на наш взгляд, не совсем соответствует оригиналу.

Оба переводчика стремятся сохранить образность шолоховской речи. В. Мелиновский даже употребляет необычные для латышского языка слова: "Dzilgi srgāgā, ar valdīgānajo veļmi sniega kurenās zaigo zilbinoša vrosmē, no sniega un mirušo laru-paklāja (7. K). Они редко встретятся в словарях. Для Мелиновского характерны также поиски редко употребляемых в обиходе латышских слов, что, безусловно, расширяет границы их применения и обновляет язык, одновременно делая его более образным. Интересно заметить, что М. Менцендорф употребляет слова более обыкновенные, более знакомые и понятные каждому читающему: вместо dzilgi, vrosmē, veļme она берет — vskārī plaišā, nesiešāmī zilbinoši mirdz, no sniega un laru tradiem и т.д. (4-5. I).

Если М. Менцендорф экономна и очень динамична в переводе диалогов, что дает ей возможность сохранить стремительность и живость шолоховской манеры построения диалога, то применяемые те же способы для передачи пейзажа себя не оправдывают — его описание становится в переводе М. Менцендорф бледнее, теряет свои красочность. Для сравнения приведем еще один пример. "Тонкий многоцветный аромат устойчиво держится над седами до глубоких потемок, до поры, пока не просунется сквозь голышины ветвей крытый прозеленью рог месяца..." (5).

М. Менцендорф этот первый пейзаж романа Шолохова переводит следующим образом: "Smalks, daudzmaržains aro-

māts neatlaidīgi turas virs dārzjiem līdz zilganai krās-
lai, līdz tam laikam, kad saur kailajiem zariem sāk sprauk-
ties mēness zaļgani zeltītais rags, kad zaķi, kas sāk pie-
ņemties treknumā, atstāj sniegā savu pēdu dobūmipus... (3. l)

В.Мелиновский находит совсем другие слова для того же описания природы: "Liegs, daudzkrāsains aromāts neatlaidīgi virmo virs dārzjiem līdz zilgajam mījkrāslim, līdz tam laikam, iekamš saur kailajiem zariem parādās zaļgani arsbējūšais mēness rags un jau brangi apvēlušies zaķi pamet sniegā savu rakaino pēdu lāsumipus" (7. ll).

Перед нами — одна и та же картина, нарисованная Шолоховым, воспроизводится как бы разными красками: палитра М. Менцендорф — скупа, лаконична, в ней не найдешь ничего изобретенного переводчиком от себя. Но в представлении читателя возникает картина январской ночи, о которой рассказывает Шолохов.

Палитра В.Мелиновского богаче, ярче, он не боится необычных сочетаний: aromāts virmo, rakaino pēdu lāsumipš, arsbējūšais mēness rags. Это делает описание более живописным, наглядным, поэтичным. Тот небольшой сравнительный анализ, который мы привели для иллюстрации, свидетельствует об огромной работе, которую проделали переводчики "Поднятой целины", доводя роман Шолохова до латышского читателя. При всем различии манер им, однако, удалось сохранить своеобразие оригинала. Можно привести много примеров, которые поражают сочетанием точности передачи содержания романа с максимальным сохранением художественного своеобразия и живой разговорной интонации оригинала (например, "Zilgajā stepē pa neskarto sniega paklāju aizslīd vilks (103. ll)", "Pusnakts tik klusa, tik izmirusi stingā debes virmojošā zvaigžņu klaidā, ka liekas viss dzīvais atstājis pasauli" (85. l), "...noraus galvu kā pogu" (26ll), "...ložņā želums kā odze, želums pēc paša mantas, paša lapiem... Ieperinājušies sirdī želuma odze, žņaudz ar smeldzi un skumjām (125. l),

разговор Давыдова с делегацией стариков о дожде (303) и т.д.

Переводчики глубоко проникают в мир идей и образов произведения Шолохова, доносят до читателя его национальное своеобразие.

Переводы "Тихого Дона", "Поднятой целины", "Донских рассказов", "Судьбы человека" и других произведений Михаила Шолохова показывают, что латышский язык имеет большие потенциальные возможности и вполне способен принимать в себя сложные в стилистическом отношении произведения, созданные другими народами.

Освоение опыта крупнейших русских советских писателей, создающих литературу социалистического реализма, плодотворно сказалось на развитии латышской советской литературы, которую теперь знают и любят многие народы не только нашей страны, но и за рубежом.

IESKATS LITERATŪRĀ
PAR RABINDRANATU TAGORI

Ne tikai Latvijā un visā Padomju Savienībā, bet arī pasaulē Rabindranāts Tagore ir vispazīstamākais indiešu rakstnieks. Bengāļu gēnija darbība aptvērusi daudzas Indijas dzīves un kultūras jomas - viņš ir vairāk nekā divu tūkstošu dziesmu autors, gleznotājs, domātājs, pedagogs, valodnieks, literatūras kritiķis, pats savu darbu tulko-tājs angļu valodā un pat lauku ekonomiskās attīstības plānotājs. Tādēļ Tagores veikumam dažās ar literatūru ne-saistītās jomās pēdējā desmitgadē veltīta ne viena vien grāmata.¹

Rodas pat iespaids, ka Tagores mantojuma nozīmīgums indiešu autoru akmētījumā kopš viņa nāves 1941.g. ne tikai nav mazinājies, bet pat krietni pieaudzis. Un ne tikai literatūras, bet vēl vairāk sabiedriski politiskās dzīves laukā.

Jau "Lielā Bargkareivja", kā viņu dēvēja Gandijs, de-viņdesmito gadu proza, publicistika un dzeja liecina, ka Bengālijā ir piedzimis rakstnieks, kurš izjūt ciešu tuvi-bu ar savu tautu, necieš tās netikumus un gatavs ziedot savu talantu cīņai par tās labāku nākotni. 1891.gadā dze-joli "Bengālija-māte" Tagore rakstīja:

"...Ak, Bengālija-māte! Tavus miljonu desmitus
Kā zīdaiņus mūžam mājās neturi ieslēgtus.
Pār pasauli plašo, zemēm tālām, svešām
Viņu zīpkāres gars lai plašumā plešas.
Solī pa solim liegumu pinekliem sīkiem
Neuzliedz važas saviem dēliem paklausīgiem.

¹ Šeit var atzīmēt šādus darbus: H.B.Mukherjee. A Study of the Educational Thought of Rabindranath Tagore. Bombay, 1962; S.Sinha. Social Thinking of Rabindranath Tagore. London, 1962; H.A.Ali. The Environs of Tagore. London, 1960.

Mēs dzimuši cīest - liec, lai pašu rokām

ļauho cīņiņā mums satriekt sokas!"¹

Jau šajā dzejoļa fragmentā mēs varam sāmanīt dzejnieka kaismīgo aicinājumu saraut gadsimtiem un pat tūkstošiem ilgo religiski sociālo aizliegumu varu un par savām mājām padarīt visu plašo pasauli un smelties tās gara bagātības. Tagores pašā daudzkārtējie un ilgie ceļojumi pa Azijas, Eiropas, Amerikas un daļēji arī Āfrikas valstīm rādīja, ka var un vajag sagraut Indijas gadsimtu noslēgtības un pašizolācijas cietoksni.

Ar savu sabiedrisko darbību un sacerājumiem Rabindra-nāts Tagore aktīvi piedalījās pirmās masu neatkarības kustības - svadesi (1905-1908) - sagatavošanā. Tagore publicēja esejas ar lielu sociāli politisku nozīmi, uzstājās ar runām, sacerēja ļoti daudz populāru patriotisku dziesmu un pat organizēja un vadīja plašas demonstrācijas par indusu un musulmāņu vienību. Tomēr, kad kustība kļuva stipri induistiska un sāka pret sevi noskaņot zemniekus musulmāņus, Tagore no tās atgāja.

Dzejnieka patriota bezbailība vislabāk izpaucās 1919.g., kad viņš kā viens no pavisam nedaudziem pazīstamiem indiešiem kopā ar Gandiju izteica publisku protestu pret Amritsaras masu slepkavību. Izcilais bengālietis aizsūtīja Indijas vicekaralim asu, sašutuma pilnu vēstuli un atteicās no baroneta titula.

Neskatoties uz Rietumu preses nerimtīgo pretpadomju kampaņu 1930.g. pēc daudzu citu zemju apceļošanas Tagore ieradās divu nedēļu apciemojumā Padomju Savienībā un sarīcās tai pašā gadā bengāliiski publicētajās "Vēstulēs par Krieviju" (angliski tās pilnībā tulkotas tikai 1959.g.) deva augstu novērtējumu strādnieku un zemnieku valsts sasniegumiem izglītības un sociālās vienlīdzības laukā.

Un tā daudzas reizes Tagore ir nodemonstrējis savu aktīvo pozīciju. Tikai dažus mēnešus pirms nāves dzejnieks sarakstīja plaši pazīstamo, kaut arī nelielo darbu "Civi-

¹ R.Thākur. Soñchoyitā, Biśvo-bhārotī, 1958, 284.lpp.

līdzīgas krīze", kurā visasākajiem vārdiem runāja par an-
glu koloniālisma gandrīz divsimt gadu ilgās valdīšanas
pastošajiem rezultātiem.

Vērtējot dzejnieka ieguldījumu neatkarīgās Indijas
celtniecībā, Dž.Neru jau četrdesmito gadu sākumā atzīmēja,
ka Tagore ir bijis "pārāk jūtīgs un uzticīgs indiešu tau-
tas brīvībai, lai vienmēr paliktu savas dziesmas un dzejas
zilokaula tornī. Viņš to atstāja atkal un atkal, kad ne-
varēja vairs izturēt kāda notikuma attīstību, un pravie-
tiskā valodā brīdināja britu valdību un pats savu tautu."¹
Tomēr Neru arī šeit pareizi norāda uz Tagores politiskās
darbības pārtraukto raksturu.

Kā humānistu un demokrātu, savas zemes patriotu un
internacionālistu lielo dzejnieku skatām padomju autoru
A.Gnatjuka-Daniļūka, K.Egles, V.Noviņovas, J.Pajevskajas,
J.Celiševa un citu darbos.² A.Gnatjuks-Daniļūks uzsver,
ka "līdz ar Indijas tautu nacionālās pašapziņas izaugsmi
un antilimperialistiskās frontes paplašināšanos Tagores ie-
tekme bija jūtama uz arvien plašāku indiešu kultūras un
dzīves srēru."³

Lielu nozīmi Tagores daiļrades un dzīves pilsoniska-
jai pusei pieskīr arī citi sociālisma noietnes valstu in-
dologi: D.Zhavitels (Čehoslovākija), H.Krīgers un V.Ru-

¹ J.Nehru. The Discovery of India. Calcutta, 1946,
p.404.

² Starp pēdējo divu gadu desmitu padomju izdevumiem
jāatzīmē: а) Рабиндранат Тагор. Сочинения в восьми томах.
Москва, 1956-1957 гг.(ar A.Gnatjuka-Daniļūka ievadu);
б) Рабиндранат Тагор. Собрание сочинений в 12-ти томах.
Москва, 1961-1965 гг. (ar A.Gnatjuka-Daniļūka ievadu);
в) Рабиндранат Тагор. К столетию со дня рождения (1861-
1961). Сборник статей. Москва, 1961.

³ А.П.Гнатюк-Данильчук. Литературное творчество Ра-
биндраната Тагора. Гр.: Рабиндранат Тагор. К столетию со
дня рождения, стр.126.

bens (VDR) u.c.¹

Tomēr Rietumos - un ne bez paša Tagores vainas - viņu joprojām daudzi pazīst tikai kā pusmisticisku dzejnieku un reliģisku pravieti. (Tulīt gan jāatzīmē, ka latviešu indologi-entuziasti, starp kuriem sevišķi jāizceļ Latvijas PSR Nopelniem bagātā kultūras darbinieka Kārļa Egles mūža darbs laika posmā līdz padomju varas atjaunošanai Latvijā 1940.g., ir pratuši izveidot vispusīgu Rabindranāta Tagores portretu. Un tas arī saprotams. Tālaika Latvijas inteligenci izauklēja divas lielas revolūcijas un Indijas brīvības cēstieni tai bija daudz tuvāki nekā daudziem Tagores pētniekiem Rietumos.)

Pirmos Tagore pats angļiski tulkoja dzeju krājumus "Gitandžali" (par to viņam 1913.g. piešķīra Nobela prēmiju un dzejnieks īsā laikā kļuva pasauleslāvens), "Darznieks", "Mēnessirpis", lugas "Čitra", "Tumša mitekļa karalis", "Paeta nams". Tām sekoja Indijas vēlāko viduslaiku lielā dzejnieka humanista Kabīra simt dzejoļu tulkojums angļu valodā un vispirms angļiski nolāsītie un pēc tam izdotie diezgan plašie lekciju cikli: "Sādhanā", "Personība", "Nacionālisms". Visi šie darbi parādījās 1913.-1917. gadā un, varbūt izņemot "Nacionālismu", kurā autors asi nosoda Rietumu buržuāzisko nacionālismu, neparāda vispusīgi ne Tagores daļrādi, ne viņa uzskatus. Bet "Nacionālismā" dzejnieks atzinīgi rakstīja par savu zemi: "Ne mazāk par piecdesmit gadsimtiem tā centās dzīvot mierā un domāt dziļi - Indija brīva no politikas, nesastāvoša no nācijām, zeme, kuras vienīgais mērķis bija iepazīt pasauli kā kaut ko dvēselisku, dzīvot tani katru minūti dvēseles dzīvi un pazemīgas paklausības garā, laimīga Bezgalī-

¹ Mūsu valsts vadošajās bibliotēkās ir pieejami šādi minēto autoru darbi: W.Ruben. Indische Romane. Berlin, 1964; W.Ruben. Rabindranath Tagores Weltbedeutung. Berlin, 1962; H.Krdger. Rabindranath Tagore und die revolutionäre Befreiungsbewegung in Indien 1903 bis 1908. Berlin, 1964.

gā apziņā un izjūtot personīgu radniecību ar to.¹ Vēsture tomēr rāda, ka tādas Indijas nav bijis.² Arī daudzi paša Tagores darbi - esejas, runas - noraida šādu apgalvojumu (šeit var, pirmkārt, minēt plašo, latviski netulkoto dzejnieka "Priekšsēdētāja runu", ko viņš teica 1908.g., būdams Indijas Nacionālā kongresa Bengālijas provinces sesijas priekšsēdētājs). Arī izcilais Tagores romāns "Gora" norāda uz to, ka rakstnieks ir spējis ļoti kritiski vērtēt savas zemes vēsturi.

Par lielā dzejnieka uzskātu pretrunīgumu vislabāk liecina 1930.g. Oksfordas universitātē nolasītais lekciju cikls "Cilvēka reliģija" un tanī pušā gadā nedaudz vēlāk sarakstītās "Vēstules par Krieviju". Pirmajā darbā Tagore ir cilvēks, kam, šķiet, reliģiskās pārdomas ir dzīves pamata, otrajā - viņš priecājas par to, ka Padomju revolucionāri ir iznīcinājuši reliģijas varu pār cilvēku prātiem. Protams, ka šāds Tagores uzskātu pretrunīgums rada dažādus viņa literārā un sociālā mantojuma vērtējumus. Tas savukārt liek ar lielu piesardzību izturēties pret kritisko literatūru par Tagori. Tā, piemēram, 1961.g. Francijā iznākusi dzejnieka darbu antoloģija un diezgan plašais priekšvārds pārsteidz ar autora acīmredzamo nevēlēšanos runāt par tiem Tagores dzīves faktiem un darbiem, kas liecina par viņa darbības lielo progresīvi sabiedrisko nozīmīgumu. Šī grāmata, uzlabota un papildināta, iznākusi vēlreiz 1969.g. Tā ir apgādāta ar daudziem interesantiem fotozņēmumiem un ļoti mākslinieciski noformēta. Neapšaubāmi - izdevums Francijā pelna lasītāju atzinību. Bet arī šeit, tāpat kā iepriekšējā izdevumā, ievadvārdu autore O. Aslana apgalvo, ka Tagore ir bijis cilvēks, kas "node-

¹ R. Tagore. Nationalism. London, 1921, p. 7.

² Par šo jautājumu skat. Г.Бонгард-Левин и Г.Ильин. Древняя Индия. Москва, 1969.

vās dvēseles un neieinteresētas darbības kultam"¹ un tikai pret savu gribu tika ierauts politisko notikumu virpuļi. Nav tālu aizgājusi šo vārdu autore no tā, ko 1924.g. teica H.Rolāns: "Francijā Tagori diez vai pazīst citādi kā tikai svinīgu pravietī - mistiķi, iespaidīgu un noslēpumainības apdvestu figūru."²

Tomēr tai pašā Francijā ir arī autori, kas domā citādi: P.Fallons raksta, ka daudz kas no vislabākā Tagores dzejā vēl nav nonācis līdz Rietumu lasītājam un ka viņš tiem joprojām ir tikai "Oitandžali" autors - "šo nesaprašanu vajag izklaidēt, jādara gals tam, ka Tagorem ir tikai dzejnieka mistiķa reputācija".³

Mums ir bijis pieejams tikai viens amerikāņu autora darbs.⁴ Ļoti plašajā apcerējumā (480 lpp.) var atrast daudz interesantu faktu, sevišķi par Rabindranāta Tagores ceļojumiem uz Japānu un Ķīnu. Tomēr pietiek tikai sākt šo grāmatu lasīt, un kļūst skaidrs, ka daudz kam, ko apgalvo šās autors, var piekrist tikai daļēji. Tā, piemēram, par dzejnieka lomu svadeši kustībā S.N.Hējs raksta: "Tagore nesapratās ar ekstrēmistiem un tie viņu uzskatīja par atkritāju. No Tagores viedokļa viņi bija atkritāji no reliģiozās Indijas un politiskās Anglijas sadarbības augstā ideāla."⁵

¹ O.Aslan. Rabindranath Tagore. Avec un choix de poèmes, soixante illustrations, une chronologie bibliographique. Paris, 1961, p.10.

² Rolland and Tagore. Visva-bharati, Calcutta, 1945, p.3.

³ P.Fallon. Tagore in the West. - Gr.: A Centenary Volume of Tagore, pp.316, 320.

⁴ S.N.Hay. Asian Ideas of East and West. Tagore and His Critics in Japan. Cambridge, Massachusetts, 1970.

⁵ Turpat, 252.lpp.

Par to, ka S.N.Āejam nav taisnība, liecina Tagores vārdi, ko viņš teicis pirms svadeši nemieriem. Dzejnieks pareizi raksturoja Anglijas un Indijas "sadarbību":

"...Briti uz Indiju raugās kā uz slaucamu govi viņu karaliskajā kūti, kuru viņi sen apkopj. Viņi pūlas, lai kūts būtu tīra un apgādā govi ar barību. Viņi rūpīgi cenšas saglabāt šo kustamo īpašumu un nevilcinoties apgriež viņas ragus, lai dzīvnieks nepaliktu pārāk nemierīgs."¹

Nav diemžēl pieejama literatūra par Rietumvācijas un spāņu pasaules tagoristiem (izmēmot 1961.g. Havannā izdoto grāmatu "Cuatro ensayos sobre Tagore". Taču šini izdevumā ir ievietoti tikai padomju un indiešu autoru raksti).

Skriet, ka Rietumu indologijā joprojām nepārspēti ir angļu literatūrzinātnieka E.Tompsona pētījumi. Viņš, starp citu, ir viens no pavisam nedaudzajiem pētniekiem nābenģāļiem, kurš ir centies analizēt ne tikai Tagores dzejas saturu, bet arī formu. Kaut arī E.Tompsons par zemu novērtēja Tagores prozu, viņa labākā grāmata² joprojām ir vērtīgs avots ikkatram Tagores dzīves un darba izvērtētājam. Angļu zinātnieks augstu novērtējis arī dzejnieka brauciena uz Padomju Savienību nozīmīgumu. Par to viņš raksta: "Viņa (Tagores. - V.I.) Krēvijās apmeklējums nāca kā sajūsmas pilna atklāsmē, kuras ietekme viņu nekad neatstāja."³ Tagore gan ir kritizējis E.Tompsonu par to, ka viņš dzejnieku ir nostādījis "augsti un sausi un atdalījis no manas dabiskās vides un apkārtnes".⁴

Pozitīvā nozīvē var pieminēt arī indiešu, franču un

¹ Citēts no: H.Mukherjee. Himself a True Poem. New Delhi, 1961, p.130.

² E.Thompson. Rabindranath Tagore. Poet and Dramatist. Oxford University Press, 1948.

³ Turpat, 227.lpp.

⁴ A Letter to B.Seal. The Visva-bharati Quarterly. Volume 30, Number 3, 1964-65, p.154.

Japāņu autoru kopīgo izdevumu sakarā ar dzejnieka simtgadi.¹

Grāti ir dot kādu vērtējumu plašajiem Indijā izdotajiem jubilejas izdevumiem² - pārāk dažādu valstu un idejisko un literāro virzienu autori tur ir pārstāvēti.

Ļoti bagātīgi Maskavas un Leningradas galvenajās bibliotēkās ir pieejami indiešu autoru darbi angļu valodā (mēs šeit nemaz nespetāsimies pie grāmatām bengāļu valodā, jo latviešu lasītājiem valodas barjeras dēļ tās pagaidām nav pieejamas). Arī tiem raksturīga vērtējuma dažādība. Pēc mūsu domām, visdziļāk, vispusīgāk un objektīvāk attiecībā pret pašu Tagori par viņu ir rakstījusi K.Kripalani³ - Tagores radnieks un visā Indijā pazīstams literāts, H.Kabirs - bijusais Indijas centrālās valdības ministrs⁴, G.D.Khanolkars - pazīstamais marathu rakstnieks⁵, rakstniece M.Devi⁶, H.Mukerdži (uz šo grāmatu mēs jau atsaucāmies). Grāmatās nodaļu veidā, kā arī jau minētajos Tagores jubilejas izdevumos varam lasīt saturīgos Š.K.Catterdži, G.Haldara, P.Mahalanobisa, Š.Šena, Dž.Ghoša pētījumus par

¹ Hommage à Rabindranath Tagore. Tokyo, 1961.

² A Centenary Volume of Tagore. New Delhi, 1961; The Centenary Book of Tagore. Calcutta, 1961; The Centenary Number. Rabindranath Tagore 1861-1961. New Delhi, 1961; Cultural Forum. Tagore Number. New Delhi, 1961.

³ K.Kripalani. Rabindranath Tagore: a Life. New Delhi, 1961; K.Kripalani. Rabindranath Tagore: a Biography. London, 1962 u.c. darbi.

⁴ H.Kabir. Introduction to R.Tagore. Towards Universal Man. Bombay, 1961; X.Кабир. Индийская культура. Москва, 1963 (nodaļas par Tagori - tulkojums) u.c. darbi.

⁵ G.D.Khanolkar. The Lute and the Plough. A Life of Rabindranath Tagore. Bombay, 1963.

⁶ M.Devi. The Great Wanderer. Calcutta, 1961.

dzejnieka dzīvi un daiļradi.

Tomēr jāatzīst, ka arī Indijā ir autōri, kuri, pēc mūsu domām, Tagores portretu zīmē vienpusīgi un dažkārt pat tendenciozi. Nav ne ar ko pamatojams, piemēram, S.C. Sen Guptas apgalvojums, ka dzejnieks ir "izjutis, ka krievu revolūcijas vadītāji ir uzsākuši savu eksperimentu no nepareizā gala".¹ Tiesa, ne ar visu mūsu valstī redzēto Tagore ir bijis vienādi apmierināts. Tomēr Padomju Savienības tautu sasniegumi izglītības un sociālās līdztiesības laukā lika dzejniekam ticēt, ka trūkumi tiks pārvarēti. "Redzot, kā visi iedzīvotāju slāņi funkcionē kā viena ķermeņa locēkli, Tagori pārsteidza un padarīja laimīgu," raksta šai sakarībā G.D.Khanolkars.²

Nē visam var piekrist pat tādu autoru darbos par Tagori kā Radhakrišnans³ - bijušais Indijas prezidents un izcils šīs zemes moderno laiku filozofs, literatūrzinātnieks prof. Nagendra⁴, bengāļu literatūras kritiķis K.A. Vaduds⁵ u.c. Pēdējais, piemēram, apgalvo, ka Tagore bija uzplaucis "māksla mākslas dēļ" skolas dzejnieks, kad viņam bija 26 gadi. Vēl pēc astoņiem gadiem Tagore sajūta "nepieciešamību būt nopietnam un ar viņa interesi par nesavtīgajiem indusiem praktiski kļuva induistisks nacionālists, tikai ar to atšķirību no Bonkimčondro (izcilākā indiešu rakstnieka pirms Tagores: - V.I.) un viņa skolas, ka viņa uzmanība bija pievērsta ne modē nākušajam Hindu dzīves veidam, bet gan Upanišadu un Budas apgarojošajam

¹ S.C.Sen Gupta. The Great Sentinel. A Study of Rabindranath Tagore. Calcutta, 1948, p.37.

² G.D.Khanolkar. The Lute and the Plough, p.313.

³ S.Radhakrishnan. The Philosophy of Rabindranath Tagore. Varodi, 1961.

⁴ Нагendra. Предисловие в кн.: История индийской литературы. Москва, 1964, стр.32.

⁵ K.A.Wadud. Bengali Literature. - Gr.: Contemporary Indian Literature. New Delhi, 1959.

skatam uz dzīvi," saka bengāļu literāts.¹ Mēs varētu iebilst pret daudz ko šī K.A. Vaduda ieteikuma, tomēr pavisam nepieņemams ir apgalvojums, ka Tagore bija induistisks nacionālists. Dzejnieks taču no 1883.g. līdz pat 1911.g. bija no hinduisma atšķēlūsās reliģiski sociālais organizācijas "Brahmo samādā" (tā pastāv vēl šodien) sekretārs. Tiesa, ar mūsu gadsimta sākumu Tagore praktiski neuzskatīja sevi par saistītu ar jebkādu reliģisku kopienā, bet pagājušā gadsimta 80.-90. gados viņš barakstīja ne vienu vien publicistisku darbu, kas bija vērsts pret neohinduismu un pat tiesī pret Benkimčēndru Čottopadhaja uzskatiem un darbību. Pret hinduistiskiem lozungiem nacionālajā strīvošanās kustībā Tagore ir uzstājis jau minētās "Priekšsēdētāja runa", romānos "Gora" (1907-1910), "Māja un pasaule" (1915-1916) un daudzos citos darbos. Viens no iemesliem, kādēļ Tagore aktīvi neatbalstīja Gandija vadīto Nesadarbību, bija dzejnieka bažņa par to, ka šī kustība bija pārāk hinduistiska un noskaņota pret sevi musulmāņus.

Latvijā ir daudz Tagores cienītāju. Nepretendējot uz nosauktas literatūras izvērtējumu (tas iespējams tikai daudā plašākā pētījumā), mēs centāties samazināt dzejnieka daiļrades un dzīves pētnieku uzmanību uz to, ka ne visi autori viņa mantojumu vērtē pietiekami vispusīgi.

¹ K.A. Vadud. Bengali Literature, p.22.

Краткое содержание статьи "К вопросу о литературе о Рабиндранате Тагоре".

Рабиндранат Тагор является наиболее популярным индийским писателем во всем мире. Его деятельность охватывает многие важные области жизни и культуры индийского народа — политику, литературу, педагогику, музыку, живопись, языковедение, сельское планирование и др. Об этом свидетельствует жизнь поэта и большинство его произведений.

Однако не все авторы правильно и всесторонне оценивают значение вклада Р. Тагора в борьбу Индии за независимость в ее экономическом и культурном возрождении.

Среди таких авторов можно отметить американского индолога С. Н. Хей, французского тагороведа О. Аслан, бенгальского литературного критика К. А. Вадуде и др.

Автор статьи призывает критически осваивать литературу о Тагоре.

ПАРОДИИ ДЖЕЙН ОСТЕН

Многие исследователи творчества Джейн Остен справедливо огорчаются по поводу того, что она не оставила никакого теоретического и критического наследия.

Комментарии Джейн Остен к произведениям писателей-современников, выявляющие ее отношение к художественному творчеству вообще, содержатся чаще всего в ее письмах и носят шуточный характер. Остроумные замечания, которыми пестрят эти письма, помогали и помогают многим поколениям "Джейнистов" (определение, данное Р.Киплингом¹, поклонникам романистки) выявить некоторые взгляды Джейн Остен на литературное мастерство.

