

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО
СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ РСФСР

АНАЛИЗ СТИЛЕЙ
ЗАРУБЕЖНОЙ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
И НАУЧНОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

ВЫПУСК 1

Межвузовский сборник

896112



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛЕНИНГРАДСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ЛЕНИНГРАД 1978

Рекомендовано к изданию
Ленинградским горным институтом
имени Г. В. Плеханова

В статьях рассматриваются различные стилистические проблемы на материале английского, немецкого и французского языков. Ряд статей посвящен отдельным вопросам, связанным с лингвистическим аспектом стилистического анализа: глагольной субстантивации в научных текстах, стилистической функции глагольных времен, атрибутивных сочетаний, арготизмов и т. д. В большей части статей исследуется стиль произведений зарубежных писателей XVII—XX вв., в том числе: В. Шекспира, Дж. Донна, П. Мериме, Дж. М. Синга, Т. Манна, Ю. О'Нила, Л. Фейхтвангера, Э. Базена. Заключают сборник статьи, рассматривающие русские переводы произведений западноевропейских авторов с точки зрения сопоставительной стилистики. В некоторых работах содержатся методические указания, касающиеся интерпретации стилистических проблем в процессе обучения студентов иностранному языку.

Сборник предназначен для литературоведов и лингвистов, научных работников и преподавателей, для студентов гуманитарных и педагогических вузов и для всех интересующихся проблемами литературного стиля, историей зарубежных литератур, теорией и историей перевода и методикой преподавания иностранных языков.

Редакционная коллегия: Г. С. Авессаломова, Н. А. Жирмунская, В. В. Захаров, Г. Д. Кошелева (зам. отв. ред.), Ю. Д. Левин, А. М. Соколов (отв. ред.), Н. А. Штейнберг, В. Д. Рак, Л. И. Никольская, В. Н. Шейнкер.

А $\frac{70104-187}{076(02)-78}$ 152—78

(С)

Издательство Ленинградского
университета, 1978 г.

Я. К. РОДЗИЕВСКАЯ

ОСОБЕННОСТИ ГЛАГОЛЬНОЙ СУБСТАНТИВАЦИИ В НАУЧНОМ ТЕКСТЕ НА НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ

В качестве характерной черты научного текста уже неоднократно отмечался высокий удельный вес существительных в общем лексическом составе, а среди существительных — высокая активность отглагольных существительных. Задача настоящей статьи — показать некоторые особенности функционирования отглагольных существительных — субстантивированных инфинитивов и существительных с суффиксом *-ung* — и особенности их значения в научном изложении.

Материалом для исследования послужила книга об устройстве, принципах работы и эксплуатации дизельных двигателей.¹ Ее можно считать типичной характеристикой машин и механизмов. Книга написана большим количеством авторов, что исключает влияние индивидуального стиля на общий характер изложения. Среди отглагольных существительных в данном виде текста самую существенную роль играют выделенные нами типы. Они включают как ядро чисто отраслевой специальной лексики, так и ее периферию — лексику, связанную с техникой вообще.

Широкое использование отглагольных существительных в техническом тексте тесно связано с его спецификой. Наряду с уже многократно отмеченной способностью таких существительных в сочетании с предлогом заменять придаточные предложения и предотвращать их нагромождение при передаче сложной информации следует отметить важную роль способности существительных к образованию многокомпонентных сложных слов как незаменимого средства компактного обозначения специальных понятий. Компактность и емкость терминологии составляют ее существенное достоинство, если учесть ее удельный вес в общем составе лексики и ее повторяемость. Отглагольные существительные терминологического характера позволяют выражать самые разнообразные отношения между

компонентами: субъектно-объектные (*Kolbenkühlung*, *Wasserkühlung*), причинно-следственные (*Wärmespannung* — напряжение вследствие нагревания), качественную характеристику (*Frischladung*, *Flachdichtung*) и одновременно несколько характеристик (*Zylinderschmierung* — смазка чего и каким способом). Формулировка содержания отдельных терминов представляет собой часто целое развернутое предложение: ...erfolgt *Naßseparierung*, d. h. durch Zusatz heißen Wassers werden beim Separieren ... die im Öl befindlichen sauren Bestandteile ausgewaschen. Однако такая расшифровка приводится только однажды, при первом появлении термина, а компонентный состав позволяет знакомому с сутью дела читателю понять его содержание и без специальных разъяснений.

Высокая частотность употребления субстантивированных инфинитивов и отглагольных существительных создает своеобразное «давление» этих форм. Их принимают существительные, издавна употребляющиеся в языке в другой форме. Мы неоднократно встречаем *Charakterisierung* вместо *Charakteristik*, *Analysierung* вместо *Analyse*, *Arbeiten* вместо *Arbeit*, *Starten* вместо *Start*, *Reagieren* вместо *Reaktion*. Из них только слово *Charakterisierung* зафиксировано словарем *Rückläufiges Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*, одним из более поздних и в значительной мере учитывающим язык техники.