Переписка Остен с близкими насыщена обыденными событиями; хозяйственными заботами, посещением знакомых, провинциальных балов, пикников, рассказами о туалетах, перечислением подаваемых блюд и пр. Среди этих описаний встречаются одна-две фразы о книгах, которые читались в семье, и мимоличный комментарий к прочитанному. Мнение Остен всегда прикрито веселой шуткой.

Характерными для ее манеры являются упоминания о Саути, Скотте, Байроне. О "Жизни Нельсона" (" Life of Nelson ") Р. Саути Джейн Остен пишет: "Мне надоело "Жизни Нельсона", принимая во внимание, что я никогда их не читаю. Я все же прочту эту, если в ней упоминается Френк"². (Брат Остен, в то время - морской капитан).

¹ R.Kipling. The Jansites. In Debits and Credits, L., 1926.

² J.Austen. Letters. Ed. by R.W.Chapman. 2nd ed. Oxf.Univ. press. L.-N.Y.-Toronto, 1955. Письмо от 11 окт.1813 г.

В другом письме Остен высказывает свое впечатление от произведения Саути "Письма из Англии Дона Мануэля Алварес Эспрьеля" ("Letters from England by Don Manuel Alvarez Espriella", 1807): "Мы достали второй том "Писем Эспрьеля" и я читал их вслух при свечах. Описания хорошие, но автор ужасно анти-английский и, таким образом, заслуживает роль иностранца, которую на себя берет"³.

О Скотте писательница говорит в нескольких письмах: "Должен ли мне нравиться "Мэрион"? Пока — мне не нравится."⁴ Как поэт, Вальтер Скотт не близок Остен, но свое восхищение его прозой она выражает со свойственным ей энтузиазмом в другом письме: "По какому праву Вальтер Скотт пишет романы, к тому же еще и хорошие? К чему лишать людей последнего куска хлеба? Мне он не нравится и "Узвелли" мне не понравится; — я это твердо решила и не намерена отступить от своего решения. Боюсь только, что мне придется это сделать."⁵

Нигде не встречаем в письмах Остен высказываний по адресу поэтов-романтиков Китса, Шелли, Уордсворта, Колриджа. Остен не могла не знать произведений своих великих современников и ту бурную борьбу, которая развернулась вокруг них и между самими поэтами по принципиальным вопросам творчества, так как регулярно подписывалась на новые издания. Само отсутствие упоминания поэтов романтического направления наводит на мысль, что их творения не производили впечатления на Остен. Лишь однажды она выдает свое равнодушие к творчеству Байрона: "Прочитала "Корсара", починила свою нижнюю юбку и больше мне нечем заняться".⁶ Писательница иронически приравнивает значение "Корсара", одного из самых прославленных произведений тех лет, и такого "важного" дела, как починка нижней юбки.

³ Ibid., письмо от 1 окт. 1808 г.

⁴ Ibid., письмо от 20 июня 1808 г.

⁵ Цит. у Н.М. Демуровой в кн. Джейн Остин. Гордость и предубеждение. М., 1967., стр. 549.

⁶ J. Austen, Letters Ed. by R. W. Chapman. 2nd ed., Oxf. Univ. press, L. - N. Y. - Toronto, 1955. Письмо от 5 марта 1814 г.

Читая "Мемуары американской дамы" ("Memoirs of an American Lady"; 1807), написанные мадам Грант в духе писателей готической школы, Джейн Остен смеется над нелепостью и неправдоподобием описываемых автором несчастий и "ужасов": "Американская леди становится более сносной по мере продвижения нашего чтения. Сейчас мы собираемся отправиться в Нор^{ам}тамберленд с тем, чтобы нас заперли в Уиндрингтонскую башню, где нас ожидают два или три комплекта жертв, которых уже раньше заточил очень уточненный негодяй".⁷

Комментируя роман своей племянницей Энн, Джейн Остен утверждает: "Я твердо решила, что мне больше не будут нравиться романы, кроме романов мисс Эджуорт, твоих и моих собственных".⁸

В ответ на предложение мистера Кларка, библиотекаря принца-регента, написать исторический роман Джейн Остен, как всегда полунутя, полусерьезно пишет: "Я не сомневаюсь в том, что исторический роман ... гораздо более способствовал бы моему обогащению и прославлению, чем те картины семейной жизни в деревне, которыми я занимаюсь. Однако, я так же не способна написать исторический роман, как и эпическую поэму. Я не могу себе представить, чтобы я всерьез принялась за серьезный роман - разве что этого требовало бы спасение моей жизни! И если бы мне предписано было ни разу не облегчить свою душу смехом над собой или другими, я уверена, что меня повесили бы раньше, чем я успела бы кончить первую главу".⁹

Больше всего из собственных произведений Остен любила "Гордость и предубеждение" ("Pride and Prejudice", 1813). В этом романе ее идейно-художественные принципы нашли самое полное воплощение. В одном из писем Остен дает харак-

⁷ Ibid., письмо от 10 янв. 1809 г.

⁸ Ibid., письмо от 28 сент. 1814 г.

⁹ Цит. у Н.М. Демуровой в кн. Джейн Остин. Гордость и предубеждение. М., 1967., стр. 572.

теристику своему "любимому дитяти"¹⁰, иронически сравнивал его с романами того времени и, подтрунивая над увлечением современных писателей авторскими отступлениями:

"Роман этот слишком легковесен, слишком блестят и сверкает; ему не хватает рельефности: растянуть бы его кое-где с помощью длинной главы, исполненной здравого смысла (если бы он был!), а не то с помощью серьезной и тяжеловесной бессмыслицы; никак не связанной с действием -- вставить рассуждение о литературе, критику Вальтера Скотта, историю Буонапарте или еще чего-нибудь, что составило бы контраст, после чего читатель с удвоенным восторгом вернулся бы к игривости и эпиграмматичности первоначального бытия".¹¹

Шутливый тон комментария писательницы, остроумные, но внешне несерьезные ссылки на современных авторов, а также обманчивая "простота" ее произведений привели исследователей к убеждению в том, что Джейн Остен создавала свои произведения по наитию. Остен, якобы, без особых усилий, без сознательного осмысления и анализа прошлого и настоящего английской литературы чисто интуитивно в глуши английской провинции писала романы, отличающиеся большой свежестью и оригинальностью для того времени.

Даже Генри Джеймс, тонкий мастер слова и большой поклонник романистики был глубоко убежден в том, что произведения Джейн Остен являются плодом "необыкновенной благосклонности дарования...; отсутствия осознанного творчества".¹²

х х х

х

Кроме шести известных романов, опубликованных в короткий период с 1811 по 1818 год, перу Джейн Остен принадлежат

¹⁰ J. Austen. Letters. Ed. by R.W. Chapman, 2nd ed. Oxf. Univ. press. L.-N.Y.-Toronto, 1955. Письмо от 29 янв. 1813 г.

¹¹ Ibid., письмо от 4 февр. 1813 г.

¹² H. James. The Lesson of Balzac. В кн. The House of Fiction. L., 1957, p. 63.

(при жизни неопубликованные) короткий роман в письмах под названием "Леди Сьюзан" ("Lady Susan", около 1805 г.), фрагменты "Семья Уотсонов" ("The Watsons", относят к 1806-1807 гг.) и "Сендитон" ("Sanditon", 1817 г.), а также собрание юношеских работ под общим заглавием "Juvenilia", созданных Остен в возрасте от четырнадцати до девятнадцати лет, т.е. с 1788 по 1794 год.

Д.Э. Остен-Лей, племянник романистки и автор первого известного биографического очерка ее жизни ("A Memoir of Jane Austen", 1870) сообщает, что в 1796 году Джейн Остен читала семье свой первый роман "Элинор и Марианна", а через полтора года второй, озаглавленный "First Impressions" и еще через год в 1798 г. свое третье крупное сочинение "Susan". По утверждению Э.Остен-Лей, все эти работы много раз переделывались. Только в 1803 году романистка решилась опубликовать третье из упомянутых произведений, продав его за десять фунтов лондонскому издателю. Роман "Susan" не был тогда напечатан. Через десять лет он был выкуплен братом писательницы, подвергся некоторой переделке, которую она, однако, не успела закончить, и издан посмертно под названием "Нортанжерское аббатство" ("Northanger Abbey", 1818). Из утверждения Д.Э.Остен-Лей можно заключить, что первые два романа писательница кропотливо переделывала и редактировала в течение многих лет, не считая для себя возможным опубликовать их до начала 1810-х годов под новыми заглавиями "Разум и чувствительность" ("Sense and Sensibility", 1811) и "Гордость и предубеждение" ("Pride and Prejudice", 1813).

О том, как нелегко давался Джейн Остен писательский труд, свидетельствуют ее письма: "Я резала и кромила вояж," - пишет она в одном из них. В другом - Джейн Остен признается, насколько тщательно она редактировала свои произведения, внося множество мелких изменений, как будто несущественных, стараясь "передать смысл меньшим количеством слов... Как ни огромен этот труд, он дает мало эффекта".¹³

¹³ Цит. у Н.М.Демуровой в кн. Джейн Остин. Гордость и предубеждение. М., 1967, стр.576-577.

В 1817 году Джейн Остен закончила роман "Убеждение" ("Persuasion", 1818) и сразу же принимается за новый. Несмотря на смертельное заболевание она до последнего дня жизни продолжает поиски новых путей в области романа, о чем свидетельствуют оставленные ей главы романа "Сендитов" ("Sanditon").

Таким образом, творческий путь Джейн Остен не ограничивается кратким шестилетним периодом, к которому относится опубликование ее романов. Более четверти века кропотливых, вдумчивых исканий, разочарований, неудач и радостных открытий увенчались серией из шести произведений, вошедших в золотой фонд английской литературы.

х х х

х

В двадцатилетнем возрасте Джейн Остен собрала все свои ранние работы, шуточно обозначив их: "том I", "том II" и "том III". Сама писательница рассматривала эти первые сочинения как материал для развлечения семьи, и потому наследники Остен не сочли возможным их опубликовать. Только в 50-х годах двадцатого столетия вышли в свет последние рукописи юношеских работ Джейн Остен, и исследователи получили возможность проследить весь путь творческого становления романистки.

По словам английского литературоведа Эрнеста Бейкера детство и юность Джейн Остен совпадают с периодом, когда "заметно понижился уровень художественных произведений".¹⁴ Просветительский роман С.Ригардсона, Г.Фильдинга и Т.Смоллета исчерпал себя. На смену сентиментальному роману (О.Гольдсмит, Л.Стери) в литературу пришли многочисленные подражания, которые в зарубежном литературоведении получили название "novels of sensibility". Романы Шарлотты Смит, Генри Маккензи, Сары Берни, Элизабет Хелм, Джейн Уэст, Элизабет Инчбальд составляли основной фонд передвижных библиотек. Большой популярностью пользовались романы Фанни

¹⁴ E. Baker, The History of the English Novel., 1935, т. 6, Ch. 3.

Верни и Марии Эджуорт, единственных авторов, пытавшихся критически описать нравы конца 18 столетия, а также отразить некоторые социальные проблемы своего времени.

Биографы Джейн Остен указывают на то, что она с детства была хорошо знакома с классическими и современными авторами. Все новые произведения бурно обсуждались в семье писательницы, а сама она после очередного коллективного чтения бралась за бумагу и, пристроившись где-нибудь в уголке гостиной, что-то писала, часто прерывая свое занятие смехом. Вскоре творения девочки-подростка становились достоянием всей семьи и критике уже подвергалось новое сочинение юного автора, пародирующее произведения популярных романистов.

В юношеских тетрадях Джейн Остен значатся одни пародии. Сходство тематики, ситуаций, персонажей и стиля популярных романов конца 18 века часто затрудняет уточнение четочника пародии, но ясно, что автор остро высмеивает методы изображения, характерные для определенной группы писателей.

В коротком фрагменте первой тетради под названием "Амелия Уэбстер" ("Amelia Webster", ок. 1789 гг.) Джейн Остен поверяет читателю "тайны" следующей переписки:

"Dear Maud,

Believe me I'm happy to hear of your Brother's arrival. I have a thousand things to tell you, but my paper will only permit me to add that I am your affected Friend.¹⁵

Amelia Webster."

Следующее письмо адресовано сестре мисс Мод:

¹⁵ Неправильное правописание Остен слов "friend" и "friendship" остается загадкой для исследователей. Т.к. ошибка в правописании упорно повторяется только в юношеских сочинениях-пародиях, мы предполагаем; что Остен хочет выразить свое насмешливое отношение к авторам популярных романов также графически, считая, что изображение дружеских отношений в "novels of sensibility" не соответствует истинному значению этих слов.

"Dear Sally,

I have found a very convenient old hollow oak to put our Letters in; for you know we have long maintained a private correspondence. It is about a mile from my House and seven from yours. You may perhaps imagine that I might have made choice of a tree which would have divided the Distance more equally. - I was sensible of this at the time, but as I considered that the walk would be of benefit to you in your weak and uncertain state of Health, I preferred it to one nearer your House, and am your faithful

Benjamin Bar."

Судя по первому письму, мисс Мод и Амелия связаны давним знакомством. И если отсутствие бумаги помешало Амелии поведать о многом подруге, то, казалось бы такое досадное препятствие может способствовать стремлению к личной встрече с адресатом. Но мисс Мод получает новое письмо:

"Dear Maud,

I write now to inform you that I did not stop at your house on my way to Bath last Monday. - I have many things to inform you of besides; but my Paper reminds me of concluding; and believe me
yours ever etc.

Amelia Webster". 16

Приведенные выше бессодержательные письма являются яркой пародией на эпистолярный роман конца 18 века. В середине столетия Сэмюэль Ричардсон продемонстрировал большие возможности эпистолярной формы для раскрытия характеров героев, их мыслей, чувств и настроений. В 1780-х - 90-х годах роман

в письмах стал самой распространенной формой повествования. Авторы "novels of sensibility" особенно увлекались этой формой изложения. Новаторские приемы Ричардсона превращаются под пером эпигонов в своего рода застывшие формы. Выходание формы приводит к тому, что создается большое количество произведений, в которых авторы излагают бессмысленные, психологически необоснованные письма героев. Для сохранения жанра рождались надуманные ситуации; причиной переписки часто являлось традиционное дупло в старом дубе, подобно тому, которое послужило поводом корреспонденции в "Амелии Уэбстер". В этой пародии Джейн Остен высмеивает бессодержательность переписки героев в эпистолярных романах своих современников.

Роман в письмах пародируется в некоторой степени и в другой эпистолярной работе Джейн Остен - "Любовь и дружба" ("Love and Friendship", ок. 1790 г.). Этот фрагмент, насыщенный приключениями мисс Лауры, иллюстрирует ограниченность возможностей эпистолярной формы для передачи быстро сменяющихся событий. Автор подчеркивает бессмысленность переписки, неожиданно заканчивая отдельные письма в самый драматический момент, а также монотонными повторами "in continuation", "from the same to the same" или "said I", "replied I", "exclaimed I". Читатель окончательно убеждается в абсурдности переписки, когда выясняется, что она осталась односторонней - второй корреспондент ни разу не ответил.

Высмеивая технику письма романистов 18 века, Джейн Остен подтрунивает даже над такими авторами как Г.Фильдинг и С.Ричардсон, которых она любила и читала. Остен всегда критикувала по поводу увлечения писателей многословными авторскими отступлениями, морализирующими пассажами, а также пересказом жизненных перипетий персонажей, часто неуместных, прерывающих общее развитие сюжета.

В "Любви и дружбе" героиня случайно встречает своих двоюродных братьев, которых раньше никогда не видела и больше не увидит. Джейн Остен повествует об этом событии в последнем письме Лауры. Читатель с нетерпением ждет разре-

шения проблем, связанных с героиней, чья судьба еще не ясна; но автор намеренно приостанавливает действие педантичным и подробным рассказом о жизни повстречавшихся ей родственников:

"I informed them of every thing which had befallen me during the course of my life and at my request they related me every incident of theirs.

We are the sons as you already know of the two youngest Daughters which Lord St.Clair had by Laurina an Italian opera girl. Our mothers could neither of them exactly ascertain who were our Fathers, though it is generally believed that Philander, is the son of one Philip Jones a Bricklayer, and that my Father was Gregory Staves a Staymaker of Edinburgh. This is however of little consequence, for as our Mothers were certainly never married to either of them it reflects no Dishonour on our Blood, which is of a most ancient and unpolluted kind. Bertha (the Mother of Philander) and Agatha (my own Mother) always lived together..."¹⁷

х х х

х

Собрание вношеских работ Джейн Остен является как бы сатирическим комментарием к популярным романам, высмеивающим их наиболее характерные черты. Так, героини произведений Шарлотты Смит, Фанни Берни, Анны Радклиф — воплощение физического нравственного и духовного совершенства. Их характеристики совершенно стереотипны и повторяются из романа в роман: природа одарила их разностронними талантами, тонким вкусом, кротким и покорным нравом, сверхъестественной красотой. Героини восхищались грацией танца, игрой на арфе или лирне, искусством живописи и поэтическим даром.

Лаура, героиня пародии Остен "Любовь и дружба", подобно Эмелине, Стеллинде (героини Ш.Смит), Эвелине, Сецилии, Камилле (героини Ф.Берни), Эмили, Эллене (героини А.Рад-

¹⁷ Ibid., p.106-107 .

илиф), как она сама нам сообщает, — обладает непревзойденной красотой и многочисленными дарованиями:

"But lovely as I was, the Graces of my Person were the least of my Perfections. Of every accomplishment accustomed to my sex, I was Mistress. When in the convent, my progress had always exceeded my instructions, my Acquirements had been wonderful for my age, and I had shortly surpassed my Masters. In my mind, every Virtue that could adorn it was centred; it was the Rendez - vous of every good Quality and of every noble sentiment."¹⁸

Образ во всех отношениях совершенной героини стал традиционным в английской литературе со времен С.Ричардсона. В хвастливой откровенности Лауры ощущается определенная протия по поводу Ричардсоновской Гарриет Байрон, когда она стыдливо сообщает читателю о том, какое впечатление производит ее очарование на окружающих. Насмешка над мнимыми совершенствами усиливается благодаря тому, что каталог их составляет сама обладательница. Прямым источником пародии послужило, вероятно, описание героини в романе Ш.Смит "Эмелина", вышедшего в 1888 г. — за год-два до создания Остен первых сочинений:

"... she (Emeline) had a kind of intuitive knowledge; and comprehended every thing with a facility that soon left her instructors behind her."¹⁹

В другом фрагменте Джейн Остен под названием "Замок Лесли" ("Lesley Castle", ок.1792 г.) героини также совершенно серьезно сообщают о своих совершенствах:

"... We are neither dull nor unhappy; on the contrary there never were two more lively, more agreeable or more witty girls, than we are... We read, we work, we walk, and when fatigued with these Employments relieve our spirits either by a lovely song, a graceful Dance, or by some smart

¹⁸ Ibid., p.77-78.

¹⁹ Ch.Smith. Emeline or the Orphan of the Castle.L., 1788, v.I, p.15.

bon-mot, and witty repartee. We are handsome, my dear Charlotte, very handsome and the greatest of our Perfections is, that we are entirely insensible of them ourselves."²⁰

Уже в очень юном возрасте Остен остро ощущала безликость, безжизненность нереальных женских персонажей в произведениях современников. Переосмысливая созданное и создаваемое, Остен постепенно приходит к героине принципиально нового плана, Английская литература до Джейн Остен не знала героинь подобных Элизабет Беннет, Эмме Вудхауз, Катрин Морленд или Энн Элиот, которые "have nothing of a heroine of romance about them."²¹ Не обладая удивительной красотой, сверхъестественными дарованиями и добродетелями, они предстают перед читателем во всей многогранности своих сугубо индивидуальных характеров.

Л.Стерн и О.Гольдмит, при всем различии их творчества, в своих произведениях показали огромные богатства внутреннего мира человека. Их многочисленные последователи вульгаризировали метод художественного осмысления действительности основателями сентиментализма, заменяя естественные чувства слезливой чувствительностью. В эпигонских "novels of sensibility" глубина и тонкость чувств может быть выражена лишь посредством физических реакций: дрожи в голосе, слез, обморока, истерического приступа. Физическое проявление эмоций оказывается равнозначным добродетели. Джейн Остен неоднократно отвечала на искусственность, артификацию поведения персонажей популярных авторов веселой пародией, объектом которой становились прежде всего клише современной чувствительности, пристрастие авторов к стандартным внешним проявлениям эмоций.

Лаура и София из "Любви и дружбы" реагируют на любое незначительное событие в первую очередь обмороком. Показательно описание встречи двух друзей, которую героиня наблюдает:

²⁰ The Works of Jane Austen. Minor Works. V. 6, L. - N. Y. - Toronto, 1954, p. 111.

²¹ J. Austen. Northanger Abbey, L., 1968, p. 24.

"Never did I see such an affecting Scene as was the meeting of Edward and Augustus... It was too pathetic for the feelings of Sophia and myself, - We fainted alternately on the sofa."²² Пародия вскрывает нарочитость и искусственность поведения героини: впадая в обморок, они не забывают тщательно соблюдать очередность и точность в выборе места "приземления".

Волнение Лауры и Софии беспредельно, когда они, после непродолжительной разлуки, снова воссоединяются со своими незадачливыми мужьями:

"... we approached, - They were Edward and Augustus - ... Sophia shrieked and fainted on the Ground. - I screamed and instantly ran mad. - We remained thus mutually deprived of our Senses some minutes, and on regarding them were deprived of them again. For an Hour and a Quarter did we continue in this unfortunate situation. - Sophia fainting every moment and I running mad as often."²³

Основной метод ранних пародий Джейн Остен - комическое преувеличение, граничащее с фарсом. Неадекватность приведенной оценки подчеркивается также точным указанием времени бесчувственного состояния ("for an Hour and a Quarter") Лауры, которая, находясь в состоянии помутненного рассудка, как она сама повествует, не могла дать себе отчет в течение времени.

Источником пародии в "Любови и дружбе" могли послужить описания экзальтированных героев в романах Г.Маккензи, где чувствительность возводится в культ, доведенный до абсурда.

Герой романа "Человек чувств" ("The Man of Feeling", 1771) Г.Маккензи погибает, узнав, что его избранница отвечает ему взаимностью. Харлей не в состоянии пережить нахлынувших эмоций:

²² The Works of Jane Austen. Minor Works, L.-N.Y.-

Toronto, 1954, p.86.

²³ Ibid., p.99.

"He raised her hand - a languid colour reddened his cheek - a smile brightened faintly in his eye. As he gazed in her it grew dim, it fixed, it closed. - He sighed, and fell back on his seat - Miss Walton screamed at the sight, - His aunt and his servants rushed into the room. - They found them lying motionless together. - His physician happened to call at that instant. Every art was tried to recover them. - With Miss Walton they succeeded. - But Hurley was gone for ever!"²⁴

Среди эпистолярных работ Джейн Остен есть пять коротких наборов под общим названием "A Collection of Letters" (ок. 1791). Автор четвертого письма, молодая девушка, повествует о случайной встрече на званом обеде с некоей мисс Гренивд. Последняя с грустным выражением лица упомянула о том, что детство и раннюю юность она провела в графстве Саффолк. Из этого сообщения автор письма мгновенно делает вывод, что на деле ее собеседницы выжили большие страдания. В результате следует предложение поверить друг другу все тайны и заключить нерасторжимую дружбу:

"You seem unhappy my dear Miss Grenville. - Is it in my power to soften your Misfortunes?... My dear Miss Grenville, you appear extremely young - and may probably stand in need of some one's advice whose regard for you, joined to superior Age, perhaps superior Judgement might authorise her to give it. I am that person, and I now challenge you to accept the offer I make you of my Confidence and Friendship, in return for which I shall only ask for yours."²⁵

Скорополительность такой "дружбы", в основе которой не общность интересов или естественное и искреннее влечение, а пустое любопытство, приводит к тому, что она становится обузой. Но сила притворства обязывает продолжать переписку. Героиня "Сэмка Лесли", другого фрагмента Джейн Остен, откровенно признается в этом:

²⁴ H. Mackenzie. The Man of Feeling. Paris, 1807, p. 138.

²⁵ The Works of Jane Austen. V. 6. Minor Works. L. - N.Y. - Toronto., 1954, p. 162.

"You may be surprised that one of whom I speak with so little affection should be my particular friend; but to tell you the truth, our friendship arose rather from Caprice on her side than Esteem on mine. We spent two or Three days together in Berkshire. During our visit, the weather, being remarkably bad, and our party particularly stupid, she was so good as to conceive a violent partiality for me, which very soon settled in a downright Freindship and ended in an established correspondence. She is probably by this time as tired of me, as I am of her; but as she is too polite and I am too civil to say so, our letters are still as frequent and affectionate as ever and our Attachment as firm and sincere as when it first commenced."²⁶

В этих пародиях, протестуя против гипертрофии чувств у авторов "novels of sensibility", Остен подчеркивает, что внешнее выражение эмоций героев не соответствует глубине и искренности их чувств. По мнению Остен, бесконтрольная импульсивность сентиментальных героев, готовых на "вечную дружбу и привязанность" при первом знакомстве, является основой фальшивых, притворных отношений.

Можно предположить, что источником пародии в "Собрании писем" и "Замке Лесли" послужили многочисленные сцены в романах Г.Маккензи и Ш.Смит, в которых герои под впечатлением мимолетных чувств клянутся друг другу в вечной преданности. Харлей из "Человека чувств" Г.Маккензи готов считать своим отцом случайно повстречавшегося ему солдата после того, как последний поведал ему грустную историю своей жизни:

"When Edward had ended his relation, Harley stood a while looking at him in silence; at last he pressed him in his arms; and when he had given vent to the fullness of his heart by a shower of tears, "Edward", said he, "let me hold thee to my bosom; let me imprison the virtue of thy sufferings on my soul... call me also thy son, and let me cherish thee as a father!"²⁷

²⁶. Ibid., p.120

²⁷ H.Mackenzie. The Man of Feeling. Paris, 1807, p.95.

Воспевание чрезмерной чувствительности воспринимается Остен как фальсификация действительности авторами сентиментальных романов.

Подлинная литературная пародия должна не только разоблачать художественные и идейные позиции критикуемого автора или целого направления, но и включать "обязательную публицистическую направленность на более широкие (а не только литературные) явления общественной жизни."²⁸ Пародия Джейн Остен — не только осмеяние слабых литературных произведений. Следуя определенному этическому идеалу, Остен также подвергает критике моральные устои своего времени. Остен всегда предъявляла высокие требования к людям, считая, что в своих отношениях они должны руководствоваться только честными и искренними побуждениями.

В "Любви и дружбе" Лаура и София, выйдя из гостиницы, встречают пожилого господина, который только что подъехал в экипаже. Непонятное острое чутье моментально подсказывает Лауре, что она предстала перед своим дедушкой:

"At his first appearance my Sensibility was wonderfully affected e'er I had gazed at him a second time, an instinctive sympathy whispered to my Heart, that he was my Grandfather."

Лаура следует за незнакомым джентельменом, бросается к его ногам и требует от него немедленного признания их родства, на что он сразу соглашается:

"He started, and after having attentively examined my features, raised me from the Ground and throwing his Grandfatherly arms around my Neck, exclaimed, "Acknowledge thee! Yes, dear, resemblance of my Laurina and Laurina's Daughter, sweet image of my Claudia and my Claudia's Mother, I do acknowledge thee as the Daughter of the one and the Granddaughter of the other."

В этот патетический момент в комнату входит София в поисках пропавшей подружки. Бросив один взгляд на девушку, лорд Сент Клер в ней также узнает внучку:

"Another Granddaughter! Yes, yes, I see you are the Daughter of my Laurina's eldest Girl; your resemblance to the beautiful Matilda sufficiently proclaims it." ²⁹

Лорд Сент Клер восторженно принимает в свои объятия не только Лауру и Софию, но и еще двух молодых лэдей, случайно оказавшихся в гостинице. Поинтересовавшись есть ли в этом доме у него еще внуки и получив ответ: "None, my Lord", Сент Клер вручает молодым людям четыре пятидесятифунтовые банкноты и торопливо покидает гостиницу, оставляя своих внуков выражать восторг по поводу неожиданных денег. Дискредитируя повышенную чувствительность героев, Остен показывает, как сентиментальные восторги родственных чувств стремительно перерастают в меркантильность. Точное обозначение цены чувствительности (50 фунтов) обезценивает эмоции, описанные с ироническим красноречием.

Культ чувствительности в "novels of sensibility" вводит в английскую прозу стереотипные, нереальные ситуации: экзотические, таинственное происхождение героев, фантастические сцены встреч разлученных родителей и детей (часто родственники, никогда ранее не зная друг друга, интуитивно чувствуют кровные узы), необоснованный бунт против авторитета и пр. Даже Ф. Берни, несмотря на реалистическую направленность ее творчества под влиянием общей тенденции преувеличивать мотивы случайности и интуитивного восприятия создает в своем романе "Звелина" ("Evelina", 1778) нереальную сцену встречи отца с дочерью, которую Джейн Остен пародирует в "Любви и дружбе". Сер Джон Белмонт никогда ранее не видел Звелины, но, посмотрев на нее один раз, сразу убежден, что перед ним — родное дитя: "as he advanced instantly towards me, I found myself already before him... An involuntary scream escaped me, and, covering my face with my hands, I sunk on the floor. He had, however, seen me first; for in

²⁹ The Works of Jane Austen. Minor Works. V.6., L.-N.Y.—
Toronto., 1954, p.91-92.

a voice scarce articulate, he exclaimed, "My God! does Caroline Evelyn still live!... Lift up thy head... thou image of my long lost Caroline! - Affected beyond measure, I half arose, and embraced his knees, while yet on my own. "Yes, yes", cried he, looking earnestly in my face, "I see, I see thou art her child!"³⁰

Для авторов популярных романов стало традиционным предпосылать своим произведениям многословные посвящения. Принимая смиренный, раболепный тон и выражаясь высокопарным слогом, они посвящали свои сочинения обычно членам королевской семьи или знатым особам своего графства. Так, автор "Камиллы" ("Camilla", 1796) торжественно и льстиво сообщает о своей преданности королеве в следующем посвящении:

"Madam,

That Goodness inspires a confidence, which, by divesting respect of terror, excites attachment to Greatness the presentation of this little Work to your Majesty must truly however, humbly, evince; and though a public manifestation of duty and regard from an obscure Individual may betray a proud ambition, it is I trust, but a venial - I am sure it is a natural one.

.....
With the deepest gratitude, and most heart-felt respect, I am,

Madam,

Your Majesty's

Most obedient, most obliged,

and most dutiful

servant

F. d' Arbley." ³¹

Джейн Остен, высмеивая такую традицию, начинает каждое сочинение помпезным посвящением. Принимая тон притворной благодарности и скромности, Остен посвящает "Фредерика и Эльфриду" Марте Длойд, состоятельной родственнице,

³⁰ F. Burney. Evelina. L., 1898, p. 390.

³¹ F. Burney. Camilla or the Picture of Youth L., 1796.

"as a small testimony of the gratitude I felt for your late generosity to me in finishing my muslin Gloak." ³²

Покорность и смирение автора акцентируется повторением слова "humble" в посвящении к "Генри и Элизе":

"the novel is humbly dedicated to Miss Cooper (кузина Д.О.) by her obedient Humble Servant

The Author." ³³

Разыгрывая раболепие, Остен посвящает неоконченные "Мемуары мистера Клиффорда" ("Memoirs of Mr.Clifford") брату:

"To Charles John Austen, Esquire.

Sir,

Your generous patronage of the unfinished tale, I have already taken the Liberty of dedicating to you, encourages me to dedicate to you a second, as unfinished as the first.

I am Sir with every expression
of regard for you and your noble
Family, your most obedient etc, etc...

the Author. ³⁴

Комический эффект этого посвящения усиливается еще тем, что по объему текста неоконченные мемуары не намного больше, чем само посвящение.

В юншеских пародиях Джейн Остен осмеянию подвергается и стремление авторов 18 века "украсить" свои произведения нравоучительным, пышным, а иногда просто педантичным заглавием. Иронизируя, вероятно, над заглавиями романов С.Ричардсона (например: "Памела, или вознагражденная добродетель" - "Pamela, or Virtue Rewarded, 1740") и Ф.Берни, Джейн Остен дает одному из фрагментов "Juvenilia" следующий подзаголовок: "A Beautiful Description of the Different Effects of Sensibility on Different Minds". ³⁵

Фрагмент "Великодушный помощник приходского священника"

³² The Works of Jane Austen. Minor Works. V. 6. L.-N.Y.-Toronto, 1954, p. 3.

³³ Ibid., p. 33.

³⁴ Ibid., p. 42.

³⁵ Ibid., p. 72.

("The Generous Curate", ок. 1791) имеет морализаторское добавление к заглавию, выраженное в свойственной Остен иронической манере: "A Moral Tale, Setting Forth the Advantages of Being Generous and a Curate".³⁶

Юношеские пародии Джейн Остен — свидетельство глубокого анализа литературного наследия и творчества современников. Критическое отношение к произведениям литературы сочетается у Остен также с отчетливой критикой морали современного ей общества. В раннем возрасте, испытывая потребность выразить свое отношение к жизни, художественным словом, Остен начинает как пародист, — как начинал и Г.Фильдинг.

Советский исследователь А.Морозов в своей классификации пародий различает сатирическую пародию, отмечая, что она отличается "отчетливой направленностью против пародируемого объекта и ... занимает резко критическую позицию по отношению к оригиналу... нападает на идейную и эстетическую сущность произведения пародируемого автора или целого направления".³⁷ Ранние сочинения Джейн Остен можно отнести к сатирическим пародиям, так как Остен, высмеивая авторов сентиментальной направленности, выражает свое резко отрицательное отношение к их идейным и художественным принципам. Методы пародирования Остен в первых произведениях также соответствуют методам осмеяния, характерным для сатирической пародии. Главное средство сатирической пародии — утрировка и гиперболизация образного строя оригинала, доведение его до абсурда.

Если в своих первых пародиях Остен выступает с резкой критикой творчества собратьев по перу, то позднее, полностью отвергнув каноны сентименталистов, а также дидактизм в произведениях предшественников и современников, она приходит к реалистическому толкованию действительности.

х х х

х

³⁶ Ibid., p.73.

³⁷ А.Морозов. Пародия как литературный жанр., Русская литература. 1960, №1, стр.68.

В свои первые романы "Нортанжерское аббатство"³⁸ и "Разум и чувствительность" наряду с реалистическим бытописанием, отмеченным некоторой социальной заостренностью, Джейн Остен включает в значительной степени элемент пародии. Огромная популярность "novels of sensibility" и превозносимая ими чувствительность заставляет Остен обратиться к критике этого рода произведений снова.

В романе "Разум и чувствительность" Остен в художественной форме раскрывает опасные последствия бесконтрольной экспансивности. Заставляя своих героев вести себя соответственно взглядам, заимствованными ими из романов, Остен последовательно показывает несостоятельность литературных воззрений эпигонов сентиментализма.

Героини "Разума и чувствительности" сестры Элизор и Мариен Дэшвуд руководствуются в своем поведении, как показывает заглавие, противоположными убеждениями и взглядами. Элизор - воплощение сдержанности, рассудительности, благоразумия, Мариен - импульсивности, чувствительности. Мариен связывает сдержанность и неспособность внешнего проявления эмоций с отрицательным началом в человеке. Так например, девушка чрезвычайно озадачена внешним спокойствием Элизор, которая после отъезда своего возлюбленного хладнокровно принялась за домашние дела, не пытаясь избегать упоминания его имени при разговоре, не стремясь запереться от чужих глаз:

"Such behaviour as this, so exactly the reverse of her own appeared no more meritorious to Marianne than her own had seemed faulty to her. The business of self-command she settled very easily... with calm (natures) it could have no merit"³⁹

³⁸ Литературоведы считают, что "Нортанжерское аббатство" - первое зрелое произведение Остен, хотя оно было опубликовано последним. Известно, что романы "Разум и чувствительность", "Гордость и предубеждение" и "Нортанжерское аббатство" были написаны еще в 1790-х годах. "Разум и чувствительность" и "Гордость и предубеждение" были существенно переделаны и изменены автором перед выходом в свет в 1811 году. Между тем "Нортанжерское аббатство" было издано посмертно в том виде, в каком романистка его оставила в 1798 году.

³⁹ J. Austen. Sense and Sensibility. L., 1966, p. 106.

Мариен убеждена в том, что правильно судить о людях можно только по эмоциональным проявлениям человеческой природы. Этим убеждением она руководствуется, когда отдает предпочтение в любви восторженному Уиллоуби. Спасая девушку от неминуемой гибели при романтических обстоятельствах, Уиллоуби предстает перед Мариен в охотничьем костюме горца, точно в таком же, в каком Валанкур появляется перед Эмили в романе Анны Радклифф "Удольфские тайны" ("The Mysteries of Udolpho", 1794)

Сочувствуя сестре в ее выборе, Мариен уверена, что ее собственный избранник - воплощение совершенства и добродетели. Разве может быть иначе, если молодой человек с чувством музицирует и одухотворенно читает стихи?

"They read, they talked, they sang together; his musical talents were considerable; and he read with sensibility and spirit which Edward had unfortunately wanted".⁴⁰

В отсутствие Уиллоуби поведение Мариен достойно героини сентиментального романа:

"She avoided the looks of all, could neither eat nor speak ... Marianne would have thought herself very inexcusable had she been able to sleep at all the first night after parting from Willoughby... She was awake the whole night, and she wept the greatest part of it. She got up with a headache, was unable to talk, and unwilling to take any nourishment... and forbidding all attempt at consolation..."⁴¹

Героини "novels of sensibility" в разлуке в возлюбленным, отдавая дань своим пылким чувствам, ищут уединения в местах и занятиях, которые у них ассоциируются со счастливыми днями. Джейн Остен, пародируя сентиментальный роман, заставляет Мариен полностью воспроизвести линии поведения сентиментальной героини:

⁴⁰ Ibid., p.57.

⁴¹ Ibid., p.87.

"...she walked out by herself, and wandering about the village of Allenham... The evening passed off in equal indulgence of feeling... She played over every favourite song that she had been used to play to Willoughby, every air in which their voices had been oftenest joined, and sat at the instrument gazing on every line of music that he had written out for her, till her heart was so heavy that no further sadness could be gained; and this nourishment of grief was every day applizd".⁴²

Это описание - пародия не только на романы Ш.Смит, Г.Маккензи, Э.Инчбальд. Писатели готической школы описывали героиню, следуя методам авторов "novels of sensibility". Поведение Мариен в разлуке с Уиллоуби соответствует поведению героини "Удольфских тайн" А.Радклифф в аналогической ситуации:

"Emily came at length to the steps of the pavilion... where her last interview with Valancourt... had so unexpectedly taken place... Her wish to see again a place which had been the chief scene of her former happiness, at length overcoming her reluctance to encounter the pain it would renew, she entered... The pavilion on the terrace was the favourite scene of their interviews, and there Emily...would work, while Valancourt read aloud works of genius and taste, listened to her enthusiasm, expressed his own, and sought new opportunities of observing that...the same taste, the same noble and benevolent sentiments animated each."⁴³

Когда Мариен узнает о вероломстве Уиллоуби, ее отчаяние приводит к тяжелой болезни, подобной той, которую перенесла Камилла, героиня одноименного романа Ф.Берни - жертва неудачной любви.

⁴² Ibid., p.88.

⁴³ A.Radcliffe. The Mysteries of Udolpho.L.,1794, part II, p.118.

Пародируя сентиментальных героинь, Остен считает, что при повышенной чувствительности к собственным ощущениям и страданиям, они глубоко эгоистичны. Мариен, мучительно воспринимающая собственные невзгоды, абсолютно нечувствительна к жизненным коллизиям своих близких. Она не замечает, какую тяжелую моральную травму переживает сестра, ее также не интересуют материальные трудности семьи. Стремление сестры к экономному ведению хозяйства вызывает чувство презрения у Мариен, недоумевающей, как можно интересоваться практическими делами в пору нежных грез и надежд.

В конце романа перенесенные Мариен неудачи заставляют ее переосмыслить свое жизненное кредо. Героиня признает прочность своих взглядов и преимущество разумного отношения к действительности. Взгляды Элинор также претерпевают существенную эволюцию. Стоическая сдержанность и рационалистическое поведение Элинор, вызвавшие лишние страдания и муки, сменяются желанием объясниться и высказать свои чувства.

Исследование А. Морозова "Пародия как литературный жанр" отчетливо показывает, что истинная пародия "стремясь к разрушению одной эстетической концепции, дискредитации ее художественных средств и стиля...служит орудием утверждения других эстетических принципов"⁴⁴ Пародируя образы сентиментальных героинь в "Разуме и чувствительности", Остен раскрывает свое понимание человеческих отношений. Романистка считает, что ни культ разума, ни культ чувствительности не должны руководить поведением людей. Равномерное проявление обоих начал, по мнению Остен, является идеальной основой для понимания между людьми и полного счастья.

Нельзя согласиться с критиками, которые считают, что в образе Мариен Джейн Остен выводит только отрицательное начало, а в образе Элинор - только положительное.⁴⁵ Американский критик Алан Мак Киллон признает "смешение" отрицатель-

⁴⁴ А. Морозов. Пародия как литературный жанр. Русская литература, 1960, №1, стр. 70.

⁴⁵ A. H. Wright. Jane Austen's Novels. A Study in Structure. L., 1957, p. 19.

M. Mudrick. Jane Austen. Irony as Defence and Discovery. Princeton, 1952, p. 91.

них и положительных задатков у Мариен, но сожалеет, что образ "Элинор, к несчастью, лишен сложности в этом плане." ⁴⁶

Мнение критиков об однолинейности женских персонажей и трактовка романа только как сатиры на чувствительность не согласуется с тем, что образ Мариен от начала до конца симпатичен читателю. Сочувствие вызывает и иллюзии Мариен и связанные с ними неудачи девушки. С другой стороны автор постоянно подчеркивает сухость и благоразумие Элинор. Ее последовательно рационалистическое поведение далеко не во всех случаях находит отклик у читателя, и это соответствует замыслу писательницы. Таким образом, автор не ставит задачу показать противоречие между разумом и чувствительностью как противоречие абсолютное.

Идеи Джейн Остен получили, на наш взгляд, правильное истолкование в исследовании советского литературоведа А.А.Бельского: " Конфликта между разумом и чувствительностью, т.е. между Элинор и Мариен в романе нет. Есть их контрастное сопоставление, которое убеждает в том, что рассудительность Элинор лучше защищает человека от жизненных невзгод, чем живая непосредственность Мариен. Последняя гораздо больше Элинор подвержена тем опасностям, которые несет с собой мир эгоизма и корысти." ⁴⁷

х х х

х

В юношеском "Собрании писем" Джейн Остен (" A Collection of Letters") письмо Анни Паркер начинается исповедью:

"I murdered my father at a very early period of my life, I have since murdered my Mother, and I am now going to murder

⁴⁶ A. D. Mc Killop. The Context of "Sense and Sensibility". The Rice Institute Pamphlet. V.44, April, 1957, N.1, p.68.

⁴⁷ А.А.Бельский. Нравоописательный роман Джейн Остен. Ученые записки Пермского Государственного университета им.А.Горького. №157, Пермь, 1967, стр.44-84.

my Sister. I have changed my religion so often that at present I have not an idea of any left. I have been a perjured witness in every public trial for these last twelve years; and I have forged my own Will. In short there is scarcely a crime that I have not committed." ⁴⁸

В этой пародии Джейн Остен зло высмеивает модные в то время биографии преступников, а также описания насилия, ужасающих преступлений в готических романах. Издававшиеся большими для того времени тиражами, романы "ужасов" А.Радклифф, М.Г.Льюиса, Р.Рош составляли большую часть прозаических произведений 90-х годов 18 столетия. Приведенная выше короткая пародия не является единственной реакцией Джейн Остен на произведения этого рода.

"Нортанжерское аббатство" (первый из написанных Джейн Остен романов) - развернутая пародия на готический роман. Метод пародии, по сравнению с юнцескими работами Остен, существенно меняется. Комическое преувеличение в ранних сочинениях переходит по определению голландской исследовательницы Г.Тен Хармсеа в метод "демонстрации отрицанием". ⁴⁹

Наделяя героев чертами абсолютно противоположными чертам героев популярных романов и постоянно подчеркивая контраст между ними, Остен достигает большого сатирического эффекта, заставляет читателя осознать абсурдность произведений готической школы. "Нортанжерское аббатство" пародирует совокупность романов "ужасов" разных авторов, но больше всего Остен высмеивает художественные приемы А.Радклифф. Взгляды Катрин Морленд, героини Остен, формируются под впечатлением прочитанного ею романа А.Радклифф "Юдольфские тайны". Поэтому метод "демонстрации отрицанием" Остен мы проиллюстрируем, ссылаясь на этот роман.

⁴⁸ The Works of Jane Austen. V. 6. Minor Works. L.-N.Y.-Toronto, 1954, p. 175.

⁴⁹ H. Ten Harmsel. Jane Austen. A Study in Fictional Conventions. The Hague, 1964, p. 15.

По сравнению с героиней "Юдольфских тайн" Эмили Сент Обер, поражающей своей красотой, Катрин Морленд "had a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank hair, and strong features".⁵⁰

Если Эмили Сент Обер прекрасно играет на лютне, то Катрин Морленд считает счастливейшим днем своей жизни, когда учитель музыки покидает их дом. Героиня А.Радклиф очиняет сонеты и баллады; Катрин в состоянии только читать их. Подотна, написанные рукой Эмили, восхищают совершенством техники, Катрин не способна даже набросать эскиз своего возлюбленного в профиль. Каждое из совершенств Эмили противопоставляется Джейн Остен соответствующим пробелом в образовании, дефектом во внешности Катрин. Подчеркивая заурядность девушки, Остен в первую очередь снова пародирует моральную и духовную безупречность героини романа 18 века.

В отличие от сверхчувствительных героинь "novels of sensibility" лицо Катрин не покрывается смертельной бледностью при виде героя, разговаривавшего с другой дамой; щеки Катрин становятся лишь "a little redder than usual".⁵¹ Испытывая сомнения в любви, Катрин не страдает отсутствием аппетита и бессонницей ("which is the true heroine's portion; to a pillow strewd with thorns and wet with tears").⁵² Ее поведение никак не отражает тонкой чувствительности героини романа:

"The progress of Catherine's unhappiness took the direction of extraordinary hunger, and when that was appeased, changed into an earnest longing to be in bed... When there she immediately fell into a sound sleep which lasted nine hours, and from which she awoke perfectly revived, in excellent spirits, with fresh hopes and fresh schemes."⁵³

⁵⁰ J. Austen. Northanger Abbey. L., 1968, p. 21.

⁵¹ Ibid., p. 57.

⁵² Ibid., p. 90.

⁵³ Ibid., p. 62.

Создавая образ "анти-героини",⁵⁴ Остен постепенно раскрывает свой взгляд на трактовку женского персонажа в литературе. Образ Катрин, взятый из жизни, наделенный естественными чертами и недостатками, является одной из первых попыток в истории английского романа создать образ реалистической героини.

Методом "демонстрации отрицанием" Джейн Остен создает и другие образы. В отличие от героев А. Радклиф, подчеркивавшей мистическое происхождение и таинственность занятий своих персонажей, Генри Тилни, как сообщает нам автор, сын мелкопоместного дворянина и исполняет прозаические обязанности приходского священника в графстве Глоустершир.

Его появление на страницах романа не связано со спасением героини из рук похитителя: распорядитель бала предоставляет героя героине. И вместо того, чтобы усладить героиню дидактическими увещеваниями, Генри начинает свою первую беседу с Катрин "on such matters as naturally arose from the objects around them".⁵⁵

В трактовке второстепенных персонажей Джейн Остен также высмеивает литературные штампы. Героини популярных романов в окружении сопровождаются дуэньей, чаще всего пожилой ворчливой дамой, которая во всех случаях жизни напутствует девушку советами, зорко следя за соблюдением героиней всех правил приличия. В этом отношении показателен образ мадам Черон ("Удольфские тайны"), которой поручено опекать Эмили. Основное проявление опеки мадам Черон — мелочное тиранство ("excessive of petty tyranny").⁵⁶ Изображением деспотизма подчеркивался контраст с чувствительностью героини. Высмеивая стереотипную дуэнью, Остен наделяет миссис Аллен, которой родители Катрин доверили дочь, чертами прямо противоположными традициям. Миссис Аллен в своей пассивности и мелочности интересов не только не навязывается

⁵⁴ Определение английского исследователя Н. Шерри в кн. N. Sherry. Jane Austen. L., 1968, Ch. 4.

⁵⁵ J. Austen. Northanger Abbey. L., 1968, p. 31.

⁵⁶ A. Radcliffe. The Mysteries of Udolpho. 1794, Part I, p. 54.

Катрин с нравочениями, но в тех редких случаях, когда девушка обращается к ней за советом, безразлично и монотонно отвечает: "Do just as you please, my dear." ⁵⁷

В образе Изабеллы Торп Джейн Остен пародирует традиционную преданную напероницу сентиментальной героини вроде верной миссис Стаффорд (Ш.Смит "Эмелина"), которой Эмелина поверяет свои тайны. Остен вначале дает возможность неискушенной Катрин поверить в дружбу Изабеллы, а затем, следуя методу "демонстрации отрицанием", показывает нам истинные чувства и натуру мисс Торп, эгоистичной, легкомысленной кокетки, неспособной на привязанность.

Для того, чтобы направить внимание читателя на истинную цель пародии, Остен впервые прибегает к прямому комментарию современного ей романа. Автор заставляет нас выделить и не омешивать "effusions of fancy ... , trash with which the press now groans" (подразумевая именно "novels of sensibility" и романы "ужасов") с произведениями Марии Эджуорт и Фанни Берни "in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thorough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best-chosen language". ⁵⁸

Высокая оценка творчества Ф.Берни не исключала, как мы видели в эпической пародии "Любовь и дружба", некоторой критичности Остен по отношению к этой романистке. Теоретики пародии допускают, что пародия помогает преодолевать "моменты инерции, застоя и шаблона, не покушаясь на всю художественную концепцию пародируемого автора, не стремясь ее разрушить или дискредитировать". ⁵⁹

Во втором томе романа Джейн Остен пародирует готические "аксессуары", т.е. те шаблоны, наводящие ужас ситуации.

⁵⁷ J. Austen. Northanger Abbey. L., 1968; p.20, 61.

⁵⁸ Ibid., p.42.

⁵⁹ А.Морозов. Пародия как литературный жанр. Русская литература. 1960, №1, стр.73.

которые стали неотъемлемой частью произведений А.Радклиф и ее подражателей. Метод пародирования в этой части романа получил название в исследовании Шеридана Бейкера метода "комедии иллюзий".⁶⁰

Под впечатлением романов А.Радклиф героиня не в состоянии разграничить реальность и вымышленный мир литературы, перенося в жизнь фантазии авторов готической школы. Раскрывая иллюзии Катрин в юмористическом плане, Джейн Остен достигает особого комического эффекта в сценах, связанных с пребыванием героини в Нортангерском аббатстве. Характерно описание нетерпения Катрин при приближении к аббатству. Трепет девушки усиливается ожиданием увидеть длинные, мрачные коридоры, анфилады нежилых комнат с высокими сводами, точно такие, какие видит Эмили в замке Вдольфо. Но разочарованному взору Катрин предстала совершенно иная картина:

"An abbey! - yes, it was delightful to be really in an abbey! - but she doubted, as she looked around the room, whether anything within her observation, would have given her the consciousness. The furniture was in all the profusion and elegance of modern taste. The fireplace, where she had expected the ample width and ponderous carving of former times, was contracted to a Rumford, with slabs of plain though handsome marble, and ornaments over it of the prettiest English china. The windows...were just less what her fancy had portrayed. To be sure, the pointed arch was preserved - the form of them was Gothic - they might be even casements - but every pane was so large, so clear, so light! To an imagination which had hoped for the smallest divisions, and the heaviest stone work, for painted glass, dirt and cobwebs, the difference was very distressing".⁶¹

⁶⁰ Sh. Baker. The Comedy of Illusion in "Northanger Abbey". Papers of the Michigan Academy of Sciences, Arts and Letters. V. 51, 1966, p. 547.

⁶¹ J. Austen. Northanger Abbey. L., 1968, p. 150.

Джейн Остен, избегая подробных описаний, останавливается на описании аббатства, чтобы представить иллюзии Катрин в комическом свете. Там, где героиня надеется на признаки романтической запущенности и остатки средневековой архитектуры, она видит уют и порядок, созданный современными декораторами.

Центральная сцена, разоблачающая заблуждения героини - сцена посещения Катрин покоев умершей миссис Тилли. Под впечатлением "Бодольфских тайн" девушка вообразила генерала Тилли злодеем-убийцей типа Монтона из ее любимого романа Радклиф. Джейн Остен почти повторяет сцену посещения Эмиди комнаты маркизы де Вийруа, но вместо драматического и эмоционального описания Радклиф у Остен появляются ирония и здравый смысл. Не сделав выводов из постигнутого ее разочарования, Катрин стремится попасть в комнату миссис Тилли в полной уверенности, что она раскроет преступление, увидит там следы насилия, улики, в спешке оставленные убийцей. Между тем она попадает в аккуратно убранные покои, где немедленно поддерживается порядок в знак внимания к памяти умершей.

"Пародист", - пишет А. Морозов, - "обращается прежде всего не к пародируемому автору, а апеллирует к читателю-современнику, борется за его художественный вкус и литературные симпатии".⁶² В "Нортанжерском аббатстве" Джейн Остен подтрунивает над своим читателем, читателем готических романов. Он предвидит несостоятельность предположений героини о зверском убийстве, совершенном генералом, но автор придает действию неожиданный драматический оборот, раскрывая жестокий нрав генерала Тилли в другом плане. Мистер Тилли - старший не экзотический злодей из популярного романа, но под влиянием юрстных побуждений совершает жестокий поступок, который является совершенной неожиданностью для читателя. Когда генерал Тилли узнает о том, что его неправильно информировали относительно размеров приданого Катрин, он безжалостно унижает девушку, грубо и хладнокровно изгоняет ее из аббатства. Эло, как показывает Остен, существует здесь, в

⁶² А. Морозов. Пародия как литературный жанр. Русская литература. 1960, №1, стр. 71.

Англии, на каждом шагу под маской порядочности и респектабельности; нет необходимости отправляться на поиски жестокости и деспотизма в Альпы и Пиренеи. Не таинственные и диковинные злодеяния, а всеобщая меркантильность, погоня за титулами, заставляющая людей забывать о порядочности и честности, должна стать, по мнению Остен, предметом изображения в литературе. Разоблачению корыстолюбия и расчетливости современного общества Остен посвящает себя в своих романах, показывая что действительность гораздо драматичней, чем надуманные нагромождения ужасов.

Пародируя готические романы в "Нортанжерском аббатстве", Остен демонстрирует, как искаженно их авторы изображают человека и действительность; жизнь оказывается полной загадок и тайн, причины которых выходят за пределы разума и здравого смысла. Джейн Остен в своем произведении отказывается от иррационализма писателей-современников, показывая иные возможности развития романа.

Интерес к пародии как к средству выражения своего отношения к творчеству современников и как к способу утверждения своих художественных принципов Джейн Остен сохраняет на всю жизнь. В некоторой степени элемент пародии присутствует во всех произведениях романистки. Если в юношеских сочинениях и первых романах она отводит пародии главенствующую роль, то позже она отвергает пародирование как средство критической оценки произведений современников, прибегая к пародии как методу косвенной характеристики.

В основе идеи романа "Эмма" ("Emma", 1815) — конфликт между миром иллюзий героини и реальном миром. При помощи опосредованных характеристик Остен дает понять, что воззрения Эммы Вудхауз сложились под влиянием художественной литературы. Автор не акцентирует внимание читателя на круге чтения героини, как в "Разуме и чувствительности" и "Нортанжерском аббатстве". Эмма не старается вести себя как героиня романа, подобно Маркен Дэшвуд, но в своем кругу знакомых она пытается взять на себя роль провидения. Ошибочность суждения Эммы начинает проявляться с ее знакомст-

ва с Харриет Смит. Читатель "видит" Харриет глазами Эммы, глазами читательницы популярных романов, Харриет приписываются черты сентиментальной героини, черты, которые Эмма вообразила и которые впоследствии ввели ее в непростительное заблуждение:

"She was a pretty girl, and her beauty happened to be of a sort which Emma particularly admired. She was ... fair, with a fine bloom, blue eyes, light hair, regular features and a look of great sweetness..."⁶³

Такой внешность, по мнению Эммы, может обладать только девушка знатного, но таинственного происхождения особенно потому, что известно, что Харриет незаконнорожденное дитя. Эмма яростно отстаивает свою точку зрения и, руководствуясь лишь ослепленными романтическими иллюзиями, бесцеремонно вмешивается в судьбу девушки, вселяя в нее ложные надежды и представления о счастье:

"There can scarcely be a doubt that her father is a gentleman - and a gentleman of fortune... She (Эмма) would notice her; she would improve her; she would detach her from bad acquaintance... she would form her opinions and manners".⁶⁴

Наделяя Харриет чертами героини романа, Остен еще раз указывает на опасности, которым подвергаются читатели, переносящие в жизнь нереальные, фантастические ситуации из популярных романов.

В "Мансфилд парке" ("Mansfield Park", 1814.) Джейн Остен приводит описание комнаты Фанни Прайс и останавливается на убранстве уединенного уголка героини: "The room was most dear to her ... its greatest elegancies and ornaments were a faded footstool... three transparencies ... where Tintern Abbey held its station between a cave in Italy, and a moonlight lake in Cumberland."⁶⁵

В сравнительно коротком описании автор три раза повторяет, что все предметы, окружающие Фанни, дороги ей, как

⁶³ J. Austen, Emma, L., 1968, p. 17.

⁶⁴ Ibid., p. 53, 18.

⁶⁵ J. Austen, Mansfield Park. L., 1968, p. 174.

реликвии ("Everything was a friend...," "every object in that room had...an interesting remembrance connected with it", "the room was most dear to her..."). В коллекцию "сокровищ" Фанни входит прозрачная декоративная ткань с изображениями тинтернского аббатства, пещеры в Италии и озера в Кумберленде в лунную ночь, "A cave in Italy" - воспринимается как ассоциация с экзотическими пейзажами Радклиф, "Tintern Abbey" и "A moonlight lake in Cumberland" - пейзаж Вортсворта в его "Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey".

Мимолетные замечания пародийного характера дают представление о литературном вкусе Фанни и подчеркивают романтичность натуры девушки.

В романе "Убеждение" встречаем описание короткой дискуссии о поэзии Скотта и Байрона:

"... having talked of poetry, the richness of the present age, and gone through a brief comparison of opinion as to the first-rate poets, trying to ascertain whether "Marrion" or "Lady of the Lake" were to be preferred, and how ranked the "Giacur" and "The Bride of Abydos"; and moreover, how the "Giacur" was to be pronounced, he showed himself so intimately acquainted with all the tenderest songs of the one poet, and all the impassioned descriptions of hopeless agony of the other; he repeated with such tremulous feeling, the various lines which imaged a broken heart, or a mind destroyed by wretchedness, and looked so entirely as if he meant to be understood, that she ventured to hope he did not always read only poetry..."⁶⁶

Впервые, наделяя капитана Бенвика чертами романтического героя ("tremulous feeling... broken heart... a mind destroyed by wretchedness..."), а также, прибегая к короткому авторскому комментарию, Джейн Остен выдает свое отношение к творчеству поэтов-романтиков. Крония авторского го-

⁶⁶ J. Austen, *Persuasion*, L., 1955, p. 121.

доса слышна отчетливо и недвусмысленно. Остен скитает романтическую поэзию бессмысленной и воспевание сердечных мук и страданий рассматривается как проявление неосдержанности и слабости. Для Остен поэмы Байрона - "impassioned description of hopeless agony", - в которых серьезно можно обсуждать только то, как правильно произнести заглавие. Абсурдное, по ее мнению, поведение байронического героя акцентируется авторской ремаркой "as if he meant to be understood". В середине романа Остен еще раз подчеркивает безрассудность и нелепость поведения романтического героя по отношению к его даме сердца. Автор прибегает к пародии, повествуя о любви капитана Бенвика и Луизы Мэстров: "Benwick sits at her elbow, reading verses, or whispering to her all day long". Эта фраза принадлежит Чарльзу Мэстрову, но следующая - выражает ироническую реакцию слушателя и автора: "Anne could not help laughing".

Таким образом, культ чувства, страсти как стихийного проявления природы человека отвергаются Остен и в романтической поэзии. Для Джейн Остен субъективизм изображения, присущий в определенной мере всем литературным школам и направлениям конца 18 века, ассоциируется с полным искажением человеческой натуры и действительности вообще.

Элементы пародии в "Мэнсфилд парке", "Эмме" и "Ублюдки", хотя и не лишены критицизма, не отличаются сатирической заостренностью, как в ее ранних романах. А. Морозов называет такую пародию юмористической. Он показывает, что в ней автор, занимая дружественную позицию по отношению к оригиналу, не стремится его дискредитировать.⁶⁸

х

⁶⁷ Ibid., p. 223.

⁶⁸ А. Морозов. Пародия как литературный жанр. Русская литература. 1960. №1, стр. 68.

Более 25 лет из своей сравнительно недолгой жизни Джейн Остен отдала литературному труду. Искусство Остен — не спонтанное творчество, а результат вдумчивых, кропотливых поисков собственного миропонимания, рожденных диалектическими противоречиями действительности.

С юных лет Остен постоянно следит за развитием художественного слова в Англии. Она глубоко анализирует художественные методы просветителей, сентименталистов и их подражателей, постов-романтиков, создателей романов "ужасов" — авторов, придерживающихся различных воззрений на искусство слова. Художественные принципы Остен и ее отношение к творчеству предшественников и современников никогда не были ей оформлены, но на всех этапах своей творческой деятельности романистка дает оценку их произведениям.

Свое критическое отношение к установившимся традициям Остен почти никогда не высказывает прямо. Прибегая к сатирической и юмористической пародии, она раскрывает нам свои взгляды на литературное мастерство. "Пародия — акт творческой критики!" — говорит А. Морозов.⁶⁹ Остен пользуется средством образного воспроизведения пародируемого в целях иронического переосмысления творчества отдельных авторов, чаще группы авторов, чьи произведения характеризуются общностью идеи, художественных приемов и метода изображения. В юморесках Остен, высмеивая установившиеся литературные каноны, не пытается еще показать, что по ее мнению должно стать предметом изображения литературы.

В своих зрелых произведениях Остен, пародируя художественные методы собратьев по перу, одновременно более отчетливо, чем в "Juvenilia", демонстрирует свой взгляд на назначение художественного слова. С точки зрения Остен, литература сентиментализма и романтизма, воспевая чувства и страдания человеческого сердца, увлекаясь изображением внешнего проявления эмоций, не отражает истинной природы человека. Джейн Остен наделяет своих героев реальными, много-

⁶⁹ А. Морозов. Пародия как литературный жанр. Русская литература. 1960. №1, стр. 68.

гранными характерами, сосредоточивая внимание на тончайших психологических мотивах человеческих поступков.

В своем творчестве Остен отказывается от всего того, что с ее точки зрения искажает действительность. Анализируя произведения своих предшественников, она усваивает лучшие традиции просветительского реализма, воспринимает характерную для его представителей веру в разум и рационалистическое начало в человеке. Реалистические романы Остен по-новому, по сравнению с современной ей литературой, в особенности по сравнению с произведениями готической школы, рассматривают вопросы добра и зла. Остен считает, что корень зла нужно искать не в таинственных злодеяниях отдельных личностей, а в характере человеческих отношений, основанных на социальном неравенстве. И в этом смысле сочинения Джейн Остен можно рассматривать как начало нового этапа в литературе, деятелями которого явились Гаскелл, Шарлотта и Эмили Бронте, Диккенс и Теккерей. Связь творчества Остен с произведениями английских критических реалистов, а также с произведениями реалистов-психологов 19 столетия может стать предметом отдельного исследования.

Изучение пародий Джейн Остен и их источников проливает свет на становление писательского кредо романистки и помогает осмыслить проблемы, которые она поднимает в своих романах.

РОЛЬ ПЕЙЗАЖА И БЫТОВОГО ФОНА
В РОМАНАХ ДЖЕЙН ОСТЕН

Исследователи творчества Джейн Остен, крупнейшей английской романистки конца 18 - начала 19 веков, неоднократно указывали на отсутствие в ее произведениях развернутых описаний быта, пейзажа, внешнего облика и одежды персонажей. Большинство критиков акцентирует строжайшую экономию описательных деталей ее повествования¹, - иногда с сожалением², чаще как бы извиняясь за безразличие Джейн Остен к детальному описанию³. Самые же ярые ее приверженцы и поклонники убеждены, что именно такая одержанная манера письма является чуть ли не главным достоинством Остен и должна стать основным принципом художественного творчества вообще, а также главным критерием оценки и подхода к любому произведению мировой литературы⁴.

¹ G. H. Lewis. The Novels of Jane Austen. В кн. Jane Austen The Critical Heritage. Ed. by B. C. Southam. L., 1968, p. 157.
M. Lascelles. Jane Austen and Her Art. Oxf. Univ. Press. 1963, p. 83.

R. W. Chapman. Facts and Problems. Oxford, 1948, chapter "Facts and Fiction".

Sh. Kaye-Smith and G. B. Stern. Speaking of Jane Austen. N. Y. - L., 1944, p. 46.

V. Woolf. Jane Austen. В кн. Jane Austen. A Collection of Critical Essays. Ed. by Jan Watt. L., 1961, p. 21.

² W. Scott. An unsigned review of "Emma". В кн. Jane Austen: The Critical Heritage. Ed. by B. C. Southam. L., 1968, p. 68.

H. W. Garrod. Jane Austen: A Depreciation. В кн. Discussions of Jane Austen. Ed. by W. Heath. Boston, 1961, p. 36.

³ A. Dent. Jane - a Fig for Jena. A Classic Revaluated. Sat. Review of Lit., 1950, Oct. 14, p. 21.

⁴ H. Arundel. Jane Austen's Delightful Heroines. Comment. 1964, Dec. 19, No 51, p. 812.

Лаконичность писательской манеры Джейн Остен особенно подчеркивают Н.М.Демурова и английские критики Норман Шерри, Крейк В.А. и Френк Бредбрук, считая, что редкие, но выразительные описательные детали служат важным и подчас скрытым целям ее повествования⁵.

Отсутствие детализированного описания существенно отличает роман Джейн Остен от произведений большинства ее предшественников (С.Ричардсон, Г.Фильдинг, Т.Смоллет, С.Джонсон) и современников. Основатели сентиментального романа (Л.Стерна, О.Гольдони) и подражавшие им второстепенные романисты этой школы (Ш.Смит, Г.Маккензи), произведения которых называют в английской и американской критике "novels of sensibility", представители исторического романа (В.Скотт) и, в особенности, готического романа (А.Радклиф, М.Льюис, Ч.Мэтьюрин) придавали большое значение подробному изложению "фона", на котором разворачивались события, раскрывались судьбы героев.

Каково же отношение Джейн Остен к доскональности, подробности изложения, свойственным ее предшественникам и современникам, и почему она полностью отвергла их технику письма?

Джейн Остен принадлежит к числу немногих писателей не оставивших потомкам четко сформулированного эстетического credo. К сожалению, большая часть писем романистки также не сохранилась. Однако, некоторые выводы относительно взглядов Джейн Остен на литературное мастерство и, в частности, на роль описания можно сделать из дошедших до нас писем и из замечаний ее персонажей.

Джейн Остен всегда избегала многословия, боялась накутить своему читателю длинными описаниями. Она отрицала описание ради описания. Комментируя роман своей племянницы Анны

⁵ Н.М.Демурова. Послесловие к кн. Джейн Остин. Гордость и предубеждение. М., 1967, стр. 573.

N. Sherry. Jane Austen. L., 1966, p. 139.

W.A. Craik. Jane Austen: The Six Novels, L., 1965, p. 83.

F.W. Bradbrook. Jane Austen and Her Predecessors. Cambridge, 1966. Ch. 3.

Остен, увлекавшейся сочинительством, но не закончившей ни одной работы, Джейн Остен в письме к ней пишет: "Ты описываешь прелестную местность, но твои описания часто слишком подробны... Ты даешь слишком много подробностей."⁶

Джейн Остен относится отрицательно к увлечению писателей-современников и предшественников эффектными, но не имеющими прямого отношения к повествованию описаниями.

В первых еще незрелых юношеских работах, названных "Любовь и дружба" ("Love and Friendship"⁷, 1790), Джейн Остен пародирует авторов "novels of sensibility". Героини Лаура и София отправляются на поиски своих исчезнувших возлюбленных. Стремление обеих девиц броситься на помощь незадачливым юношам немедленно подчеркивается как поспешностью их прощания с близкими, так и в репликах. ("We shall go willingly... Nothing... could have induced us to remain ... beneath thy roof"⁴). Девушки полны решимости кинуться навстречу любым трудностям. Промедление может сыграть роковую роль в судьбе Эдварда и Агастоса. Скорее, скорее в дорогу! Вот уже пройдены полторы мили, но возникает неожиданная остановка. Путь прегражден не грабителями или стеной бушующего дождя или непроходимой лесной чащей (как это часто происходит в романах А.Радклиф), а звуками журчащего ручья, "a clear limpid stream". Автор вводит пространное для него описание местности, которое носит иронический характер, так как создает контраст между обстоятельной неторопливостью рассказчика, задержавшего своих героинь для созерцания природы и соответствующих размышлений и предшествовавшей ослкой на нетерпеливое рвение героинь:

"The place was suited to meditation. A grove of full-grown Elms sheltered us from the East-. A Bed of full-grown Nettles from the West-. Before us ran the murmuring brook

⁶ J. Austen. Letters. Collect. and ed. by R.W. Chapman, L-N.Y., 1952, p. 401.

⁷ Неправильное правописание слова "friendship" Остен в ранних работах остается загадкой для исследователей.

and behind us ran the turn-pike road. We were in a mood for contemplation and in a Disposition to enjoy so beautiful a spot".⁸

Подчеркнутой точностью географического указания и педантичным пояснением Джейн Остен высмеивает штампы сентиментальной описательной лирики и сентиментального романа. В то же время она пародирует аналогичные ситуации в романах таких писателей, как Генри Маккензи и Шарлота Смит, где описание носит самодавяющий характер, не подчиняясь авторской идее.

В произведении Генри Маккензи "Человек чувства" ("The Man of Feeling", 1771) герой романа посвящает свою жизнь спасению слабых, униженных и несправедливо оскорбленных. Как на крыльях, летит Харлей на помощь очередной жертве несправедливости. Он не решается потратить время даже на завтрак и проходит мимо постоянного двора, соблазняющего его запахами кухни. Но Маккензи останавливает Харлея на вершине холма, заставляя героя, а вместе с ним и читателя прочувствовать красоту природы:

"He walked out in the road, and gaining a little height stood gazing on the quarter he had left. He looked for his... prospect, his fields, his woods and his hills: they were lost in the distant clouds! He pencilled them on the clouds..."⁹

В "Любви и дружбе" Джейн Остен иронизирует не только по поводу склонности сентиментальных романистов к декоративным описаниям. Продолжая историю приключений Лаури и Софии, Остен рассказывает, как в сцене у ручья Лаура пытается обратить внимание подруги на "благородное величие видов", на что София экзальтированно восклицает:

"Do not...wound my Sensibility by observations on those elms. They remind me of Augustus. He was like them, tall, majestic - he possessed that noble grandeur which you admire in them." Стараясь загладить оплошность, Лаура решает отвлечь Софию от грустных мыслей, указав на красоту неба: "What a beautiful,

⁸ Jane Austen. Minor Works. Oxf.Univ.Press, 1954, p.97.

⁹ H.Mackenzie. The Man of Feeling, Paris, 1807, p.20.

sky! How charmingly is the azure varied by those delicate streaks of white!" Но и это последнее безобидное замечание совершенно расстраивает влюб леди: "Oh! My Laura...do not thus distress me by calling my Attention to an object which so cruelly reminds me of my Augustus's blue satin Waistcoat striped with white."¹⁰

Джейн Остен смеется над произвольностью и целепостью ассоциаций, которые авторы сентиментальных романов считают нужным вводить в связи с возникающими на страницах их произведений описаниями красот природы. Со своей стороны Остен считает, что ассоциации с природой должны быть строго оправданы.

Художественное творчество, основанное на личном опыте писателя - таков один из основных эстетических принципов Джейн Остен. Она пишет только о том, что знает досконально, по своему наблюдению. Характерно в этом отношении письмо Джейн Остен к племяннице, Анна Остен собирается отправить героев своего романа в Ирландию, где сама никогда не была. Джейн Остен решительно возражает: "Мы думаем, что будет лучше, если ты останешься в Англии. Пусть Портмэнны едут в Ирландию, но так как ты ничего не знаешь о тамошней жизни, то будет лучше, если ты с ними не поедешь. Иначе ты рискуешь дать всему неверное изображение. Оставайся в Бате с Форестерами. Там тебе ничего не грозит."^{II}

Это письмо помогает понять, почему Джейн Остен не оправдывает зловещих диких пейзажей Альп и Пирензев в романах "ужасов", созданных Анной Радклиф, которая никогда описываемых ею мест не видела. Эдвард Феррар, герой первого опубликованного романа Джейн Остен "Разум и чувствительность" ("Sense and Sensibility", 1811), высказывает свое мнение по поводу наводящих ужас пейзажей готических романов: "I do not like crooked, twisted, blasted trees. I admire them much more if they are tall, straight and flourishing. I do not like ruined, tattered cottages. I am not fond of

¹⁰ Jane Austen, *Minor Works*, Oxf. Univ. Press, 1954, p. 98.

II Перевод Н.М. Демуровой в послесловии к кн. Джейн Остин. Гордость и предубеждение. М., 1967, стр. 566.

nettles, or thistles, or heath blossoms. I have more pleasure in a snug farm-house than a watch-tower..."¹² В этом высказывании отчетливо слышится голос самого автора. Джейн Остен, как и ее герой, не любит ничего искусственного.

Отношение Джейн Остен к описанию имеет прямую связь с ее мнением о том, что должно являться предметом изображения в литературе. Остен не интересовалась великими историческими событиями прошлого или настоящего, волновавшими В.Скотта. Равнодушна Остен и к бурным страстям байронических героев, к тайнам и ужасам готических замков, к сентиментальной идиллии О.Гольдсмита, к пестрым картинам нравов великосветского общества в романах Френсис Берни, а также к локальным ирландским проблемам, тревоживших Марию Эджиуорт.

В центре внимания Джейн Остен — человеческий характер. Сложнейшие психологические нюансы отношений между людьми — предмет тщательного изучения романистки. Остен подмечает мельчайшие тонкости поведения своих героев, исследует их внутренние конфликты, а также психологические мотивы всех их поступков. В подробных описаниях явлений природы, географического и локального колорита, в особенности в перечислении традиционных поэтических красот (журчащих ручьев, низвергающихся потоков, горных круч и пр.) она видит только приевшиеся клише эпигонов сентиментализма. Для Остен описание оправдано только в тех случаях, когда оно непосредственно служит раскрытию внутреннего мира героев. Этой основной цели подчинена вся техника письма Джейн Остен.

х х х

При поверхностном чтении пейзажный и бытовой фон в романах Джейн Остен кажутся маловажными, наименее развитыми из средств, которыми владеет писательница. Характерно, что избегая под-

¹² Jane Austen. *Sense and Sensibility*. L., 1966, p.100.

робного, развернутого описания, Остен постепенно выявляет детали быта и пейзажа, обычно на протяжении всего романа или нескольких глав, как бы набрасывая эскизы, а потом суммирует эти детали в одном или двух предложениях. Но читатель не испытывает чувства неполноты картин; создается впечатление, что он полностью осведомлен о внешнем мире героев Остен.

В романе "Эмма" ("Emma", 1816) Джейн Остен посвящает несколько глав приготовлениям к балу в честь приезда супругов Уэстон. Различные непредвиденные обстоятельства мешают осуществлению планов всего общества, собравшегося в Хайбери повеселиться. Наконец все трудности устранены. Экипажи съехались, двери зала распахнуты, кавалеры приглашают дам на танец. Трепетные взгляды Эммы в сторону Френка Черчилла и Джейн Фейрфлекс... Румянец на щеках всегда бледной Джейн при созерцании оживленно разговаривающих Френка и Эммы... Напряженное выражение лица Эммы, старающейся услышать, что Френк торопливо объясняет Джейн... А что мы знаем о самом зале, который так тщательно готовили для увеселения этих молодых людей? Мы только все время слышим сбивчивый, путанный рассказ экспансивной Мисс Бейтс о том, как она долго добиралась в Беко Холл. Правда, дважды эта почтенная дама перевела дух, воскликнув:

"And such a noble fire!..."¹³

.....
 "Candles everywhere!..."¹⁴

Все великолепие большого зала мгновенно представляется глазам читателя, он не испытывает чувства, как будто что-то недосказано. Двумя репликами второстепенного персонажа Джейн Остен дала нам возможность увидеть картину бала в Хайбери. Блеск окружающего подчеркивается и впечатляет сильнее благодаря опосредственности изображения.

Действие романа "Гордость и предубеждение" ("Pride and Prejudice", 1813) открывается приездом из Лондона двух друзей Мистера Бингли и мистера Дарси в поместье Незерфилд. Известно, что аристократу Дарси принадлежит большое поместье Пемберли,

¹³ J. Austen. Emma. L., 1968, p. 283.

¹⁴ Ibid., p. 288.

приносящее ему десять тысяч фунтов годового дохода. Принимая у себя в Незерфилде сестер Беннет, мистер Бингли заметил интерес Элизабет к книгам. Он тут же галантно предлагает Элизабет выбрать любой том из его библиотеки. Уольшав разговор о книгах, в него включается сестра молодого человека:

"I am astonished", said Miss Bingley, "that my father should have left so small a collection of books. What a delightful library you have at Pemberly, Mr. Darcy!"

"I ought to be good," he replied: "it has been the work of many generations".

"And then you have added so much to it yourself - you are always buying books... I am sure you neglect nothing that can add to the beauties of that noble place. Charles when you build your house, I wish it may be half as delightful as Pemberly".¹⁵

В этом диалоге читатель впервые узнает важные подробности, относящиеся к Незерфилду, но в большей степени к Пемберли. Мистер Бингли-старший достаточно потрудился для создания благополучия своей семьи и ему некогда было заниматься ни покупкой собственного имения, ни тем более тщательным собиранием библиотеки для своих детей. Мисс Бингли с благоговением и завистью говорит о старинной усадьбе Пемберли, резиденции многих поколений аристократического рода Дарси. Описание как Незерфилда, так и Пемберли отсутствует, но общее впечатление об обеих усадьбах у читателя уже создано.

В романе "Эмма" встречаем краткое, но яркое описание Донуэльского аббатства:

"... she (Emma) viewed the respectable size and style of the building, its suitable, becoming, characteristic situation, low and sheltered - its ample gardens stretching down to meadows washed by a stream, of which the Abbey, with all the old neglect of prospect, had scarcely a sight - and its abundance of timber in rows and avenues, which neither fashion nor extravagance had rooted up. The house was larger than Hartfield, and totally un-

¹⁵ J. Austen. *Pride and Prejudice*. М., 1961, p. 55-56.

like it, covering a good deal of ground, rambling and irregular, with many comfortable and one or two handsome rooms. It was just what it ought to be, and it looked what it was — and Emma felt an increasing respect for it, as the residence of a family of such true gentility, untainted in blood and understanding".¹⁶

Описание Джейн Остен отмечено подчеркнутой анти-романтической направленностью. Романистка избегает ярких, эмоциональных эпитетов — всего того, что ведет к субъективизации пейзажа. Рационалистическая манера ее письма отличается точностью, ясностью описательных деталей, здравым смыслом и строгим чувством меры.

Обоим и усадьбу мистера Найтли читатель "видит" глазами Эммы. Направляя наше внимание на неожиданный интерес героини к этим местам, Остен раскрывает ее подсознательную и безотчетную привязанность к поместью, которое в скором будущем станет ее домом, а также к человеку, который сделает ее хозяйкой такого дома.

Как мы выяснили, одним из основных приемов, которыми пользуется Джейн Остен для изображения внешнего мира своих героев — выделение самых существенных деталей в отдельных репликах и диалогах персонажей. Но чаще всего романистка заставляет читателя наблюдать природу, "рассматривать" расположение, архитектуру, убранство дома глазами своих героев. Именно так описано Донуэльское аббатство.

В "Гордости и предубеждении" Остен завершает описание Пемберли через призму восприятия его Элизабет. В "Нортангерском аббатстве" ("Northanger Abbey", 1818) мы следим за низкими сводами зала в Бате и одновременно за мыслями, пробирающейся через толпу, Кетрин. В "Убеждении" ("Persuasion", 1818) картины уходящей осени воспринимаются так, как их чувствует Энн Элиот.

х х х

¹⁶ J. Austen. Emma. L., 1968, p. 314—315.

Сельская усадьба — основной фон, на котором разворачиваются события романов Джейн Остен. Схематичное описание этого фона не преследует декоративных целей. Остен тщательно "вписывает" своих героев в нужный ей фон, который является своего рода показателем их социальной принадлежности, а также отражением их экономического состояния. Все поместья, особняки, коттеджи, упомянутые в романах, олицетворяют сложные социально-экономические отношения людей. С первой и до последней страницы любого произведения, Остен постепенно распределяет детали социально-экономического фона, избегая прямых обобщений. Нагнетание важных подробностей осуществляется в основном косвенным путем.

В "Гордости и предубеждении" Незерфилд, Розингс и Пемберли — каждая усадьба является своего рода эмблемой социальных корней семьи. Действие первых глав романа концентрируется вокруг Незерфилда и Розингса. Пемберли пока далеко от нас; мы много о нем слышим, но увидим еще не скоро. Хотя читателю и известно, что в мире Беннетов, Лукасов и Филипсов, Незерфилд вызывает зависть, о самом доме и его окрестностях мы не знаем ничего, кроме: "It was a charming prospect over that gravel walk".¹⁷ Такая намеренная сдержанность похвалы дому, который является предметом разговоров всей округи, не случайна. Даже в начальных главах все упоминания, лаконичные характеристики домов, в которых живут и которые посещают персонажи, соотносены с усадьбой Пемберли. В сознании читателя Пемберли доминирует над Незерфилдом так же прочно, как и аристократ Дарси над помещиком Бингли.

Розингс, следующее после Пемберли поместье по своему размаху и роскоши, упоминается в первых главах вскользь. Вскоре автор приоткрывает завесу над Розингсом, но только в рабочих излияниях мистера Коллинза, которые в изображении Остен приобретают комический эффект, особенно благодаря тому, что эти излияния как бы суммируются писательницей в свойственном ей делю-

вом тоне: "He could number the fields in every direction, and could tell how many trees were in the most distant clump. But of all the views which his garden, or which the country of the kingdom could boast, none were to be compared with the prospect of Rosings, afforded by an opening in the trees that bordered the park nearly opposite the front of his house. It was a handsome modern building, well situated on rising ground".¹⁸

Похвалы Коллинза дому Розингс автор прерывает описанием обмена мнениями между мистером Уикемем и миссис Гардинер по поводу величия Пемберли, значительно превосходящего имение леди Катрин де Бер. Более того, в письме Шарлотты Лукас к Элизабет Беннет читатель полностью убеждается в том, что мистер Коллинз взирает на мир, окружающий леди де Бер, через розовые очки:

"She (Charlotte) wrote cheerfully, seemed surrounded with comforts, and mentioned nothing which she could not praise. The house, furniture, neighbourhood, and roads, were all to her taste... It was Mr. Collins's picture of Hunsford and Rosings rationally softened".¹⁹

Автор старается закрепить в сознании читателя все ассоциации, связанные с Пемберли, заботясь о том, чтобы он не перепутал их с новыми, относящимися к Розингсу. И только после тщательной подготовки читатель наконец видит Розингс глазами Элизабет, мнением которой мы можем доверять: "Every park has its beauty and its prospects; and Elizabeth saw much to be pleased with, though she could not be in such raptures as Mr. Collins expected the scene to inspire, and was but slightly affected by his enumeration of the windows in front of the house..."²⁰

Розингс не производит впечатления на Элизабет. Девушка вспоминает об огромных средствах, втраченных на застекление много-

¹⁸ J. Austen. *Pride and Prejudice*. М., 1961, p. 167.

¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁰ *Ibid.*, p. 171.

численных окон дома, о которых также упомянул мистер Коллинз, и усадьба начинает просто раздражать ее своей помпезностью. Остен только суммирует впечатление героини, но этого достаточно, чтобы читатель воспринял Розингс как безвкусную, модную, вычурную постройку, достойную своей бестактной, колкой энобизма хозяйки.

То, что читателю предварительно известно о Пемберли, имени Дарси, из реплик диалогов персонажей уже подготавливает нас к тому, что первоначальное впечатление Элизабет о герое несправедливо. Постепенно наращая напряжение, выраженное в волнении героини ("To Pemberly, therefore, they were to go...

... her spirits were in high flutter.²¹),

Джейн Остен, наконец, "разряжает" атмосферу самым длинным и подробным описанием в романе, описанием Пемберли. Элизабет поражена красотой местности, тонкостью вкуса в планировке здания и парка. Ожидания Элизабет, и читателя оправдались:

"It was a large, handsome stone building, standing well on rising ground, and backed by a ridge of high woody hills; and in front a stream of some natural importance was swelled into greater, but without any artificial appearance. Its banks were neither formal nor falsely adorned." Elizabeth was delighted. "She had never seen a place for which nature had done more, or where natural beauty had been so little counteracted by an awkward taste".²²

Гостей встречает старый домоуправитель и, если верить его словам, то мистер Дарси совсем не таков, каким Элизабет его представляет. Случайная встреча в парке с самим хозяином дома, радушный прием, оказанный им буржуазной чете Гардинер, не вяжется с тем обликом неприступного аристократа Дарси, который автор создавала на протяжении всего романа, подавая героя через неприязненное восприятие Элизабет. Джейн Остен рисует своего героя достойным хозяином усадьбы. Описание Пемберли становится поводом для раскрытия благородства, отзывчивости, терпимости Дарси — тех черт его характера, которые оставались намеренно скрыты.

²¹J. Austen. *Pride and Prejudice*. M., 1961, p. 243.

²²*Ibid.*, p. 243-244.

Как мы видим, описание бытового фона, пейзажа в романах Джейн Остин важно не только для полноты выявления социальных связей героев. Остин не скрывает тесной связи и соотношения мира, окружающего героев, с их характерами. Более того, выразительные детали этого внешнего мира становятся существенным фактором, ключом к пониманию и раскрытию их характеров. Н.М. Демурова пишет: "В романах Джейн Остин нет описаний внешности героев, их туалетов, убранства их жилищ; почти отсутствует пейзаж... Исключение делается лишь для того, что строго необходимо для характеристики... Внимание Джейн Остин сосредоточено на внутреннем, скрытом, определяющем характер, а не на внешних деталях..."²³

Вернемся к "Гордости и предубеждению". Многие исследователи отмечали, что красоты Пемберли, его размах, его величие глубоко взволновали героиню и резко изменили ее отношение к владельцу этих земель.²⁴ Самой обстоятельной и умной героине Остин приписывает расчетливость, чаще всего ссылаясь на ее же слова в ответ на вопрос сестры о возникновении ее чувства к Дарси: "It has been coming on so gradually, that I hardly know when it began. But I believe I must date it from my first seeing his beautiful grounds at Pemberley".²⁵

На первый взгляд ответ Элизабет кажется шутливым, несколько кроническим комментарием к собственной, осознанной ее меркантильности. Первым, кто так воспринял оцену в Пемберли и ответ Элизабет, был Вальтер Скотт: "The lady... hurt at the contact of her connections, which the lover does not even attempt to suppress, and prejudiced against him on other accounts, refuses the hand which he ungraciously offers, and does not perceive that she has done a foolish thing until she accidentally visits a very handsome seat and grounds belonging to her admirer. They chance to meet exactly as her prudence had begun to subdue her prejudice".²⁶

²³ Демурова Н.М. Послесловие к кн. Джейн Остин. Гордость и предубеждение. М., 1967, стр. 573-574.

²⁴ Robert Fox. Elizabeth Bennet: Prejudice or Vanity? Nineteenth Cent. Fiction., 1962, Sept., p. 186.

²⁵ J. Austen. Pride and Prejudice. M., 1961, p. 364.

²⁶ W. Scott. An Unsigned Review of "Emma". В кн. Jane Austen: The Critical Heritage. ed. by E. C. Southam, L., 1968, p. 66.

Прямолинейная Джейн Беннет также допускает возможность элемента расчетливости в поведении Элизабет. Сам автор постепенно раскрывает читателю сложную эволюцию чувств героини к мистеру Дарси. Элизабет может шутить по поводу казушей материальной заинтересованности с ее стороны, вероятно только потому, что сама глубоко сознает насколько невозможна для нее такая унижительная ситуация. Этот вывод напрашивается сам собой, если учесть, что с первой и до последней страницы романа, Джейн Остен раскрывает читателю образ девушки, которая не опосовбна полюбить по-настоящему, если ее избранник не обладает теми чертами характера, которые в ее восприятии ассоциируются с величественной красотой Пемберли. Таким образом, взаимосвязь "внешнего мира" с характеристикой героев является частью структуры романов Джейн Остен.

В "Гордости и предубеждении", так же как и в других романах Остен, отношение второстепенных персонажей к "большой" усадьбе, их реплики по адресу "главного" дома являются определяющими в их воззрениях и амбициях. Мисс Бингли, мистер Коллинз, мисс Стил ("Разум и чувствительность"), миссис Элтон ("Эмма"), миссис Норрис ("Мэнсфилд парк", 1814) — персонажи, не пропускающие малейшей возможности показать свое знакомство и причастность к событиям в "основном" доме, только лишь для того, чтобы возвеличить свою персону в глазах окружающих. Дифирамбы мистера Коллинза Розингсу — отражение его подхалимства, раболепия, глупости. Восклицания миссис Элтон, приведенные для сравнения Хартфилда с Мейли Гроном ("My brother Mr. Buckling's seat."), указывают на вульгарность этой дамы и ее страстное желание дотянуться до социального уровня обитателей Хартфилда, хотя бы указав на свое дальнее родство с ними.

Мистер Рашворт из "Мэнсфилд парка" раскрывает свою тупость и скудоумие, рассказывая об изменениях, предельные его другом мистером Смитом в его доме, в которые Рашворт собирается воспроизвести в своем, слепо следуя моде:

"I wish you could see Compton... it is the most complete thing! I never saw a place so altered in my life. I told Smith I did not know where I was. The approach now is one of the finest things in the country. You see the house in the most surprising manner. I declare when I got back to Sotherton yesterday, it looked like a prison - quite a dismal old prison".

Рашворт мечтает о блеске и дорогостоящих нововведениях. Его похвалы недосыгаемому миру Смитов прерываются восклицаниями жалкой миссис Норрис: "Oh! For shame!... A prison, indeed! Sotherton Court is the noblest old place in the world!" Честолюбие миссис Норрис скромнее стремлений мистера Рашворта. Она прожила жизнь, не осуществив своей сокровенной мечты, стать хозяйкой поместья. Если для Рашворта идеалом социального уровня является Комптон, то для миссис Норрис - Сазертон. Следующая фраза, принадлежащая мистеру Рашворту, выражает безнадежность усилий обоих: "I must try to do something with it... but I do not know what",²⁸

Большая усадьба, вокруг которой концентрируется действие всех романов Джейн Остин, не является единственным фоном для характеристики персонажей. Скупые, но выразительные описания дома приходского священника, небольших особняков джентри - все подчинено единой цели раскрытия характеров.

Строгая симметрия, и мелочное соблюдение пропорций в планировке дома и сада мистера Коллинза вырезает истинную сущность его натуры: лишенный индивидуальности, желая казаться значительным, он прибегает к единственному, доступному ему способу - порядку, доведенному до абсолюта, в потому давящему и бездушному.

В "Мансфилд парке" дом семьи Прайс в Портмуте - "the abode of noise, disorder, and impropriety. Nobody was in their right place, nothing was done as it ought to be".²⁹

²⁸ J. Austen. Mansfield Park. L., 1966, p. 84-85.

²⁹ Ibid., p. 381.

Это описание полностью соответствует характеру родителей Фанни. Плохое управление хозяйством отражает развязность и неустойчивость нрава и привычек мистера Прайса, неряшливость, пристрастность и несправедливость миссис Прайса.

В изображении Остен, дома, в которых обитают ее герои, несут в себе отчетливо выраженные черты своих владельцев. Самые скромные жилища могут оказаться привлекательными, если служат приютом героев, которые автору симпатичны.

Так, дом капитана Харвила в "Убеждении" "has rooms so small as none but those who invite from the heart could think capable of accomodating so many."³⁰ Героиня романа, посетившая эту семью, с сожалением покидала этот "островок" спокойствия и семейного счастья,

В "Мансфилд парке" Фанни живет в небольшой комнате, отведенной ей семьей сэра Томаса Бертрама. Впечатление от этой самой отдаленной в доме комнате создается из кратких авторских замечаний, разбросанных по всему роману: "her white attle", "her fireless room", "Her plants, her books - of which she had been a collector, ..her writing, works of shavity and ingenuity, were all within her reach..."³¹ Этот скромный уединенный уголок - передает характер его обительницы, самой добродетельной из героинь Остен.

"The room was most dear to her, and she would not have changed its furniture for the handsomest in the house". Джейн Остен не описывает дряхлую, потертую мебель Фанни, но читатель ее видит из сравнения с мебелью главных комнат Мансфилда. Мимолетное замечание автора о нежелании героини расстаться с ней говорит нам о неприязнательности и простоте привычек Фанни. О нежной любви героини к брату читатель узнает из указания автора на небольшую картину на стене: "A small sketch of a ship sent four years ago from the Mediterranean by William, with N.M.S. Antwerp at the bottom".³²

³⁰ J. Austen, *Persuasion*, L., 1965, p. 119.

³¹ J. Austen, *Mansfield Park*, L., 1966, p. 172, 174.

³² *Ibid.*, p. 173, 174.

Фанни Прайс — главная героиня произведения, в котором Джейн Остен выносит название поместья в заглавие романа. На фоне Мэнсфилд парка и его окрестностей происходят все внутренние и внешние перипетии жизни героев. Автор неоднократно повторяет главные особенности Мэнсфилда: "good sense and good breeding", "elegance, propriety, regularity, harmony, ... peace and tranquility", "a regular course of cheerful orderliness".³³

В размеренный, организованный мир Мэнсфилда врываются брат и сестра Крофорд. Эти веселые, красивые, остроумные, во всех отношениях блестящие, но беспринципные молодые люди из Лондона вносят полный разлад и смятение в жизнь обитателей поместья. Мэнсфилд становится свидетелем столкновения противоположных жизненных принципов, моральных устоев, а также символом тех положительных моральных качеств и твердых принципов, которые присущи Фанни Прайс и ее возлюбленному Эдмунду Бертраму, выросшим в этом доме.

Крофорды свращают слабохарактерных, легкомысленных Марию и Джулию Бертрам. От вторжения "чужеродных" Крофордов Мэнсфилд пострадал, но не разрушен. Его хозяевами становятся Эдмунд и Фанни, выстоявшие все соблазны развращенного, расчетливого мира Крофордов. После пережитых потрясений Мэнсфилд представляется Фанни и Эдмунду еще краше, еще дороже: "thoroughly perfect in the eyes, as every thing else, within the view and patronage of Mansfield Park, had long been".³⁴

Таким образом, описания пейзажа и бытового фона в романе "Мэнсфилд парк", приобретая символическую окраску, раскрывают основные моральные проблемы, поставленные Джейн Остен. Вместе с тем, описания способствуют пониманию общего замысла, так как здесь моральные проблемы еще больше оказываются в центре внимания автора, чем в других романах.

Все героини Джейн Остен — Элизабет Беннет, Мариан Дэтвуд, Эмма Вудхауз, Катрин Морленд — противопоставлены мещанской, корыстолюбивой атмосфере, на фоне которой развиваются их характеры. Среди мелочности, узости интересов, меркантильности ок-

33

Ibid., p. 383-384.

34 Ibid., p. 457.

рукающих героини Джейн Остен всегда чувствуют себя одиноко. . . Особенно одинока и особенно страдает в мире Беннетов, Дэтвудов, Торпов и Элиотов, Энн Элиот, главный персонаж последнего романа Остен "Убеждение". Рядом с Энн нет хорошо понимающего ее наперстника такого как Найтли, Эдмунд Бертрам или Генри Тилли; нет с ней рядом и сочувствующей ей сестры, подобной Джейн Беннет или Элинор Дешвуд. Только наедине с природой девушка чувствует себя легко и свободно: "Her pleasure in the walk must arise from... the view of the last smiles of the year upon the tawny leaves and withered hedges, and from repeating to herself some few of the thousand poetical descriptions of autumn, that season of peculiar and inexhaustible influence on the mind of taste and tenderness". Картины уходящей осени синхронно отражают горести, тайные тревоги и волнения, глубокую грусть героини по поводу ушедших радостей юности, новой настоящей любви: "The sweet scenes of autumn... the declining year, with declining happiness, and the images of youth and hope, and spring, all gone together, blessed her memory".³⁵

Новые надежды на счастье приносит весна: "... the ploughs at work, and the fresh-made path spoke the farmer, counteracting the sweets of poetical dispondence, and meaning to have spring again..."³⁶

Характерно, что в этом лирическом пассаже, одном из немногих в романах Остен, тоже мелькает свойственная ей ирония. Автор указывает на сладостность осенних настроений и противопоставляет им прозаические занятия фермеров.

Изменение настроения, внутреннего состояния героини происходит на фоне смены времен года и в романе "Эмма". Неприятное для Эммы предложение мистера Элтона состоялось хмурым, неприветливым, снежным декабрьским вечером, в то время как мистер Найтли признается ей в своих чувствах в яркий, солнечный июльский день.

В конце романа Эмма, сожалеющая о своей несправедливости по отношению к Джейн Фейрфокс, о своем легкомысленном вмешатель-

³⁵ J. Austen, Persuasion, L., 1965, p. 107.

³⁶ Ibid., p. 108.

стве в судьбу Гарриет Смит, и далеко неуверенная в истинных чувствах мистера Найтли, так же мрачна, как и погода: "The evening of this day was very long, and melancholy, at Hartfield. The weather added what it could of gloom. A cold stormy rain set in, and nothing of July appeared but in the trees and shrubs, which the wind was despoiling, and the length of the day, which only made such cruel sights the longer visible... The prospect before her now, was threatening to a degree that could not be entirely dispelled - that might not be even partially brightened."³⁷

В начале следующей главы Эмма принимает твердое решение никогда больше не судить о людях пристрастно, не вмешиваться в их сугубо личные отношения. Это решение улучшает ее настроение, тем более, что в калитке появился мистер Найтли, а с его приходом и дождь прекратился: "... the wind changed into a softer quarter; the clouds were carried off; the sun appeared; it was summer again... Never had the exquisite sight, smell, sensation of nature, tranquil, warm, and brilliant after a storm, been more attractive to her".³⁸

Создавая в своем описании как бы параллель к чувствам героини, Остен, однако, сохраняет принцип строжайшей экономии средств и дает точный (с переплетением чуть ли не всех видов восприятия), краткий и достаточно обобщенный образ лета ("tranquil, warm, and brilliant").

В "Мэнсфилд парке" неожиданный и нежелательный для героини приезд Генри Крофорта в Портсмут не влечет за собой неловкости и натянутости обстановки, которой Фанни так опасалась. Ее несколько взволнованное состояние соответствует некоторой неустойчивости погоды во время прогулки в обществе Генри и Сьюзан:

"He (Henry) was walking between them with an arm of each under his... It made her uncomfortable for a time - but yet there were enjoyments in the day and in the view which would be felt. The day was uncommonly lovely. It was really March;

³⁷ J. Austen. Emma. L., 1968, p. 372.

³⁸ Ibid., p. 374.

but it was April in its mind air, frisk soft wind, and bright sun, occasionally clouded for a minute; and everything looked so beautiful under the influence of such a sky..."³⁹

Как мы видим, краткие описания пейзажа, выразительные, часто косвенные бытовые характеристики в романах Джейн Остен не только служат раскрытию черт характера героев, но и являются средством передачи настроения, внутреннего состояния персонажей. Детали, не несущие психологической нагрузки, в романах Остен отсутствуют.

х х х

Искусство Джейн Остен достигает совершенства в строгом подчинении характеристик внешнего мира общему замыслу, выявлению социальных связей героев, а также индивидуальной характеристики. Суждения самого автора внешне неумовимы, скрыты, "непроницаемы", по словам Вирджинии Вульф.⁴⁰ Но в то же время Джейн Остен заставляет своего читателя постепенно, мало-помалу выводить нужные ей мнения и заключения из своих сдержанных описаний. Кажущаяся беспристрастность авторского голоса компенсируется точностью, четкостью описательных деталей, всегда несущих в себе скрытую нравственную оценку.

Такая техника письма была нововведением в истории английской литературы. Позже, уже в конце 19- начале 20 века, такие мастера слова, как Генри Джеймс, Э.М. Форстер, Катрин Мансфилд совершенствовали приемы косвенной характеристики персонажей, но они следовали по пути уже проложенному их талантливой предшественницей и ее последователями реалистами-психологами. Пристальное изучение мастерства Джейн Остен проливает свет не только на развитие литературы начала 19 века, но может также способствовать более полному пониманию английского романа 20 века.

³⁹ J. Austen. Mansfield Park. L., 1966, p. 401.

⁴⁰ V. Woolf. Jane Austen. В кн. Jane Austen. A Collection of Critical Essays. ed. by Jan Watt. L., 1961, p. 15.

К ВОПРОСУ СОДЕРЖАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФОРМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
П. КАЛЛОКА И Г. БЕЛЛЯ

Лиризм, столь характерный для искусства 20 века, в литературе захлестнул собой даже такую по своей сути эпическую литературную форму, как роман. Речь идёт не только о жанре так называемого лирического романа, давшем немало значительных произведений современной литературы, и в особенности — западной; речь идёт о том, что в современной западной литературе лирический принцип изображения решительно возобладал. Огромные изменения, которые претерпел западный роман в 20 веке, конечно, не могут быть сведены только ко вторжению лиризма в эпический жанр — тут немало и других важных моментов, отмеченных исследователями современного романа. Кроме того, известная доля лиризма всегда была характерна для романа. Но вполне можно и нужно говорить об общем лирическом тоне современного западного романа, не лиризме как таковом, а типичном именно для лирики подходе к действительности, когда внешний по отношению к субъекту мир играет в произведении подчинённую роль, более того, зачастую выполняет роль лишь материала для строительства внутреннего мира субъекта. Субъективность современного западного романа связана, очевидно, не только с соответствующей концепцией действительности на Западе, но и с определённым качеством самой действительности, порождаящей это явление.

Уже одно это может быть причиной фундаментальной неустойчивости всей жанровой структуры романа. Лиричность в этом широком смысле — важный отличительный и как бы структурно-образующий признак современного западного романа. Понятно поэтому, что эта лиричность разрушает эпический жанр до

основания; естественно, что многие теоретики литературы объявляют о смерти не только эпического романа, но романа вообще как литературной формы. Западная критика почти ежегодно хоронит роман, основываясь на то, что произведения, называвшиеся романами, не имеют почти ничего общего с тем, что всегда было принято называть романом. Действительно, роман в том виде, в каком он существовал ещё в начале века, практически больше не существует, а "школа нового романа" как будто подтверждает полное разрушение этой литературной формы.

Но некоторые явления того же западного романа свидетельствуют о преждевременности таких выводов. Кроме того, история литературы свидетельствует о такой необыкновенной устойчивости литературных жанров вообще, что стоит призадуматься. Да и литературная практика демонстрирует жизнеспособность романа, давшего, например, такие образцы жанра, как "По ком звонит колокол" Э. Хемингуэя или "Кентавр" Дж. Апдайка. Особенно важным является то, что лучшие произведения жанра свидетельствуют не о возврате к образцам прошлого, а об эволюции уже "лирического" романа - оживлении в нем эпической сущности жанра как бы на новом уровне. "Лирический" роман приобретает качества эпического произведения - и дело не только в том, что внешне по отношению к субъекту действительность, раскрывая внутренний мир героя, приобретает в романе вес и значение, но и в том, что сама "лиричность" приобретает новые качества, раскрывая не только мир отдельного индивида, микрокосма, в котором косвенно фокусируется социальное, но и настроения, чувства, взгляды, мысли, мировоззрение целых конкретных социальных групп, для которых он становится своего рода органом. В результате роман приобретает масштабность, широту охвата жизни, верность исторической правде, непосредственно показывает судьбы народа, само общество как конкретный исторический организм в совокупности его отношений и проблем. В силу этого "лирический" роман превращается в подлинную эпопею, лирическую эпопею.

Примерами такого рода произведений в западногерманской прозе могут служить последние произведения Генриха Бёлля и Пауля Шаллюка, являющиеся свидетельством именно такого развития литературной формы романа в их творчестве. Это — повесть Г. Бёлля "Чем кончилась одна командировка"¹ и роман П. Шаллюка "Дон Кихот в Кёльне"².

Оба произведения были холодно приняты западной критикой, да и читателем, что объясняется не только остротой социальной критики, содержащейся в этих произведениях, но и новизной художественной формы. Недопустимый отрыв формы от содержания в анализе произведений неминуемо ведёт к непониманию художественного содержания. Форма произведения есть не что иное, как взаимоотношения жизненного материала с формой его выражения, что и даёт художественное содержание произведения. Таким образом, форма содержательна, а содержание художественного произведения вне её не существует; вне формы это просто жизненный материал, к искусству отношения не имеющий. Чтобы понять художественное произведение, необходимо понять это взаимоотношение между жизненным материалом и формой его выражения. Художественная форма поэтому есть одновременно и концепция действительности. Новая концепция действительности в искусстве находит своё выражение или в выборе нового жизненного материала, или новой формы выражения традиционного материала, или обновления и того и другого.

Чтобы понять новые романы П. Шаллюка и Г. Бёлля, необходимо разобраться в содержательности их формы, представляющей собой оригинальное сочетание различных сторон разных родов поэзии — лирики и эпоса — специфического для каждого рода жизненного материала, формы выражения и художественного содержания. Именно в своеобразии техники построения этих произведений секрет неожиданного их эффекта — эпического характера их художественного содержания.

¹Bull, H. Ende einer Dienstfahrt. Köln-Berlin, 1966.

²Schallück, P. Don Quichotte in Köln. Hamburg, 1967.

Отправным пунктом такого анализа художественного произведения будет являться понимание категории рода литературы как категории художественного содержания, образующими которого являются специфический для данного рода жизненный материал и специфическая форма его выражения. Форма же выражения определённого материала в данной конвенции оказывается закреплённой и за художественным содержанием, являясь уже его сигналом и, таким образом, моментом содержания.

Понимание категории рода на базе различения родового жизненного материала, формы выражения, художественной формы и художественного содержания требует, однако, специального рассмотрения. Здесь же могут быть изложены лишь некоторые выводы относительно этих понятий.

Необходимо отметить заметное оживление интереса теоретиков литературы к проблеме поэтического рода, что связано, очевидно, с достижением более глубокого уровня изучения отдельных явлений литературы и языка и желанием осмыслить новые данные в пределах этих категорий. В связи с углублённым изучением отдельных литературных форм, открытием в них неведомых ранее специфических особенностей в советской и зарубежной литературной теории и эстетике появляются попытки пересмотреть традиционные представления о литературных родах. В этой области появляется очень большое количество работ, представляющих самые разные точки зрения¹. Но ни одно из выдвигаемых предложений не находит всеобщей поддержки. Даже и сама сущность рода и жанра вызывает споры. Но именно неверное понимание сущности категорий поэтического рода и вызывает неудовлетворённость мно-

¹ Лишь некоторые из появившихся в последнее время: В. Днепров. Проблемы реализма. М., 1961; Я. Эльсберг. Вопросы теории сатиры. М., 1957; Г. Гачев. Содержательность художественных форм. М., 1968; Л. Тимофеев. О систематизации основных понятий теории литературы. - "Литература в школе", 1955, № 2; Ю. Боров. Комическое. М., 1970; Теория литературы. Роды и жанры литературы. М., 1964; Hamburger, K. Die Logik der Dichtung. Stuttgart, 1957; Ruttkowski, W. Die literarischen Gattungen. Bern-München, 1968; Staiger, E. Grundbegriffe der Poetik. Zürich, 1956. Mailworm, H. Neue deutsche Epik. В., 1968.

гих литературоведов традиционной классификацией поэтических родов.

Только непонимание того, что 3 литературных рода - это в сущности специфическое для литературы отражение именно тех 3-ёх аспектов человеческой сущности и действительности, которые составляют содержание литературы, может объяснить попытки найти четвёртый род поэзии. Эти 3 аспекта действительности соответствуют трём аспектам предмета литературы - человека. Три специфически человеческие черты, составляющие самую сущность человеческого, суть, как известно, - сознание, разумная деятельность и членораздельная речь, являющаяся одновременно выражением общественного характера, разума и способности к разумному действию.

Лирика имеет своим содержанием сознание человека; содержание эпоса составляет деятельность человека; в драме через процесс общения людей посредством языка перед нами предстаёт общественный человек в совокупности его специфических черт. В изображении трех аспектов человеческой сущности выработалось три соответствующих принципа, способа их освоения в литературе.

Принципы освоения сущности человека вытекают из аспектов предмета литературы и специфической особенности этого вида искусства как искусства слова, искусства, имеющего протяженность во времени и поэтому трактуемого свой предмет в последовательности и движении. Эти принципы являются родовыми, так как рождают как роды поэзии, каждый из которых в соответствии со своим родовым принципом изображает определённый аспект действительности, так и многочисленные жанры, генетически связанные со своим родовым принципом и, следовательно, со своим родом поэзии. Род поэзии, таким образом, объединяет собой группу жанров. Жанр генетически связан со своим родом, в котором он родился, и литературная практика показывает, что как бы он ни изменялся, как бы ни эволюционизировал, приобретая подчас свойства другого принципа освоения действительности, он сохраняет свою родовую сущность от рождения, так как родовой

принцип лежит в самой его основе.

Так, лирический род поэзии осваивает внутренний мир человека в его субъективности, эпический род изображает деятельность человека в качестве событий объективной действительности, драматический род поэзии осваивает общественную сущность человека через общение людей при помощи языка. И разделение поэзии на роды имеет поэтому глубокий смысл — именно в силу специфичности содержания каждого рода. Формальный признак рода может указывать поэту на существенные смысловые моменты произведения. Поэтому нельзя согласиться с В. Асмусом, когда он утверждает, что, "говоря об "эпосе вообще", мы явно имеем дело с одной из тех абстракций, которые, как сказано в "Немецкой идеологии", "могут пригодиться лишь для того, чтобы облегчить упорядочение исторического материала, наметить последовательность отдельных его слов".¹ Понимание содержательной сущности рода и жанра может быть очень важно для понимания художественного содержания конкретного произведения. Понимание того, как конкретно применён родовый принцип, лежащий в основе произведения, есть не что иное, как понимание наиболее глубокого и общего философского содержания произведения, концепции действительности. Соединение этого содержания родовых форм с определённым жизненным материалом может иметь очень большой смысл, уже одно по себе может являться формой произведения — носителем художественного содержания. Например, изображение бездеятельного человека в эпосе может иметь один смысл, а изображение того же в лирике или драме даст совсем иной эффект, совсем иное художественное содержание. Далекое не случайным является тот факт, что в одни исторические эпохи совершенство достигают произведения одного рода поэзии, а в другие эпохи другой род поэзии даёт самые талантливые произведения, в то время как третий вообще не пользуется никакой популярностью.

Отказываться от категории рода поэту совершенно недопустимо. Э. Штайгер, конечно, прав, когда говорит о раз-

¹ В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968, стр. 37.

мывании границ между родами, но ведь размытость границ ещё не отрицает их существования; он прав, когда указывает на то, что слово "лирический" совсем не обозначает принадлежности к лирическому роду, в том, что существует лирическое, эпическое и драматическое "начала" (мы рассматриваем их в качестве принципов) и что нужно очень хорошо представлять себе их содержание; но он совершает ошибку, когда предлагает отказаться от категории рода и тем самым игнорировать саму реальность! "Начала", родовые принципы рождают роды жанров. Жанры эти могут подвергаться влиянию других родовых принципов, но поскольку они являются определёнными жанрами, постольку самая их структура, самая их глубокая содержательная сущность будет восходить к их Генезису.

И правильно они будут поняты лишь при осознании этой самой глубокой сущности. Даже сам момент отрицания ими своей сущности будет иметь важнейшее значение, будет наполнен глубоким художественным содержанием! И совершенно прав поэтому Я. Эльсберг, когда он говорит, что, например, "общее определение жанра "драмы" как и драматического рода в целом, содержательнее и истиннее, чем как будто бы "точный" термин "лирическая драма".¹

И странными поэтому кажутся попытки некоторых теоретиков отказаться от деления литературы на эпос, лирику и драму под тем предлогом, что эти 3 рода не могут якобы вместить всё разнообразие литературных произведений. На основании того, например, что сатира не может войти ни в один из родов литературы без того, чтобы её специфическая природа не "ускользнула бы от взгляда теории", делается вывод о том, что сатира - это четвёртый род литературы, и деление поэзии на 3 рода неверно. Некоторые же объявляют сатиру 4-ым родом литературы только потому, что она, мол, "иначе не укладывается ни в какую классификацию"! Но четвёртым родом наряду с тремя традиционными родами сатира быть не может уже по-

¹Я. Эльсберг. "Введение" в кн.: "Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы." М., 1964, стр. 8.

тому, что это было бы нарушением элементарной логики — произвольным объединением в одной системе классификации, на одном уровне, — разнородных категорий. Ведь тогда с таким же основанием можно объявить четвертым родом литературы и "артистическую", как это сделал В. Рутковский¹, или, скажем, дидактику.

Хорошо понимая это и ища выхода из создавшегося положения, Ю. Борев приходит к мысли о том, что сатира может входить в систему родов литературы "только в том случае, если само основание деления литературы на роды будет изменено".² И он предлагает сделать таким основанием "объективные свойства самой жизни и соответствующие им различные типы эстетического отношения искусства к действительности".³ Мысль сама по себе ценная, но непонятно, почему предлагаемая Ю. Боровым категория должна заменить категорию традиционного рода. Ведь стоит назвать предложенную им категорию не родом, а как-нибудь иначе, хотя бы "классом", — и обе категории смогут быть объединены в одной системе классификации на разных уровнях, как это всегда делалось в других науках, например, так:

		(Классы)			
		Комическое	Сатира	Трагич.	Патетич.
Роды поэзии	Эпос				
	Лирика				
	Драма				

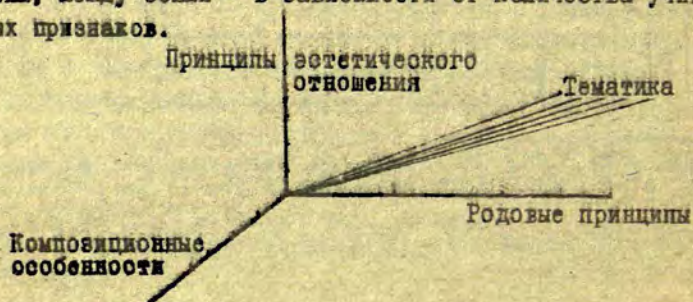
¹ Rutkowski, W. Die literarischen Gattungen. Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik. Bern-München, 1968.

² Ю. Борев. Комическое. М., 1970, стр. 118.

³ Там же, стр. 119.

Таким образом, в такой классификации будут учтены и самостоятельная природа сатиры и её существование одновременно во всех трёх родах поэзии. Те, кто не отрицает теоретического и практического смысла в правильной классификации жанров, согласятся с тем, что такая классификация будет полезна, тем более, что на практике она давно применяется, не будучи только сформулированной. Вообще, если обратиться к другим наукам, то классификация по нескольким признакам там не представляет никаких трудностей, и непонятно, почему это невозможно в литературоведении. Безусловно, что система эта должна оставаться открытой, не иметь нормативного характера и служить уяснению отдельных существенных особенностей сущности того или иного жанра, не пытаясь, однако, дать рецепт для исчерпывающей характеристики жанра и его конкретного произведения. Только тогда система эта может иметь смысл.

Практически же задача создания открытой классификации по многим признакам на разных уровнях могла бы быть решена или в виде трех родословных деревьев - по количеству родов поэзии, расположенных вдоль шкалы со всевозможными категориями, или - в стереометрическом пространстве, образованном тремя перпендикулярно расположенными друг к другу пересекающимися плоскостями, если по линиям их пересечения откладывать родовые принципы, принципы эстетического отношения, композиционные особенности, а на пучках прямых из точки пересечения осей - прочие категории. Названия жанров можно помещать между плоскостями и на плоскостях, на осях, между осями - в зависимости от количества учитываемых признаков.



Конечно, предлагаемый способ классификации ни на что не претендует, но показывает, что можно соединить в одной системе литературной классификации разные категории, не греша против логики. Тогда будет видно, что родовые принципы рождает группы жанров — роды поэзии, принципы эстетического отношения — классы, пересекающиеся с родами: учёт тематики, композиционных особенностей много скажут исследователю жанра. Так, в сатирическом романе благодаря этому будут очевидны такие важные генетические черты жанра, которые охарактеризуют его как жанр, в котором эпический принцип рассмотрения человеческой сущности в соединении с сатирическим принципом приложены к моментам частной жизни человека в обществе. Даже учёт преломления только этих трёх черт жанра в произведении уже даёт очень многое для характеристики конкретного произведения.

Естественно, что такая система будет иметь смысл только тогда, когда глубоко будут поняты не только особенности художественного содержания категории, но и все остальные её стороны (жизненный материал, способы его выражения, художественные формы), и в связи с этим станет понятным смысл всяческих разграничений, в противном случае такая система будет на пользу только начётчикам. В практике и теории литературы совершенно необходимо не только понимать содержательные и формальные особенности категорий, но и их взаимное проникновение, их переход одного в другое должны быть поняты в их диалектике. Понимание того, что только форма, понятая как соотношение между жизненным материалом и способом его выражения, рождает художественное содержание, является ключевым в теории не только рода, вида и жанра, но и литературы вообще. Подойти с этой позиции к родам, классам, видам, жанрам литературы, значит, обеспечить правильный подход и к конкретному произведению.

Выяснение сущности художественных принципов, порождающих роды (и тем самым всю массу произведений литературы), с этой точки зрения хотя бы в самом общем виде должно поэтому предшествовать литературно-теоретическому анализу

художественных произведений.

Эпическое освоение человеческой сущности есть рассмотрение человека в качестве деятельного существа, осуществляющего свою разумную цель; освоение человеческой сущности осуществляется в силу этого через изображение деятельности человека. Но так как деятельность человека предметна, то она не может быть понята и изображена односторонне, лишь со стороны действий человека, но только в связи с условиями, в которых она осуществляется, являющимися частью причиной действия, частью его условием, а частью его следствием. Поэтому действие человека уже в силу самого предметного характера его деятельности событийно и может быть правильно понято только в событии. Эпический принцип изображения есть поэтому изображение деятельности человека посредством событий. Изображение же события есть изображение всей его "диспозиции", всех участвующих "сторон" — места действия, участников с их характерными чертами, всей обстановки, сложившейся к моменту действия с её предисторией. Это требует, в свою очередь, обстоятельности описания в прошедшем времени, "захвата" большого объема действительности, повествовательного, неторопливо-описательного тона, даже повествовательной, спокойно-объективной позиции рассказчика (если вернуться к началам эпоса), слушатели которого идут от него правды о волнующих событиях прошлого; они хотят быть уверены в том, что их не обманывают, что то великое, что заставляет их сейчас ликовать или содрогаться, возможно, более того, — было на самом деле и есть не что иное, как святая истина.¹ Рассказчик должен быть объективным; ему не позволяют говорить неправду о святой истине; но его объективность — не истинная — это "коллективный субъективизм начал эпоса!"² Рассказчик держится позиции своего рода протоколиста, он просто говорит³ о том, что якобы бы-

¹ См. рассказ А. Франса "Кемейский певец".

² А. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940, стр. 271.

³ Ср. "Ein mechanisches Sprechen" — Hegel, G.W.F. Ästhetik. Berlin, 1955, S. 935.

ло, он констатирует,¹ добивается достоверности, он оперирует не чем-либо особенным, вызывающим недоверие, а привычным для общества, "тем самым",² о чем уже слышали от других, что бытует с незапамятных времён. Рассказчик здесь в самом полном смысле является органом творчества своего общества, в котором он растворён. Его деятельность принадлежит не ему, а обществу, общество говорит его устами. Здесь всё как бы заранее условлено и известно: действие имеет определённую причину, поступок человека не может быть случайным, он таков, потому что таков человек, — его поступок выражает его сущность. События всегда мотивированы или поступком или олуцаем; одни события влекут за собой другие.

Такова связь содержания и формы в эпическом принципе изображения действительности. Деятельность осваивается в форме событий, а события, в свою очередь как содержание, требуют повествовательной формы, которая опять же имеет свой смысл. Событийность рассказа становится структурно-образующим признаком эпического произведения. Даже внутренний мир человека раскрывается в эпосе в форме рассказа о событиях!³

Всё это влечёт за собой последующие формальные моменты, способные передачи художественного содержания, так сказать, его технику, приёмы, опять же порождающие своеобразный эпический эффект и художественное содержание. Эти приёмы лежат на поверхности, всегда бросаются в глаза, но тоже полностью входят в систему художественного содержания, базирующуюся на более глубоких и общих особенностях эпоса. Сюда относятся особенности языка и композиции эпических жанров, создавшие эффект плавности, неторопливости, полноводности, панорамности, объективности! В силу всех этих особенностей мы представляем себе эпическое произведение как произведение большой формы, многоплановое, многотемное.

¹Ср. "er stellt fest", "er stellt vor"—Staiger, E.,...S.92,93.

²Ср. "Im Epischen wird gerade die Selbigkeit betont"—Staiger, E.,...S.90.

³Ср. Staiger, E.,...S.93-95.

охватывающее большие пространства и промежутки времени, сочетающее историческую объективность и широту с богатством человеческих характеров, чувств, мыслей и разработкой больших проблем. Мы ощущаем саму полноту движущейся жизни в бесконечности ее форм.

Но в основе всего лежат специфический для эпоса жизненный материал — деятельность человека, в которой он проявляет свою сущность, и форма его выражения — повествование о событиях. В свете сказанного об эпическом принципе изображения художественное содержание эпоса можно охарактеризовать как понимание человека в качестве активного, деятельного общественного существа, осуществляющего свою разумную цель в прозрачном мире детерминированных явлений. В эпосе мир бесконечен и ясен, человек способен его познать и изменить, человеческие ценности в этом мире сомнению не подлежат, слово понятно всем, оно обозначает вполне определенное понятие, слову можно доверять; если словом "хороший" обозначается какое-то явление, то оно заведомо будет хорошим. В эпосе царит сама объективность в её объективности. Рассказчик не имеет ни малейшего сомнения в своей объективности, не допускает мысли о возможности иначе показать, раскрыть, оставаясь при этом верным правде. Рассказчик доверяет своим представлениям о действительности. Он верит в то, что явление отражает сущность, он верит в то, что поступки человека отражают его внутренний мир. Эпос — это вера в силы и способности человека, вера в историю и прогресс. Эпос — это целеустремлённое движение, лирический же поэт восклицает: "Остановись, мгновенье, ты прекрасно!" Эпический принцип изображения базируется, по-видимому, на пластическом воображении поэта, лирический же — на эмоциональном воображении. По Выготскому, пластическое воображение оперирует предметами, взятыми извне, внешним, объективным, лирическое же воображение оперирует внутренним, субъективным, элементами, взятыми изнутри.

Лирический принцип художественного освоения человеческой сущности заключается в том, что человек преимущественно

но изображается как существо, надежное богатой духовностью, сложным внутренним миром; но изображению мира чувств и переживаний в языке упирается как в бедность языка словами, обозначающими душевные состояния, так и абстрактность этих слов. В силу этого для описания различных внутренних переживаний индивидуума в лирике используются явления внешнего мира, в которых эти переживания опредмечиваются. Явления внешнего мира выполняют в данном случае лишь роль объективного материала для изображения внутреннего мира субъекта, события объективной действительности играют роль лишь канвы для изображения чувств и переживаний. Эту же роль опредмечивания выполняют в стихотворной лирике метр, ритм, мелодика, напряжение, интонация и другие языковые явления; такую же роль выполняют композиция, структура и объём произведения. Уже всё это вместе порождает специфическую лирическую образность. В силу всего этого в лирике происходит как бы очеловечивание всего сущего. Всё попадает в кругозор поэта и всё получает отпечаток его неповторимой индивидуальности, всё как бы оценивается им посредством его чувств и мыслей. Это как будто бы нечто внешнее — форма изображения чувств, но одновременно и связь человека с внешним миром, его отношение ко всему, что его окружает, и отсюда — его самостоятельная, отдельная от природы и от других людей человеческая сущность как форма существования общественного, человеческого — это и есть опять же содержательная сторона лирики. Поэтому субъективность является неотъемлемым качеством лирики, поскольку содержательным, посылкой и приёмом форм.

В силу этого жизненным материалом для лирики является внутренний мир человека, а формой его выражения — опредмечивание его в объектах действительности. Художественным содержанием лирического рода поэзии будет поэтому понимание человека как существа чувствующего и мыслящего, по своему воспринимающего всё вокруг себя, как неповторимой индивидуальности, в которой воплощается богатство человеческой природы, синтез общественного в самостоятельном, субъек-

ренном мире личности. Лирика - это гимн богатству человеческой личности.

Если в эпосе посредством рассказа о событиях изображается деятельность человека, а в лирике при помощи явлений внешнего мира изображается внутренний мир человека, то драматический принцип изображения человека характеризуется тем, что человеческая сущность трактуется как ряд специфически-человеческих способностей, как целостность. Но эта целостность выявляется в процессе общения людей как при помощи языка - в речи, так и при помощи физических действий. Поэтому в драме человеческие способности раскрываются через словесно-физические действия, главным среди которых является речь. Речь как словесное действие в принципе является достаточной для раскрытия способностей человека. Чтобы эти способности раскрылись лучше, необходимо, чтобы в процессе общения образовалась конфликтная ситуация, вынуждающая людей самораскрыться в общении, которое выливается в естественную для него форму диалога. Словесное действие человека опредмечивает его внутренние силы и способности, его общественность, которые и констатируются в драме. Таким образом, жизненным материалом в драме являются способности и возможности общественного человека, а формой их выявления становятся словесно-физические действия людей в условиях конфликтной ситуации.

Художественное одержание драматического рода поэзии есть поэтому понимание человека в качестве общественного существа, обладающего собственной волей и сознанием, способностями и возможностями которого проявляются в общественной практике. Драма - это гимн человеческим возможностям и способностям. В эпосе человеческие способности ослабляются в их практическом применении - в ходе деятельности, как предпосылка деятельности. Драма же воспевает сами возможности человека как таковые, ища способ их выявления, но не интересуясь их практическим применением. Поэтому драма (трагедия) часто воспринималась как самый высокий, возвышенный, благородный род поэзии.

Из такого рассмотрения сущности родовых принципов и

родов поэзии следует, что в определённых исторических условиях каждый род может играть довольно определённую роль. Так, представление о человеке как о существе "дела" является благодатной почвой для развития эпических форм; если же в определённых условиях деятельность человека не отражает его человеческой сущности, то главным способом показать и отстоять мир личности будет лирическое искусство; в условиях подъёма общественного (классового) самосознания может достичь своих вершин драма.

В определённых условиях для расцвета или упадка одного из родов литературы может оказаться важной какая-нибудь одна, может быть, даже и не очень заметная черта родового принципа. Так, например, вера в способность человека познать и изменить мир, вера в логичность человеческого существования, будучи подорвана, может решительным образом изменить роль эпического принципа, создать в соединении с ним совсем новое художественное содержание или, напротив, вызвать отодвижение его на второй план.

Эти положения можно проиллюстрировать множеством примеров, но вряд ли стоит их конкретизировать, так как это чревато большими упрощениями и вульгарным подходом к сложным явлениям искусства. Необходимо учитывать также и то, что художественный эффект может возникнуть как раз в силу противоречия привычных родовых форм новому содержанию или, наоборот, когда определённый жизненный материал находит для своего выражения непривычную для себя форму. Каждое новое произведение искусства как бы отрицает своей собственной жанр и тем самым как он оживляет его, обновляя его собственную родовую и жанровую сущность. Отрицание становится утверждением. Чтобы понять художественное содержание такого конкретного произведения искусства, нужно хорошо представлять себе не только его новизну, но и смысл обновлённой в нём и в силу этого возрождённой его жанровой и родовой сущности.

Литературная практика и история литературы свидетельствуют, что расцвет эпического искусства падает на те пе-

риоды, когда бытие человека воспринимается людьми в качестве его деятельности, когда сущность человека проявляется в его поступках. В разные исторические эпохи это имеет различный смысл: в гомеровские времена, когда личной жизни еще не существовало, герой эпоса воплощал в своих поступках не себя, а стоящую за ним общность людей, и интересы этой общности проявлялись в деятельности героя - именно поэтому выступавшего в качестве героя; в новое время, с возникновением человеческой (буржуазной) личности, эпическое изображение опирается на общественную активность человека, представляющего свои личные интересы. Личность выступает в романах Стендаля, Бальзака, Диккенса, Флобера, Тургенева, Достоевского, Толстого в полном осознании своей самооценки и своего личного интереса. Это - деятельная личность, и потому её сущность проявляется в поступках, что и составляет условие применения эпического принципа изображения. Обмельчание, снижение активности буржуазной личности в силу объективных исторических условий вызывает понижение роли эпического принципа в искусстве. Эпический принцип может только подчеркнуть мелкость описываемых событий в результате соответствующего характера деятельности личности. Так получалось у Г. Флобера независимо от его субъективного желания, потому что жизненный материал в сочетании с эпической формой рассказа другого содержания дать я не мог. Чтобы что-то смягчить, он должен был бы перейти к лирическому принципу изображения; это противоречие между материалом и его эпической формой начинает понимать его ученик Ги де Мопассан, когда становится лиричнее.

Но когда личность вновь заявляет о себе в деятельности, когда она в борьбе утверждает свою сущность, вновь возникают модные эпопеи. Именно этим объясняется внезапное возрождение в России самой настоящей эпопеи после Октябрьской революции и гражданской войны - рождением новой, активной личности, завоевывавшей свои классовые интересы в общественной акции. Эта личность воплощала в себе класс, общественную силу, и именно общественная, классовая её сущ-

ность проявлялась в её действиях. Поэтому содержанием эпопей, изображавших такую личность, становились судьбы народа, его полвиг, а произведения обретали эпическую масштабность. А то, что непосредственно в годы революций и войн пишется как раз больше лирических произведений, чем эпических, свидетельствует об оперативности лирики, не требующей дистанции к изображаемому, возможностью непосредственно выразить новые переживания. Эпос же требует дистанции, спокойного осмысления событий.

В условиях же, когда типичным становится то положение, при котором личность перестаёт проявлять свою сущность в поступках, в силу внешней обусловленности, запрограммированности её деятельности, в силу полного разделения самой деятельности человека, превращающейся поэтому в акт механического, а не человеческого, творческого действия, когда "сама жизнедеятельность человека оказывается для него лишь средством для удовлетворения одной его потребности, потребности в сохранении физического существования",¹ эпический принцип может "вывести на сцену искусства" только эту внешнюю, по сути дела нечеловеческую сторону личности, показать её как "частичного индивида", как винтик гигантской машины, сознание которого становится его подлинным несчастьем. Человек развитого капиталистического общества предстаёт поэтому в эпосе Ф. Кафки только как жертва чудовищного механизма — общества, в котором производственные силы стали над личностью, естественная жизнедеятельность которой существует лишь в форме "отчуждённого труда", лишаящего человека всякой самостоятельности. Другая трактовка человека требует другого родового принципа — лирического принципа изображения. Когда человек не проявляет своей индивидуальности в поступках, когда он уходит со своим внутренним миром "в подполье", только лирическое искусство способно к утверждению существования человеческой личности. Фактически

¹ К. Маркс. Экономическо-философские рукописи 1844 года. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Из ранних произведений. М., 1956, стр. 565.

весь расцвет лирического искусства 20 века связан с этой темой. Общий "лирический тон" современной западной литературы, её "лиричность" в широком смысле происходят в значительной степени за счет применения лирического принципа изображения, проникающего и в эпические по своей сущности жанры, например в роман. События и явления внешнего мира используются в качестве канвы, опоры, опредмечивающей внутренний мир героя. Сюжета в эпическом смысле в "лирическом" романе поэтому не может быть — события не имеют самостоятельной ценности, раскрывают не сущность явлений объективной действительности, а отражают переживания людей! Интересно, что возможность такого положения была сформулирована ещё Гегелем в "Лекциях по эстетике"!¹

Так построен роман Генриха Бадля "И не сказал ни единого слова". События внешнего мира выполняют в нём роль опоры, предметности для изображения внутреннего мира героев. Но герои связаны с внешним миром, так как они сознательно противопоставляют себя ему. Поэтому и действительность играет в романе определённую самостоятельную роль, одновременно служа контрастом к субъективному миру героев, в результате чего происходит как отенение внутреннего мира героев, так и известное нарушение цельности лирического романа. Внешний мир, пропущенный через призму восприятия Фреда и Кэте, не только образует их субъективность, но и сам получает объёмность именно за счет этой субъективности. В одном из первых романов Пауля Шаллюка — "Невидимая калитка"² внешний мир уже целиком служит для построения субъективности героя — его борьбе с самим собой. Здесь всё обращено вовнутрь. Автор очень последователен в каждом штрихе, служащем исключительно для развития внутреннего конфликта личности. Даже роковые таблетки наркотика, убивавшие героя, кажутся олицетворением одной из внутренних сил героя — болезни, с которой он борется. Но эта последователь-

¹Hegel, G. W. F. *Ästhetik*. Berlin, 1955, S. 1003.

²Schallück, P. *Die unachtbare Pforte*. Hamburg, 1954.

ность автора в применении лирического принципа изображения создаёт определённую цельность романа, выражающую единый и цельный мир героя, который в силу этого становится некой тотальностью, обладающей всеобщим значением, микрокосмом. Здесь используется как раз присущее лирике значение всеобщности, заключённой в конкретной единичности. Ситуация получает обобщённый, символический характер, превращается в большую социальную проблему. Очевидно, что выбор лирического принципа изображения обусловлен экзистенциалистской позицией автора, пытавшегося найти в этой философии положительную программу.

Своеобразная цельность лирического романа, но уже на новом уровне, в новом качестве, выступает у Генриха Бёлля в романе "Бильярд в половине десятого", несущем уже вполне определённые черты своего рода эпопеи, лирической эпопеи. В критике уже не раз рассматривались особенности этого романа, в субъективной форме изображающего историю немецкой семьи на протяжении более чем половины века. Подобными чертами обладает и роман Пауля Шаллюка "Энгельберт Рейнке".

В обоих произведениях время осмысливается в качестве объективной категории, а содержание переживаний героев является отражением действительности. История непосредственно смыкается с судьбами людей и через них находит в романах своё выражение. Изображение внутреннего мира героев не является самоцелью, а только средством для изображения действительности, которая показана через восприятие героев. Оба романа остаются в своей основе лирическими — прошлое, вновь и вновь встающее на их страницах, служит для изображения настоящего героев. События прошлого в романе Шаллюка опредмечивают настоящее — личность понимается как сумма её общественного опыта. Этот опыт — прошлое — непосредственно связан с настоящим — продолжается в настоящем — в героях, непосредственно участвующих в событиях романа. Прошлое как бы принимает участие в настоящем, придавая ему объёмность. То же самое происходит и в "Бильярде в полови-

на десятого" Г. Бёлля — события настоящего приобретают смысл только будучи увидены в перспективе прошлого, представленного в воспоминаниях. Но воспоминания героя — не только средство раскрытия смысла его поведения в настоящем, но и способ характеристики настоящего, так как эти воспоминания выступают в качестве рассказа, обращенного к определенному лицу в очень конкретной обстановке, как бы вторгаясь в события настоящего. Авторское повествование, специальными приемами раскрывая сущность персонажей, соотносит и как бы увязывает внешний мир, объективность, с их внутренними переживаниями и их общественным опытом — воспоминаниями, которые в свою очередь предстают как события эпического повествования и в силу этой соотносительности с настоящим как бы объективируются. Разработанные чисто лирическими средствами комплекс чувств, тесно связанные с символикой романа, составляют своеобразную систему координат, в которой каждое явление получает оценку.

И напротив, смена точки зрения через введение нескольких лирических героев, судьбы которых переплетаются, контрастируют, их ощущений, введение эпических эпизодов, понимание которых подготовлено ранее посредством лирического изображения героев — всё это способствует возникновению широкой картины объективной действительности, картины, верной исторической правде. Но, с другой стороны, известная ограниченность поступков героев, которые у Бёлля можно понимать не более, чем символически, и которые у Шаллюка имеют сугубо индивидуальный смысл, полностью находятся в плоскости моральных категорий, что объясняется, конечно, объективным положением в ФРГ тех лет, тем не менее вызвала в Западной Германии критику. Рецензент журнала "Тайот унд тат" писал о Шаллюке: "Ясно выражено у него только моральное решение. Это моральные категории, которые должны образовать основу процесса общественного взорования. Но одна их ещё недостаточно в качестве творческой, преобразующей силы. Борьба со злом и злостью не может вестись только в моральной плоскости, она должна быть общественной,

политической борьбой. Подход к этому у Шаллика намечен по нашему мнению слишком неопределённо".¹

Тем не менее содержащийся в обоих произведениях призыв к действию должен быть расценен по достоинству, учитывая конкретную общественно-историческую ситуацию в ФРГ. Нельзя забывать, что в силу этой самой общественно-исторической ситуации в капиталистической стране, какой является Западная Германия, понятия активности, деятельности и оптимизма в глазах "маленьких людей" давно скомпрометированы и являются синонимами расторопности, делячества и конформизма энергичных мецая и спекулянтов, самоуверенных, преуспевавших буржуа. Усталое чувство отвращения перед этим делячеством, этим официальным оптимизмом, неистребимым упрямством в погоне за деньгами, за карьерой, изображается Г. Бёллем в мотиве "скуки".² Этот мотив проходит через всё его творчество. Его герои — пассивны — они не хотят иметь что-либо общее с "дельцами", забывающими фашизм и войну, они "чистоплотны". Это — пассивное сопротивление. И пассивность эта положительна. Отсюда — такая большая роль лирического принципа изображения.

Появление повести Г. Бёлля "Чем кончилась одна командировка" в романах П. Шаллика "Дон Кихот в Кельне" говорит о том, что эти писатели как будто бы нашли нечто такое, что позволяет им несколько изменить структуру своих произведений. Это происходит на фоне значительного оживления движения радикальной, "бунтующей молодёжи" в западном мире и находит в литературе своеобразное преломление.

Повесть Г. Бёлля "Чем кончилась одна командировка" уже в заглавии содержит эпический момент — событийность. И в самом деле, сюжетную основу повести составляет несбыточный поступок Грудей, превратившийся в событие. Су-

¹ S.M. "Engelbert Reineke". Roman von P. Schallück. Rezension in "Geist und Tat", 1959, N 7. См. также: Cuba, A., von. Das Ziel ist sichtbar. Offener Brief an den Autor des Romans "Engelbert Reineke" - "Geist und Tat", 1959, N 8.

² См. о мотиве "скуки": Kalnina, Dz. Romanliteratur in der Bundesrepublik. Riga, 1970, S. 91 ff.

дебное разбирательство этого поступка заставляет выявить жизненную позицию не только Грулей, но и целой общности людей, солидарных с ними. Поступок, — преднамеренное сожжение бундесверовского джипа, — даёт выход настроению Грулей, превращаясь в акт общественного действия и снимая "окуку". Люди, выступавшие в суде, недвусмысленно заявляют о своей враждебности интересам тех, кто "наверху", интересам государственной машины, сознательно и публично, демонстративно противопоставляя им свои простые, здоровые человеческие интересы сохранения своего мирного благополучия, простого человеческого счастья, свои понятия добрососедства, взаимопомощи, понимания и сочувствия, которые Г. Бёлль в "Франкфуртских лекциях" характеризует как самые ценные для него человеческие понятия.

Мир этих маленьких людей противопоставляется "большому свету" как милосердное — безжалостному, как честное — продажному, моральное — аморальному. И, следовательно, обмануть безжалостное государство, навредить ему — значит оделать поступок, достойный уважения. По словам Штольфуса маленьким людям необходима лишь хитрость, так как "в безжалостное и немилосердное общество нельзя вступать без оружия". В повести обстоятельно и с поистине эпическим пафосом повествуется о переживаниях обывателей провинциального городка, причём их как будто бы мелкие, но глубоко человеческие (и уже поэтому заслуживающие внимания рассказчика) радости и горести трактуются в качестве крупных событий; таким образом, по сути дела лирический материал преподносится в форме, свойственной обычно эпическому произведению, — в форме повествования о развёртывающихся во времени и пространстве событиях. "Эпопейность" этого лирического по материалу произведения возникает благодаря позиции рассказчика, говорящего именем этих маленьких людей. Для него этот суд — это именно эпопея, герои которой — люди маленькие, но думающие и чувствующие именно как люди, люди, у каждого из которых своя судьба, своё счастье и своё горе, ничуть не менее, а то и более важное, чем любое из событий

"наверху". И поэтому он не упускает ничего, он округлённо протоколирует всё, что по его мнению важно. Несчастная, одинокая, чудаковатая Агнес Каль - разве её переживания, её боль - не тема для целой эпопеи? Этот хрупкий, беззащитный мирок - "ничего, ничего, ничего не останется, только горсточка пепла, крохотная горсточка праха - столько, сколько вмещает её маленькая солонка". Но только здесь рассказчик оставляет свой сухой, канцелярский язык протокола о событиях и, поражённый, восклицает: "удивительно, поразительно, сколько силы в одной солонке, в одиночном коробке праха, сколько скрыто злости, красоты и элегантности - и сколько от того, что зовётся любовью".¹ Это и есть то, о чём стоит говорить и писать. И рассказчик пишет свою эпопею - кто как кивнул, кто что сказал, и о каком выражении, и кто обедал дома, а кто в ресторане, и были ли вкусны шницели и т. д. Всё это - события, которые должны быть зафиксированы. Канцелярский стиль, подчёркивая событийность, особо выделяет эту позицию рассказчика. В этом взаимодействии лирического материала и его подчёркнуто-эпического выражения и заключаются те особенности художественной формы этого романа, без понимания которых нельзя понять и художественное содержание этого произведения - повести о том, как добродушные маленькие люди умудряются уживаться с беспощадным чудовищем - государством, сохраняя своё человеческое лицо.

Эта форма сочетания лирического и эпического позволяет не только особо выделить глубоко гуманный позицию автора и сочувственно показать внутренний мир множества людей, но и благодаря этому особо акцентировать социальную тему, значительно расширить рамки повествования по сравнению со ставшим традиционным на западе лирическим романом.

В романе Пауля Шаллюка "Дон Кихот в Кёльне" имеется подобное противопоставление лирического и эпического: здесь как и в повести "Чем кончилась одна командировка" форма,

¹Will, H. Ende einer Dienstfahrt. Köln-Berlin, 1966, S. 117, 119.

свойственная эпическому произведению, служит для выражения собственно лирического содержания. Хроникёр пытается быть эпичным, но объективно он старается раскрыть смысл экстравагантных поступков своего героя через понимание его мироощущения, строя его мысли и чувств — то есть фактически на лирическом материале.

Своё понимание сущности героя хроникёр противопоставляет поверхностной трактовке его поступков средствами массовой информации, которые, не видя и не понимая истинного смысла действий Антона, — героя романа, — рассматривают их только внешне, как события, и тем самым извращают их смысл. Их "эпический" подход оказывается средством извращения, затуманивания содержания действий героя в силу того, что события с участием Антона оказываются нелепыми, тогда как их замысел совсем не нелеп, так как не столько сам Антон, сколько действительность оказывается виновной в том, что его поступки становятся бессмысленными — люди делают их бессмысленными. Хроникёр же понимает Антона благодаря тому, что принадлежит к той же группе людей, противопоставляющих себя "другим", "им", для которых не существует моральных ценностей, которые забывают о фашизме, войне. Он тем самым выступает не только от себя и от Антона, но и выражает точку зрения этой "оппозиции" — об этом свидетельствуют не только такие моменты, как посвящение, эпиграфы, вставной рассказ о греке Маркосе, но и луч романа.

Таким образом, содержанием романа становятся открытие мира этой "оппозиции", открытие чувств и настроений людей, внутренне сопротивляющихся официальному оптимизму, бездумному и в своей сущности антигуманному духу общественно жизни ФРГ. Но эта "оппозиция" — лишь настроения, лишь чувства, которые никак не проявляются в делах людей, это — глухое недовольство, годами накопленное раздражение, бессильное возмущение, чувство беспомощности перед мощным фронтом официального славословия, наконец, то, что у Бёлля сконцентрировано в мотиве скуки. Это подавленное желание что-то предпринять, что-то сделать, схватить кого-то за руку.

кричать на весь мир: "Опомнитесь! Что вы делаете! Остановитесь!..." Антон поддается этому чувству - он идет с самодельным мегафоном на площади Кельна и призывает людей остановиться, опомниться и т. д. Можно себе представить, сколько насмешек, сколько иронии будет вылито на этого Дон Кихота с мегафоном!

Но до этого Антон в течение семи лет говорил не в самодельный мегафон, а в настоящие микрофоны. Его голос слышала вся страна, он был "комиссаром гуманности". Но он понял, что его голос не слышен по-настоящему, не воспринимается людьми, потому что его радиопередачи были лишь украшением официальных апологетических программ, он хорошо вписывался в них, его призывы к гуманности в громкоговорятелях становились лицемерными призывами антигуманного общества, в которые нельзя верить. Это-то и ввергло его в отчаяние, заставило искать иного способа воздействовать на людей. Темой романа становится, таким образом, ситуация, типичная для неконформистских деятелей культуры в Западной Германии. Общество не принимает их вызова, и они, по выражению Г. Бёлля, играют смехотворную роль "совести Федеративной республики" и тем самым создают алиби тому бесчеловечному, что процветает в этом государстве.

Антону понадобилось 7 лет, чтобы осознать своё положение. Он пытается вырваться из него. Полагая, что "природа непознаваема, а познаваемо и познано - не природное, а только исключительно искусство, в котором природа оставила лишь свои естественные следы," он играет, делает эффект отчуждения, показывает явление с новой стороны. Например, вмешиваясь в "дай" руководителя туристической группы ("марш к собору - не расходиться... стой подождать - как стадо баранов... вперед - выходить - шагом марш...") он "освобождает" туристов "из заключения". Но общество не хочет признавать эту сцену игрой, ему не нужен эффект отчуждения, который доставляет беспокойство, поэтому отыскива-

ются "естественные" объяснения поступка Антона. Поступок характеризуется при помощи фотографий, подробно описываются все внешние атрибуты события, так что настоящий смысл поступка Антона бесследно исчезает. Подобное имеется и в "Чем кончилась одна команлировка" Бёлля, где грулевский "хэппенинг" трактуется как "нанесение материального ущерба и нарушение общественного спокойствия".

Хроникёр решительно противопоставляет своё понимание поступков Антона изображению его в прессе, кинохронике, по телевидению. Он показывает, что даже как будто бы сочувственная трактовка деятельности Антона на самом деле лишь осмеивает его, так как официальное общество безразлично, его слова о справедливости, гуманности, добродетели — лишь пустые слова, в которые не верят те, кто их произносит. И поэтому славословия по адресу Антона есть не что иное, как осмеяние тех ценностей, за которые он ратует. Ирония же рассказчика совсем другого рода — это или ирония по отношению к скомпрометированным большим словам, но не по отношению к ценностям, которые эти слова на самом деле обозначают, или это горькая ирония по поводу беспомощности, неумения делать дело, неумения выступать в защиту действительных человеческих ценностей, неумения проявить свою сущность на деле.

Иронизирующий подход западной прессы ко всем, кто пытается совершить положительную акцию, имеющий своим содержанием с одной стороны — дискредитацию самой идеи борьбы за изменение общественного устройства, а с другой стороны — отражающий неверие в возможности положительных перемен, неверие в человека, — передан прямо-таки документально. П. Шаллюк почти дословно переносит в свой роман статьи такого содержания из западногерманской прессы. Так, например, переданное в романе изображение демонстрации протеста в "репортаже" почти дословно взято из майского номера журнала "Конкрет" за 1967 год,¹ где фактически подвергается осмеянию грандиозный 140-тысячный "пасхальный поход" против

¹Heuer, R. Mein Ostermarsch. "Konkret", 1967, Mai-Heft.

атомного вооружения ФРГ.

В позиции хроникёра находит своё выражение позиция вполне определённой группы людей, не мирящихся с положением в ФРГ. И это окрашивает всё его повествование о событиях, придаёт ему известный эпопейный характер. Выводя своих героев на шумные улицы города, сталкивая их с самыми разными слоями населения, Шаллюк создаёт целую панораму Кёльна и тем самым макет западногерманской действительности. Возрождение эпической сущности жанра происходит здесь за счёт своеобразного сочетания лирического и эпического принципов изображения.

Эпический интерес рассказчиков Бёлля и Шаллюка к людям, деталям событий, обстановки, их глубокое понимание, знание мира, о котором они повествуют, их заинтересованность, личная заинтересованность в происходящем придаёт произведениям эпические качества. Особенности языка и композиции, свойственные эпосу, ещё более усиливают эпический эффект многосторонности, объективности, "широты" описаний.

Все это и позволяет говорить об этих произведениях как о далеко переросших рамки так называемого "лирического романа", приобретших уже определённую эпопейность, но и не утративших преимуществ лирического принципа изображения. Такого рода произведение как бы совмещает в себе множество небольших лирических произведений, объединённых одной темой и образующих один эпический сюжет, в силу чего сама "лиричность" приобретает новые качества. Термин "лирическая эпопея" кажется поэтому вполне уместным в применении к подобным явлениям литературы.

О ЖАНРЕ РОМАНОВ КУРТА ВОННЕГУТА

В своей книге "Проблемы поэтики Достоевского" М.Бахтин пишет: "Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, "вековечные" тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумиравшие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот, и не тот, всегда и стар, и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, т.е. способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр - представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития".¹

Покажу, именно в этом плане стоит говорить о своеобразии жанра романов Курта Воннегута. Несмотря на кажущуюся абсолютную независимость друг от друга трех появившихся на русском языке произведений американского писателя ("Утопия 14", "Колыбель для кошки", "Бойня номер пять"), угадывается единый замысел, сходство структуры, есть даже некоторые общие моменты в самом сюжете (действие всех трех романов связано с городом Айлаум, или Илиум, с событиями Второй мировой войны и т.д.), но прежде всего совершенно очевидна общность поставленных проблем и тяготение писателя к определенному жанру - к антиутопии.

¹ М.Бахтин, "Проблемы поэтики Достоевского".
М., 1963, стр.141-142

В первую очередь, о самом термине. Судьба его в современном литературоведении своеобразна. С одной стороны, антиутопию советские литературоведы рассматривают как жанр современной научной фантастики: антиутопия есть антипод утопии, "изображающая нежелательные варианты развития современной цивилизации"² (такое определение дает А.Громова); из "пессимистической концепции исходят авторы антиутопических романов, не верящие ни в социальный прогресс, ни в творческие силы народа. Они рисуют будущее в безрадостном свете, ничего не видят впереди, кроме деградации человечества и всеобщего одичания, под властью кошмарных и олигархических диктатур, будь то диктатуры фашистского типа или фальсифицированный коммунизм, которому приписываются все грехи и пороки капиталистического строя"³ (определение жанра антиутопии Е.Брандисом и В.Дмитриевским в статье "Проблемы преобразования общества будущего в свете ленинских предвидений"), с другой стороны, антиутопия рассматривается как своеобразная трансформация жанра традиционного утопического романа (Г.Мор "Утопия", Верас "История севарамбов", Кабе "Путешествие в Икарию", Моррис "Вести ниоткуда", Беллами "Взгляд назад", Богданов "Красная звезда" и др.): "Прогрессивное значение утопии в современную эпоху проявляется в двух направлениях; она позволяет предвосхищать вероятное отдаленное будущее, которое на данном уровне познания не может быть научно предсказано в конкретных деталях ("Туманность Андромеды" И.Ефремова, "Магелланово облако" С.Лема и др.); она может и предвосхищать некоторые отрицательные последствия челове-

2 Краткая литературная энциклопедия. М., 1968, т.5, стр.142

3 О литературе для детей, выпуск 15-й Ленинградского дома Детской книги изд-ва "Детская литература". Л., 1970, стр.22

ческой деятельности, опасности нежелательных тенденций в обществе ("Железная пята" Дж. Лондона, "Война с саламандрами" К. Чапека, "451° по Фаренгейту" Р. Брэдбери, "Конец вечности" А. Азимова, "Трудно быть богом" Стругацких и др.)⁴

Вот этот последний аспект термина "антиутопия", отнюдь не утверждающий обязательной чертой пессимизм в данном жанре, и привлекает наше внимание при обращении к романам одного из самых популярных в современной Америке писателей Курта Воннегута.

Впервые в русском переводе советский читатель познакомился с Куртом Воннегутом по роману "Утопия-14", вышедшему в 1967 году в "Библиотеке современной фантастики". Отнесение даже этого романа американского писателя к фантастическому жанру вызывает сомнение. Что же касается последующих, появившихся на русском языке романов, то они ни в коей мере не позволяют назвать Воннегута фантастом, хотя порой в нашей критике и делаются такие попытки. Научно-техническое и социальное прогнозирование само по себе не занимает его. Современный человек, не как психологический индивид, а как представитель "исторического, прогрессирующего человечества"⁵, как основатель новых поколений, волнует писателя. Поэтому-то и дан человек во множестве взаимосвязей во времени и пространстве. Отсюда полифоническая структура его романов, многоплановость, смешение реального и фантастического, трагедийного и комического, переплетение публицистического, эпистолярного, драматургического стилей и т.д.

В "Утопии 14" действие происходит в Америке конца XX - начала XXI века, в "Кольбели для кошки" - в Америке конца 40-х - начала 60-х годов нашего столетия и на вымышленном острове Сан-Лоренцо. В "Бойне номер пять"

4. Философская энциклопедия. М., 1970, т.5, стр.296

5 М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, стр.399

герой Билли Пилигрим путешествует во времени и пространстве: конец 30-х годов - вторая мировая война - 60-е годы - 1976 (год его смерти); место действия - Америка, Германия, фантастическая планета Тральфамадор. В "Утопии I4" самая важная, на первый взгляд, проблема - гибель человека в связи с автоматизацией и кибернетизацией общественного производства в условиях государственно-монополистического капитала. В "Колыбели для кошки" и "Бойне номер пять" - человек перед лицом фашизма и угрозы новой войны, которая уничтожит жизнь на Земле.

И все три романа объединены главной единой темой: ответственность каждого живого существа на Земле перед настоящими и будущими поколениями за судьбы их, за победу света, добра и гуманизма. "Людей действительно беспокоит вопрос, как быть их сыновьям и как жить им дальше... Кто-то должен взять на себя ответственность..."⁶

"Господи, дай мне душевный покой,
чтобы принимать
то, чего я не могу изменить,
мужество -
изменять то, что могу,
и мудрость -
всегда отличать
одно от другого".⁷

"Тигру надо крвать,
Порхать - пичукам всем,
А человеку - спрашивать:
"Зачем, зачем, зачем?"⁸

Совершенно очевидно, что Воннегут - за активное, действительное отношение человека к жизни, к миру, к людям.

6. Курт Воннегут. Утопия I4. М., 1967, стр. 131, 226

7. Курт Воннегут. Бойня номер пять. "Новый мир", № 3, 1970, стр. 103

8. Курт Воннегут. Колыбель для кошки. М., 1970, стр. 134

Ибо только оно является источником бесконечного обновления, совершенствования человеческого общества.

Но индивид рождается, достигает зрелости в уже готовом, сложившемся для него мире, и поэтому он или принимает его таким, каков он есть, и строит свою жизнь по бытующим в нем традициям и в соответствии с его законами, или же направляет свою деятельность на переустройство его. Влияние здесь взаимное. С этой точки зрения мы рассматриваем две важнейших темы в творчестве Воннегута. Первая: современные тенденции социально-экономического развития Соединенных Штатов Америки, та опасность, которая угрожает миру, Демократии и гуманизму со стороны власти монополистического капитала, возглавляющего силы реакции (процесс обезчеловечивания личности в государстве технократов XXI века в "Утопии 14", разрушение Чикаго водородной бомбой в середине 70-х годов XX в. - "Бойня номер пять", гибель всего живого на острове Сан-Лоренцо от льда-девять, последнего изобретения создателя атомной бомбы Хонникера - "Колыбель для кошки"). Развитие этой темы Воннегутом приводит нас к мысли о том, что роман Воннегута - это роман-предостережение, или предупреждение, "критически заостренный против нездоровых тенденций общественного развития, угрожающих цивилизации".⁹

Вторая тема - формирование человеческой личности в таком обществе. Решение этой темы писателем позволяет говорить об утопическом характере его романов. Для пояснения мысли - небольшой экскурс в историю классической утопии.

Первоначально история утопии тесно переплеталась с легендами о "золотом веке", об "островах блаженных" и т.д. В античности и в эпоху Возрождения утопия приобрела, в основном, форму описания совершенных государств,

⁹. О литературе для детей, выпуск 15-й Ленинградского Дома детской книги изд-ва "Детская литература". Л., 1970, стр.22

либо якобы существующих где-то на земле, либо существовавших в прошлом. (Т. Мор "Утопия", Кампанелла "Город Солнца"); в 17-18 вв. большое распространение получили различные утопические трактаты и проекты социальных и политических реформ. С середины же 19 века, а особенно в 20-м веке, "утопия превращается в специфический жанр полемической литературы, посвященной проблеме социальных ценностей".¹⁰

Проследившая развитие жанра утопического романа, мы могли бы говорить о двух видах утопий. Одни являлись выражением философских взглядов писателя и создавали идеал будущего общества. Другие представляли собой лишь форму для выражения отношения к настоящему, хотя в любой утопии элемент критики был обязательным. Недаром Маркс и Энгельс обращались к "Утопии" Мора для анализа истории Англии 16-го века. Для жанра утопического романа всегда была характерна философичность. Этим объясняется и наличие некоего философского трактата внутри романа, даже если в начале своего существования произведения подобного рода носили более развлекательный характер, например роман-путешествие 16-17 вв. ("История севарабов" Вераса, "Путешествие в Икарию" Кабе и др.). В 18 в. этот жанр тесно связан с философской литературой Просвещения. Именно в эту эпоху появляются своего рода сатирические утопии (например, Свифт "Путешествие Гулливера"), точную характеристику которых дал немецкий критик Фойгт в начале нашего века: "... Утопия не есть один лишь голый план постройки будущего государства; часто под руками величайших утопистов, которые нередко бывали также выдающимися писателями, она развивалась в известную литературную форму. И этой формой пользовались другие писатели, чтобы вложить в нее

¹⁰ Философская энциклопедия, № 5.
М., 1970, стр. 295

совсем иное, чуждое ее первоначальной природе, содержание, а именно сатиру".^{II} В 19 веке, в начале XX века широкое распространение получают буржуазные (Беллами "Взгляд назад") и коммунистические утопии (Моррис "Вести нигде"). Причем для произведений этого периода характерен синтез философского трактата, дневника, романа-путешествия и т.д. Кроме того, обязательным элементом утопического романа любого рода во все времена была фантастика.

Если мы обратимся к утопическому роману XX века, то нам бросится в глаза усиление сатирического плана. Чем это объясняется? Принято, и совершенно правомерно, считать, что утопия возникла в ту эпоху, когда создатели ее не могли исходить из понимания научных закономерностей процесса исторического развития. Осуществление утопии для них предполагало обычно достижение "земли обетованной" и прекращение дальнейшего общественного прогресса, известный догматизм в связи с этим и т.д. На писателя XX века, обращающегося к этому жанру, громадное влияние оказывают новейшие достижения как точных и естественных наук, так и общественных, и, в первую очередь, марксистско-ленинской философии, вне зависимости от мировоззрения данного писателя. Именно поэтому конструктивизм в духе утопистов прошлого для интеллекта нашего столетия уже не имеет смысла. Отсюда утверждение в утопическом жанре нашего века принципа "от обратного", который находит свое выражение во всякого рода "антиутопиях" и "предостережениях". Этим объясняется и усиление сатиры, особенно социальной.

И, наконец, о человеческой личности, о ее роли в судьбах будущих поколений, то, с чего мы начали наш экскурс в историю жанра утопического романа. Для ли-

II А.Фойгт. Социальные утопии. Перевод с немецкого. С.-П., 1906, стр. 19-20

тературы XIX века, как и для всех видов искусства, человеческая индивидуальность, интеллект, связи с окружающим миром становятся темой номер один. Выше уже говорилось о прогрессивном значении утопии в современную эпоху. Даже с точки зрения научного социализма мы не можем нарисовать общество будущего в конкретных деталях. Но на данном уровне познания мы представляем себе личность, которая восторжествует в будущем гармоничном и гуманном мире и будет способствовать его дальнейшему прогрессу. В традиционной утопии прошлого проблема гармоничной личности занимала немалое место. Но поскольку утописты обычно пренебрегали описанием **п е р е х о д а** от реального к идеальному, поскольку они преувеличивали, исходя из идеалистического понимания истории, роль воспитания, законодательства и т.д., то на первом плане было, конечно, описание **с а м о г о** идеального общества. Возьмем на себя смелость сказать, что современные писатели, работающие в этом жанре, поставили проблему о **голови** на ноги и возложили ответственность за то, каким представит он, будущий мир, без мечты о котором немислима человеческая жизнь, на современное поколение, на самих себя, на всех нас. Вот поэтому мы можем говорить о том, что решение темы формирования человеческой личности Воннегутом приводит к мысли об утопическом характере его романов.

И последний аспект современного произведения данного жанра. Вместе с усилением сатиры большую роль начинает играть фантастика. В нашем литературоведении существует мнение (точки зрения некоторых литературоведов уже излагались), что так называемая "антиутопия" (в отличие от традиционного утопического романа) является жанром научной фантастики. Принято считать, что начало свое термин "антиутопия" как попытка нарисовать мрачное будущее человечества, ведет от "Машины времени" (1895) английского фанта-

ста Г. Уэллса. Он был великим утопистом, создавшим и "Современную утопию" (1905), и "Люди как боги", и др. в пределах фантастического жанра. Безусловно, что его произведения оказали очень большое влияние на развитие утопического романа XX века и, в частности, американского. "Железная пята" Дж. Лондона, "У нас это невозможно" Льюиса, "Семь дней в мае" Нибела и Бейли представляют собой новый тип утопического романа, где тесно переплетаются утопия, антиутопия, предостережение и фантастика. Мы говорим о синтезе многих видов искусства в современном романе: язык кино, драмы, изобразительного искусства, публицистики находит себе пристанище на его страницах. Очень зыбкими стали границы жанров. Мы говорим о взаимопроникновении их. Утопический роман, или "антиутопия", широко обращается к фантастике, потому что она помогает представить нам человеческую личность в самых неожиданных ситуациях, в самых ярких, острых столкновениях, где от человека требуется проявление его способностей, его активности и, главное, **д е й с т в е н н о г о** отношения к миру, твердые принципы и наличие мировоззрения.

В романах Воннегута этому способствует не одна фантастика, а вся их структура. Если ранний его роман "Утопия 14" написан еще в духе традиционной утопии (отнесение действия к определенному времени, экскурс в историю США, предшествовавшей "Утопии 14", попытка изменения существующего строя — бунт Общества Заколдованных Рубашек и т.д.), то "Кольбель для кошки" и "Бойня номер пять" по их структуре весьма трудно заключить в рамки определенного жанра. В обоих романах есть рассказчик, писатель (не сам автор), пытающийся создать книгу, то есть налицо роман в романе. Есть совершенно конкретные исторические события: сам факт создания атомной бомбы,

разрушение Хиросимы ("Колыбель для кошки"), бомбежка Дрездена англо-американской авиацией 13 февраля 1945 года (точное указание даты), описание концлагерей для военнопленных, война во Вьетнаме ("Бойня номер пять"). И тут же причудливое нарушение плавного повествования, вторжение рассказчика в обоих романах, выдержек из книги Боконона, новоявленного мессии фантастического острова Сан-Лоренцо в "Колыбели для кошки" или из "Космического евангелия" фантаста Килгора Траута в "Бойне номер пять" и т.д. И над всем этим царствует смех. Злой, язвительный, превращающийся зачастую в горькую иронию и сатиру, когда речь идет об абсурдности мира, в котором живут герои и сам Воннегут, о его бесконечными войнами, с человеконенавистничеством, со стремлением к возвышению над другими людьми, с порабощением человека машинами, с нивелировкой и стандартизацией человека и т.д. И в то же время смех созидательный, потому что романы рассчитаны на противоположное восприятие, на обратную реакцию. И вот здесь встает вопрос о том, что характерно для антиутопии Воннегута: пессимизм или жизнеутверждение? Картины гибели человеческих чувств, тепла, мира, гуманности, превращения людей в автоматы в "Утопии 14" - безрадостны.

Люди XXI века разучились по-настоящему радоваться жизни, наслаждаться красотой природы, объясняться в любви. "Я люблю тебя, Пол", "Я люблю тебя, Анита", - звучит почти в каждой главе книги. Но это не свидетельство больших чувств, а просто ставшая привычной холодная, ничего не значащая фраза-сигнал об окончании телефонного разговора между супругами, которым даже трудно вспомнить, когда же они поженились. Эти бесконечные повторы - тоже выражение автоматизма и однообразного течения жизни. "Показатель интеллекта", определяемый машинами, является основой строгого кастового разделения в стране, хотя сынкам богачей удастся и в кибернетизированном обществе найти лазейки, чтобы попасть в круг

веселящейся элиты на Лужке. А сборище это напоминает военные учения. Все по команде: подъем, завтрак, обед, песни, развлечения и повторяющиеся выкрики громкого-говорителя, все сокращающего время, отпущенное для человеческого общения: "Десять минут для налаживания новых контактов перед мемориальной службой".^{12/}

"Внимание, ... мы отстаем на семь минут от расписания, поэтому прошу сейчас же построиться у Дуба. Мемориальная служба начнется немедленно".^{13/} "Костер через пять минут, - сказал громкоговоритель. - Пять минут на завязывание новых знакомств, а потом костер".^{14/} Только в обществе, где человек создает машины, действующие как люди, а люди действуют как машины, может существовать КРР - Корпус Реконструкции и Ремонта. "Эти люди не выдержали экономического соревнования с машинами, и, поскольку у них не было иных источников существования, они вынуждены были выбирать либо Армию, либо КРР".^{15/} Шах некоего патриархального восточного государства, будучи не в состоянии понять этой "новой цивилизации", называет краховцев "така-ру", что на языке его страны означает "раб".

В "Колыбели для кошки" на острове Сан-Лоренцо самолеты должны на празднике поминовения Ста мучеников за Демократию расстрелять чучела Гитлера, Муссолини, императора Вильгельма. А жители острова, живущие в вечном страхе попасться на крюк, погибают от льда-девятка.

В "Бойне номер пять" Билли Пилигрим не может и через 20 лет забыть об ужасах Второй мировой войны, а

¹² К.Воннегут. Утопия I4. М., 1967, стр.241

¹³ Там же

¹⁴ Там же, стр.265

¹⁵ Там же, стр.53

сны его вопет во Вьетнаме. Обитатели планеты Тральфамадор обвиняют землю в ограниченном кругозоре, в том, что они не умеют заглянуть в будущее и прийти в ужас от последствий своих деяний. В то же время сами тральфамадорцы цинично издеваются над Библии, когда он признается в том, что самым важным и ценным было для него на Тральфамадоре узнать, как жители целой планеты могут жить в мире:

"А мы ведь знаем, как погибнет Вселенная... Мы ее взорвем, испытывая новов горючее для наших летающих блюд... у нас идут войны страшнее всего, что вы видели, о чем читали".^{16/} И повторяющаяся почти на каждой странице фраза "такие дела" как сигнал-сообщение об очередной смерти, как констатация факта, которого избежать нельзя.

Значит ли все это, что антиутопия - лишь пессимистическая картина существующего и будущего мира? Отнюдь нет. Воннегут не дает в своих романах позитивной программы, у него нет идеальных героев. Но у него есть точка зрения, которая возникает для нас через пародию на утопическое общество в старом, традиционном понимании его. На остров Сан-Лоренцо устремляются герои "Колыбели для кошки", и каждый пытается найти там "землю обетованную" для себя. Рассказчик Иона мечтает завладеть любовью Монни, которая стала вещью и переходит из рук в руки (как не вспомнить прекрасное творение эпохи гуманизма "Монну Лизу" Леонардо да Винчи, с одной стороны, и судьбу кинозвезд Голливуда, с другой), дети Хонникаера кажут себе утверждения и власти над другими людьми ("Важни-

¹⁶ Курт Воннегут. Бойня номер пять, "Новый мир", 1970, № 3, стр.125

чает зарлик, он выше всех людей, не мешает малый рост величии идеи"^{17/}). Бывший везсовский палац фон Кенигсвальде удалился от мира лечить больных туземцев в джунглях Сан-Лоренцо. "Число спасенных им людей сравняется с числом убитых им же примерно к три тысячи десятому году".^{18/} И как иронический вывод звучит куплет:

Хотелось мне во все
Какой-то смысл вложить,
Чтоб нам не вестать страха
И тихо-мирно жить.
И я придумал дожь -
Лучше не найдешь! -
Что этот грустный край -
Су-щий рай!"¹⁹

Воннегут показывает нам трагикомическую попытку героя романа "Утопия 14" Пола Протеуса, по-своему честного и мужественного человека, вернуться в лоно природы в духе идиллических утопий Эмерсона и Торо и обосноваться на старой ферме, закончившущая провалом. Вернуться к буржуазному строю конца XIX - начала XX века? И эта попытка обречена на провал. Смеясь и издеваясь над человеческой глупостью, Воннегут рассчитывает на нашу разумность. В мире обилие абсурдного, нелепого, противоречивого. Старый Конникер в "Колыбели для кошки" с его душой, настроенной "на самую высокую музыку в мире, на музыку звездных миров"²⁰, создает атомную бомбу и лед-девять. "Но как же так, как же можно считать невинным агнцем человека, который помог создать атомную

17. Курт Воннегут. Колыбель для кошки. М., 1970,

стр. 208

18 Там же, стр. 138

19 Там же, стр. 96

20 Там же, стр. 54

бомбу? И как вы можете называть добрым человека, который пальцем не пошевелил, когда самая милая, самая красивая женщина на свете умирала от недостатка любви, от бесчувственного отношения... Иногда я думаю, уж не родился ли он покойником? Иногда мне кажется: вот в чем вся наша беда - слишком много людей занимают высокие посты, а сами трупы трупами".^{21/}

Как совместить одаренность молодого Хонникера - Франклина - и его игру со льдом-девять, которая приводит к гибели всего живого на земле?

"Колыбель для кошки"... Люди пока очень несовершенны. Эрудиция, талант, даже гениальность ученого в далеком не идеальном мире еще не дают нам гармоничную личность. Люди еще не научились держать ответ перед собой, перед будущими поколениями за свои поступки и уподобляются детям, которые могут до бесконечности беззаботно играть в одну и ту же игру...

Точка зрения автора в недосказанности, в ироническом умолчании. Писатель почти нигде не выражает свою точку зрения прямо, "в лоб". Но мы все время чувствуем его отношение к описываемым событиям. Нам ясно, что он проклинает фашизм, что он ненавидит подояка и убийцу Роланда Вири ("Бойня номер пять"), с наслаждением рассказывавшего Билли Пилигриму про "железную деву" - средневековое орудие пытки и демонстрирующего ему свой особый охотничий нож с шипами и трехгранным лезвием, чтобы полученная от него рана не закрывалась. Билли маленький человек, покорно переносящий свои муки. Он ненавидит жестокость, он не создан для войны, для убийств. Увиденные им смерти всю жизнь преследуют его. Он не может забыть об абсурдной гибели человека, к которому успел привязаться, - бедного старого учителя Эдгара Дарби. Вот, после того как он

²¹ Курт Воннегут. Колыбель для кошки. М., 1970, стр. 53

перезид лагерные мучения и страшную бомбежку Дрездена, расстреляли за то, что он вынес чайник из катакомб. А нелепость этой бойни, когда свои же самолеты во время налета на Дрезден поливают из пулеметов американских военнопленных. "В некоторых они попали. Такие дела. Все это было задумано, чтобы скорее кончилась война".²²

Таких парадоксов у Воннегута много. И безусловно, парадоксом для него самого является то обстоятельство, что Билли, с его жаждой добра, теплоты, с его тонко чувствующим сердцем, не находит в себе сил для активного неприятия этого мира. "Куда ушли все эти годы?", - спрашивает он себя в 1967 году. И в то же самое время, когда он попадает в исковерканное и перепуханное танками и тракторами черное гетто и какой-то негр стучит в стекло машины Билли, чтобы что-то ему сказать, Билли, как иронически замечает автор, "сделал самое простое: он поехал дальше".²³

На собрании Клуба львов бывший майор морской пехоты выступает за усиление бомбежки Северного Вьетнама. Сня Билли воеет там. И снова ироническая концовка абзаца: "Билли не собирается возражать против бомбежки Вьетнама, не содрогался, вспоминая об ужасах, которые он сам видел при бомбежках. Он просто завтракал в Клубе львов, где когда-то был председателем".²⁴

Воннегут ведаром в "Бойне номер пять" постоянно повторяет, переплетая, вкрапывая в причудливую ткань повествования, два рефрена: напоминание о смерти старого бедного Эдгара Дарем, который был очень

22. Курт Воннегут. Бойня номер пять. "Новый мир", М., 1970, № 4, стр.165

23. Там же, стр.102

24. Там же, стр.

добр, хотел вернуться к мирной жизни, был единственной сиделкой возле больного Билли, заслужил уважение всех пленных, и куплет

Господи, дай мне душевный покой,
Чтобы принимать то, чего я
не могу изменить,
Мужество — изменять то, что
могу,
И мудрость — всегда отличать
Одно от другого".

Из неприятия абсурда и парадоксов, из отрицания отрицания рождается жизнеутверждение и вера в будущее. "Существующий мир разрушается, чтобы возродиться и обновиться. Мир, умирая, рождает".²⁵

* * *

В статье сделана попытка показать, на примере структуры романов Курта Воннегута, своеобразие жанра американского утопического романа на современном этапе. Кратко прослеживается история этого жанра, устанавливаются связи так называемой "антиутопии" с классической утопией, проводится мысль о том, что антиутопии носят жизнеутверждающий характер и в этом плане продолжает развивать лучшие традиции жанра утопического романа.

25/ М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле.
М., 1965, стр. 56

N. L. Mamayeva

SOME PROBLEMS OF STRUCTURE
IN THE SHORT STORY GENRE

(based on "Rotschild's Violin" by A. Chekhov and
"A Short Happy Life of Francis Macomber"
by E. Hemingway)

The present paper is an attempt to give a parallel analysis of two short stories - "Rotschild's Violin" by A. Chekhov and "A Short Happy Life of Francis Macomber" by E. Hemingway. The stories are widely dissimilar. The basis of their juxtaposition for analysis lies in some common compositional features. These features may appear important for a more general elaboration of problems concerning the structure of short stories.

One of the commonest types of short stories is that which centres on a certain event in the life of the main personages. Such event constitutes the essence of the plot, while the characters remain unchanged throughout the story. The conflict arises out of a particular situation, which may be quite accidental, and its outcome does not produce any psychological turns in the characters.

The XX century short story has brought about a new kind of plot. It may not be based on an event at all. The focus of interest lies in the personages' consciousness. The links with the outer reality are rather vague or remote. This type of story was discussed in "Вопросы литературы" in 1969. One of the participants wrote, "Бессмысленных рассказов нет. Дело в то, что современный рассказ предполагает сюжет не внешний, а внутренний..."

Yet one of the most interesting and impressive types of short story is that which combines features of both above-mentioned ones. Its plot is determined by the development of a human character usually taken at a crucial moment of its existence. Thus it offers much opportunity for psychological insights, without, however, detaching the personage's inner world from the surrounding reality. The inner conflict is determined by outer events. Both play a significant role in the story.

Y. Lotman is of opinion that a distinction should be made between "static" and "dynamic" personages. The former never violate their "уровень типового действия в пределах данной структуры".* They behave in accordance with commonly accepted regulations and therefore their behaviour may be predicted with a considerable degree of certainty. There is no surprise effect, which arises if the main personage's concrete action does not coincide with what the reader expects of him. He must break the limitations which the existing routine imposes on him not as an individual but as a typical representative of a certain social group. That does not mean that the conflict is absolutely unmotivated. The story and the personage himself contain an inner contradiction, a unity of opposites. The resolution of this contradiction constitutes the very basis of the composition. V. Shklovsky wrote, "...строение новеллы основано на существующих в жизни противоречиях, которые при помощи событий иного ряда или сопоставления событийных рядов, дающих разное отношение к одному и тому же явлению, обнаруживаются в повествовании".** These general statements can be practically applied in the analysis of concrete material.

The usual beginning of a story contains an exposition - several passages that introduce the personages and their

* Д. Лотман. Структура художественного текста, М., 1970, стр. 290

** В. Шкловский. Повести о прозе, М., 1966, т. I, стр. 103

environment. The reader learns the typical pattern of their behaviour and way of thinking. This part creates a background against which all later events will take place. It is a point of departure already containing the rudiments of the main contradiction.

The first part of Chekhov's story presents a classical exposition. It is an openly stated introduction - the actual story has not yet begun. The writer introduces the personages on a general level. This is directly reflected in grammatical forms - all the verbs are used in the imperfective aspect, specific indefinite adverbs recur: "жили, умирали, принимал, всякий раз говорил, играл обыкновенно, никогда не бывал, etc."⁴ But it is not an artificially added introductory part. From the very first words the reader plunges into the atmosphere of the whole story by means of the narrative's point of view. The story is written in the third person, yet the point of view is that of the main character Jacob, the coffin-maker. The author "filters" the tale through Jacob's consciousness - we see everything as he sees or may have seen and described it. The exposition is also conveyed in terms of his attitude to the surrounding reality.

The necessary information about the personages is introduced without any special emphasis, as if by the way. It does not destroy the flow of the narrative. Analysis of the syntactical structure of most sentences containing some important information shows us a peculiar picture. The new information is not contained in the theme but is often the rheme-part of sentences or is relegated to the subordinate clauses. Thus, for instance, the name of the main personage is first mentioned in the following sentence: "Если бы Яков Иванов был гробовщиком в губернском городе, то, наверное, он имел бы собственный дом и звали бы его Яковом Матвеечем."⁵ This structure is also determined by the chosen

⁴ А. П. Чехов, Собр. соч., М., 1962, т. 7, стр. 364-365
⁵ Ibid., p. 364

point of view. The author places us in Jacob's inner world, his task is to show the personage's emotions and opinions - hence they become the logical predicates of sentences.

The story begins with a statement paradoxical in its moral implication, "Городок был маленький, хуже деревни, и жили в нем почти одни только старики, которые умирали так редко, что даже досадно!" These words can be properly understood only when we learn Jacob's occupation. The outward inhumanity of the statement proceeds from his peculiar job - professional reasoning, otherwise quite natural, acquires a sinister and alienated sounding.

The exposition outlines Jacob's nature, stressing his usual mood of dissatisfaction, irritability and malice. It is his "уровень типового действия." His stinginess and constant concern for money become the dominant theme of the first part. His thoughts about "losses" ("убытки") turn into absurdity, forming a grotesque picture. The reader's moral appraisal of the personage is carefully moulded. But at the same time the exposition contains some hints at the possibility for Jacob to experience a psychological metamorphosis. The references to his "positive", humane features are not emphatic, which fully corresponds to his actual state. But those cursory remarks anticipate his spiritual change.

The exposition is also important because it introduces the details which will play an emotionally-charged role later on. "Железный аршин" ** here appears on a general level as the usual means of measuring dead bodies. The reader gets to know that, surprisingly, the violin serves Jacob as his main consolation.

Thus the exposition gives the necessary information preparing the reader for the apprehension of the coming concrete events.

E. Hemingway's story has no introductory part, the

*op.cit., p. 364.

**ibid., p. 364.

author immediately puts the reader in media res. Still, the whole story distinctly falls into several parts. The beginning fulfils the main tasks of the exposition - it introduces the scene and the personages, and forms the reader's attitude to them. (Though thanks to certain compositional peculiarities which will be discussed later some important general information about the personages appears in the second part as well.)

This story differs from the preceding one in its "polyphonic" character. All the three main personages are successively chosen as "centres of consciousness". Each insight into a personage's inner world carries double information - concerning both the object and the subject involved in the process of observation or judgement. Thus, for example, the outer appearance of Macomber and Wilson is given through the eyes of Macomber's wife. We get to know what they look like, but we are also aware of her conducting a comparison between them, which is significant in the given context.

In the first part much space is given to Wilson's point of view. He watches the relations of the American couple and expresses his judgement. The choice of such means of viewing the development of the conflict may be explained by the fact that Wilson is a stranger to the Macomber's. His impressions are fresh and he sees more than any of their old acquaintances may have seen. This mode of presentation creates an "aesthetic distance" - "отстранение" in V. Shklovsky's term.

The first part presents mostly dialogues that at once reveal the relations among the personages - both by direct remarks and in an indirect way. The latter is very characteristic of Hemingway's works where subtext plays an important role. The conversation may not touch the sore subject at all, but outwardly irrelevant exchange of remarks creates the necessary atmosphere of tension. The reader is made to reconstruct the hidden flow of thoughts and emotions himself.

The beginning of the story draws the typical pattern of the personages' behaviour, their characteristic features and relations. Mrs Macomber is obviously stronger and harder than her husband. Francis Macomber, with his face "that would stay adolescent until it became middle-aged!" has apparently the only merit of being wealthy. He is on the point of self-humiliation, full of shame for his cowardice. But here, as well as in Chekhov's story, the character's image contains a certain unity of opposites. Even in his wretchedness Macomber retains something for which Wilson (an objective observer) likes him, "Wilson looked at Macomber... He had a pleasant smile if you did not notice how his eyes showed when he was hurt!"* And then, "He was all for Macomber again!"** The future inner change of Francis Macomber will not come absolutely unexpectedly.

Structurally, the first part of the story presents an extended case of "suspended coherence" (the term used by R. Humphrey in his work "Stream of Consciousness in the Modern Novel", Un-ty of California Press, 1965) The very beginning intimates that something important has occurred, though it is a negative statement, "...they were all sitting under the double green fly of the dining tent pretending that nothing had happened"*** The real event is not reported throughout the first part. This compositional device serves the purpose of maintaining suspense. It is motivated by the chosen manner of presenting the story- the author never comes to the fore. He restricts the narration to the points of view of the personages. At the moment when we meet the three personages involved in the story there is no need for them, and no desire, to describe or discuss the incident they all know.

Throughout the first part the reader is drawn nearer and nearer to the essence of the event. Desultory remarks

*Modern English & American Short Stories, M., 1961, p. 90.

**ibid., p. 90.

***ibid., p. 91.

****ibid., p. 85.

bring our interest and tension to the highest pitch. A brief flashback describing Macomber's triumphal return from the hunt that morning mentions only bare facts. We see Mrs Macomber's strange behaviour; its reasons are suspended. Hints of what has happened appear in dialogues, in Macomber's tiresome apologies and expressions of gratitude to Robert Wilson, in Wilson's inner monologues. Only when nothing more can be conveyed in the same indirect way and the atmosphere of this dramatic day envelops the reader does the actual story of the lion hunt come to the surface. It constitutes the second structural part of the narration.

The reason for putting it into a flashback is rather important. The incident with the lion is not central in the story. It only gives an impetus to the development of the drama. The author wants to shift the reader's interest from the details of the event (though they are not ignored by any means) to its psychological outcome. That is why the beginning of the story presents the consequences while the actual cause is relayed to the second part. The lion hunt is not the crucial point of the story, it has not brought any significant changes in the personages' relations. The unusually dangerous situation has only revealed some of Macomber's features in a more concentrated form.

The tale of the lion hunt is well timed both psychologically and stylistically. It begins as Macomber's shameful reflections. His point of view is preserved through the largest part of the episode, though we feel that the author knows more than his personage. The following phrases confirm this impression, "He (Macomber) could not know that Wilson was furious because he had not noticed the state he was in earlier..." "Macomber did not know how the lion had felt before he started his rush...Wilson knew something about it... but Macomber did not know how Wilson felt about things either..." Such an antonymic way of rendering the

*op.cit., p.102

**ibid., p.104

emotional environment sustains the point of view chosen by the author and yet imparts the necessary information.

The lion hunt episode has one more stylistic peculiarity. Twice in its course the author's attention shifts from Macomber to the lion. The reader suddenly gets the possibility to peer into the animal's consciousness, "...The lion still stood looking majestically and coolly toward this object that his eyes only showed in silhouette... There was no man smell carried toward him and he watched the object, moving his great head a little from side to side. Then watching the object, not afraid, but hesitating before going down the bank to drink...he saw a man figure detach itself from it..." And later on, "...All of him, pain, sickness, hatred and all of his remaining strength, was tightening into an absolute concentration for a rush. He could hear the men talking and he waited..."

This move may seem strange at first sight, but it is by no means accidental. Making the animal the fourth "centre of consciousness" in the story the author puts him on the same level as other personages. The reader is made to feel that the lion is not merely a terrifying object that should be killed once you have come to Africa to hunt, but quite a match for men, fairly deserving respect. Robert Wilson, whose point of view is closest to that of the implied author, understands it. When Macomber suggests that the wounded lion should be left the hunter is disgusted and retorts, "For one thing, he's certain to be suffering!" "And if Macomber knew nothing about "how the lion had felt before he started his rush... Wilson knew something about it and only expressed it by saying, "Damned fine lion!" " Those remarks confirm the opinion that a seemingly arbitrary change of point of view is in fact meaningful.

*op.cit., p.98

**ibid., p.103

***ibid., p.104

****ibid., p.104

The second part ends with one more incident which is the consequence of Macomber's behaviour at the hunt - he finds that his wife has spent the night with Wilson. Her unfaithfulness is not an extraordinary event either. It fits her typical pattern of action. The balance of the Maccombers' relations is not yet considerably shaken.

But the events of this part have brought so many shocks to Macomber's psyche that a certain qualitative change is inevitable. The function of this part in the composition is to prepare the reader for the coming sudden upheaval in the personages' psychology. Here the characters still remain within the framework of their usual behaviour, the relations among them are the same as always. But certain events revealing still more deeply the nature of this typical setting lead inevitably to the culmination which will break the existing situation.

In Chekhov's story the second part marks the beginning of the actual plot. It is clearly defined, "ВЕСЕТОГО МЯЯ ПРОШЛОГО ГОДА Марфа вдруг занемогла. " " We must pay special attention here to the words "прошлого года." They indicate that the whole narration is retrospective. From the point of view of time the author synthesizes two positions. We closely follow the personage in all his actions and even have the possibility to penetrate into his inner world. From this point of view the depiction is synchronous. But on the other hand, there are hints that the author already knows the outcome of the story. He sees the whole thing from a certain "present time" level, in reference to which the narrated events took place "last year!" This fact shifts the centre of gravity of the story as a whole. The subsequent analysis will reveal the direction of the shift.

The second part of Chekhov's story conforms to the general characteristics mentioned above. Its main event - Marfa's death, becomes an impetus to the psychological drama in Jacob. It shakes his whole being, he is very sorry for

his wife and desperately tries to save her by resorting to the only means within his reach - going to see the doctor. And still it is not the culmination. Jacob cannot yet free himself from his habitual way of acting and thinking. The same irritation over enormous and absurd "losses" overshadows the beginning of the tragedy. For a moment Jacob feels deep remorse about his stinginess, "Да, он не велел ей пить чай, потому что и без того расходы большие, и она пила только горячую воду. И он понял, отчего у нее теперь такое странное, радостное лицо, и ему стало жутко."^{*} But later on these thoughts are drowned in the routine that reaches its extreme point in the scene when Jacob starts making a coffin for his still living wife, "Четыре дня нельзя будет работать, а, наверное, Марфа умрет в какой-нибудь из этих дней; значит гроб надо делать сегодня. Он взял свой железный аршин, подошел к старухе и снял с нее мерку. Потом она легла, а он перекрестился и стал делать гроб. Когда работа была кончена, Бронза надел очки и записал в свою книжку:

"Марфе Ивановой гроб - 2р.40к."^{**}

Jacob's memory fails when Marfa reminds him of their dead child. Even the episode of the funeral is given in the context of Jacob's persistent concern for economy. The psychological change in him has not yet taken place, but the ground for it is prepared.

The third part of the short story is central - it contains the crucial movement of opposites. The events of the preceding part have exposed the essence of the personages' typical relationship and way of thinking. The contradiction comes to its climax and resolves itself in a sudden upheaval. It may be an obvious regeneration as that of Francis Macomber in Hemingway's story, or a dramatic disillusionment in former useless and inhumane existence as is the case with Chekhov's personage. But it is always a radical

* op. cit., p. 294

** ibid., p. 296

turn of the kind which S. Eisenstein referred to as "пафос":
"...Перелом внутри каждой части - не просто перелом в иное
построение, в иной ритм, в иное событие, но каждый раз пе-
реход в резко противоположное. Не контрастное, а именно про-
тивоположное, ибо оно дает образ той же темы каждый раз
с обратного угла зрения, вместе с тем неизбежно вырастая
из нее же."*

The inner change in Francis Macomber comes about "like a dam bursting!"** The depiction of the buffalo hunt shows how it has happened, with no additional explanations. Several passages conveying the crazy rhythm of the chase make it obvious that Macomber has been carried away by the hunt. He simply has not had time to get scared. A new feeling is thus indirectly evoked in the reader's mind. Then it is openly stated, "Macomber felt a drunken elation! "In his life he had never felt so good!"*** The utmost significance of this sudden change is specially emphasized by the recurrent statements of Macomber's happiness, by his own frank outbursts. It is still more marked out by Wilson's inner appraisal and growing sympathy, "More of a change than any loss of virginity. Fear gone like an operation. Something else grew in its place. Main thing a man had. Made him into a man!"****

This turn entails the change of his wife's attitude to him. But instead of evoking pride and love it works in a different direction. Macomber has broken the established rules of their relationship, he has turned into another person. That means nothing but a danger for Margot who will certainly lose her safety and the advantage of a stronger will. "You've gotten awfully brave, awfully suddenly," his wife said contemptuously, but her contempt was not secure. She was very afraid of something!"*****

*С.Эйзенштейн. Избр.соч. в 6 т., 1964, т.3, стр.48

**op.cit., p. II5

***ibid., p. II2

****ibid., p. II6

*****ibid., p. II7

The movement of the conflict goes in opposite directions with the two personages. Macomber has surmounted the limitations of his former "ego" but the environment (his wife in this case) would not accept the fact. Hence the highest point of Macomber's human spirit is also the last moment of his life.

The scene of his death is not outwardly emphatic. The author's sympathy is shown by the fact that he preserves Macomber's point of view to the last minute. We see that his only concern is the charging buffalo and the task to kill it. The whole passage consists of only two extremely long sentences rendering the rhythm of the excited shooting which lasted not more than a few seconds. It ends with Macomber's last sensation, "...and then he felt a sudden white-hot, blinding flash explode inside his head and that was all he ever felt!"

It is necessary for the reader to grasp the whole picture - hence the next passage reconstructs the scene from an outer point of view. In order to stress that those actions preceded Macomber's death the passage is written in the Past Perfect Tense. The story's tragic denouement is framed by the bitter dialogue between Wilson and Margot Macomber.

The culmination of the story "Rotschild's Violin" is of a different character (though its function in the composition is the same). Macomber's sudden regeneration is shown indirectly, through actions and by outer observation. In Chekhov's story this part has a much slower rhythm, it is more thoughtful. Jacob's spiritual change is depicted from inside. Almost all the actions that occur here are repetitions, as, for example, Jacob's visit to the doctor. A similar visit has been shown at length in the preceding part. It has created the necessary impression, therefore in this case the description takes only several lines. They are quite enough to evoke the desired emotion.

Short episodes with Rotschild, which are also a kind of repetition of what has been told in the exposition, acquire special significance. They become meaningful details which illustrate Jacob's changing state. First Jacob offends the Jew but the reason is already slightly different: "Якову было не до того. Ему хотелось плакать." He is in great distress that still remains rather unconscious. The second episode reflects Jacob's new attitude, his belated and sad humanity.

The emotional background created in the preceding parts is strengthened here by the general atmosphere of alienation and malice surrounding Jacob in his town. It is rendered by the boys' senseless and indiscriminate baiting of the Jew and of Jacob, "Мальчишки обрадовались случаю и бросились за ним с криками: "Жид! Жид!" Собаки тоже потянулись за ним с лаем." "Недалеко от купальни мальчишки ловили на мясо раков; увидев его, они стали кричать со злобой: "Бронза! Бронза!"**

Jacob's crucial inner monologue reflects a gradual change of his mood. It starts with the habitual dreams of the lost profits which could have been gained on the river. Then, as Jacob's remorse and despair grow, the familiar words "убитки" begins to acquire a more general character, "...И почему человек не может жить так, чтобы не было этих потерь и убитков? Спрашивается, зачем срубили березняк и сосновый бор? Зачем даром гуляет выгон? Зачем люди всегда делают именно не то, что нужно? Зачем Яков всю свою жизнь бранился, рычал..? Зачем вообще люди мешают жить друг другу? Ведь от этого какие убитки! Какие страшные убитки!..."*** The new connotation of the key-word conveys the radical change in the personage's consciousness.

The strain, the mood of misery and hopelessness are brilliantly conveyed. Therefore, when the narration comes

*op.cit.,p.370

**ibid.,p.371

***ibid.,p.372

to Jacob's playing the violin, it is neither emphatic nor descriptive. The whole preceding story sounds like the sad strains of the violin.

The last passage of the story is written in the Present Tense, thus clearing up the words mentioned above, "Восторо мая прошлого года..!"* They stress once more that the whole tale is retrospective. Together with the title ("Rotschild's Violin" but not "Jacob's") this passage makes up the frame of the story. Its significance lies in the bitter negation of the pathos created by the narration of Jacob's last days. His sudden revaluation of the existing reality is individual and quite hopeless. People are not even able to understand his discovery. Hence the mocking irony of the last sentences, "...когда он (Ротшильд) старается повторить то, что играл Яков, сидя на пороге, то у него выходит нечто такое унылое и скорбное, что слушатели плачут, и сам он под конец закрывает глаза и говорит "Ваххх!.." И эта новая песня так понравилась в городе, что Ротшильда приглашают к себе наперерыв кушны и чиновники и заставляют играть ее по десяти раз."**

This example shows once again that a definite arrangement of the literary material helps the author to convey some important ideas. In both stories discussed above the writers do not directly express their judgement. It is rendered by the whole complex of artistic devices among which the composition and the narrative's point of view play a great role.

*op. cit., p. 365

**ibid., p. 374

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРЫ РАССКАЗА

Данная статья является попыткой дать параллельный анализ структуры двух рассказов - "Скрипка Ротшильда" А.П.Чехова и "Короткое счастье Френсиса Макomberа" Э.Хемингуэя. Основанием для такого анализа служит определенное сходство композиционного построения рассматриваемых рассказов.

Оба рассказа композиционно распадаются на несколько частей. Первая часть - экспозиция - знакомит читателя с героями и их окружением, теми или иными способами раскрывает модель их типичного поведения и образа мысли.

События второй части являются завязкой основного конфликта рассказа. Характерной особенностью этой части является то, что в ней персонажи еще остаются в рамках своего типичного поведения, сущность которого обнажается данными событиями. Однако, эти же события служат толчком для будущего психологического перелома в жизни главных героев.

В кульминации основное противоречие достигает высшей точки и разрешается внезапным перерождением героя.

Заключительная часть может существенно изменить восприятие всего повествования, как это имеет место в рассказе Чехова, где последние строки вместе с названием образуют "рамку" произведения и коренным образом смещают акценты.

На протяжении всего анализа рассматриваются функции точек зрения, с которых ведется повествование.

Коллектив авторов

ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ РОМАНА И РАССКАЗА

Сборник научных статей аспирантов

(на русском, латышском и английском языках)

Редактор М.Шулович, Корректор И.Карбанова, Т.Целмьнь.

Подписано в печати 14/ХІІ 1971гг 13389 Зак. № 4.
Ф/б. 60x84/16. Газетная. Физ.п.л. 9,5. Уч.-изд.л. 7,2
Тираж 200 экз. Цена 43 коп.

Отпечатано на ротационте, Рига-50, ул.Вейденбаума,5
Латвийский Государственный университет им. П.Стучки