С суффиксом *-ung* образуются обозначения деталей двигателя от глаголов со значением «снабжать что-л. чем-л.»: *die Beschaufelung* — лопаточный аппарат турбины, *die Verrippung* — ребра охлаждения, *die Bemantelung* — кожух и т. п., являющиеся вторичными, так как уже существуют названия *Schaufeln*, *Rippen*, *Mantel*. По этой же модели возникают и «псевдо-субстантивации» — слова с суффиксом *-ung* при отсутствии соответствующего глагола: *Wandung*, *Wandungen* — стенки, хотя есть и существительное *die Wand*, *die Wände* того же значения.

В субстантивной форме обозначаются действия и процессы и в простых по структуре предложениях с введением дополнительно глаголов для оформления их структуры: *Das Anlassen erfolgt mittels Druckluft* и т. п.

Очевидно, широкое использование в научном тексте субстантивации глаголов обусловлено не только возможностью упрощения с помощью отглагольных существительных структуры высказывания. Важную роль здесь играет различие в категориальном значении существительного и глагола и в их синтаксической сочетаемости. Имя существительное в силу его категориального значения предметности в широком смысле дает научному изложению особый способ представления процессов и действий как явлений, вне значений, неотъемлемо связанных с глаголом и подлежащих выражению, а универсальная синтаксическая сочетаемость существительных — неисчерпаемые возможности выражения взаимосвязи между ними. Кроме от-

иошений, передаваемых глаголом, при субстантивации может быть показана причинно (1)-следственная (2) связь между явлениями, один процесс может быть показан как условие существования или возникновения другого (3), что невозможно при обозначении процессов и действий глаголами: Ср.: Wegen dieser pulsierenden Belastung entstehen Dreh-, Biege- und Längsschwingungen (1). . . daß die dynamischen Zusatzbeanspruchungen infolge Torsionsschwingungen . . . abgebaut werden (2). Aus der Belastung der Kurbelwelle folgern Verbiegungen des Motorgehäuses (1, 2). Voraussetzung für das Verbrennen einer größeren Kraftstoffmenge ist die vergrößerte Zylinderfüllung mit Frischluft (3).

Научное изложение требует часто вскрытия именно этих отношений между характеризуемыми явлениями.

Субстантивированные инфинитивы и отглагольные существительные с суффиксом -ung в рассматриваемом виде текста почти равно употребительны, наблюдается лишь некоторое преобладание существительных с суффиксом -ung. Часто устойчиво функционируют обе формы, образованные от одного и того же глагола, с одинаковым значением и одинаковой лексической и синтаксической сочетаемостью: das Reinigen = die Reinigung der Filter, das Anlassen = die Anlassung des Motors, das Entlüften = die Entlüftung der Verbrennungskammer.

Однако в значении существительных этих двух типов можно проследить и некоторые постоянные различия. Форма на -ung может обозначать как процесс, так и предмет: Regenerierung des Öls — регенерация масла, die Bohrung — отверстие (Abbohrung, Zylinderbohrung). Субстантивированные инфинитивы обозначают только действия, процессы и состояния (das Schließen — закрытие, das Anlassen — запуск). Но если в обиходе данной темы прочное место в обозначении предмета занимает существительное с суффиксом -ung, то процесс обозначается только субстантивированным инфинитивом: die Öffnung — отверстие (die Überströmöffnung), das Öffnen — открывание (das Öffnen des Auslaß- und des Einlaßventile).

Если процесс приводит к определенному результату или последствиям, то процесс обозначается субстантивированным инфинитивом, а результат — субстантивацией на -ung: ein Fressen der Lager (nach sich ziehen) — ржавение, auf Wasserschlag zurückzuführende Fressungen — коррозия, вызванная попаданием воды; das Verkoken — коксование, die Verkokung — продукт коксования (Als Folgeerscheinungen können Verkoken von Kolben und Ansteigen der Temperatur sein; solche Verkokungen können größere Ausmaße annehmen), das Spannen — натяжение, die Spannung — напряжение в результате натяжения (das Spannen der Drähte erfolgt durch Spannschlösser; die Kolbenringe verlieren ihre Spannung).

Между существительными, образованными от одного глагола обоими способами, наблюдается отношение обозначения состояния и приспособления для достижения этого состояния: *abdichten* — изолировать, уплотнять, *das Abdichten* — изолирование, *die Abdichtung* — уплотнительное приспособление (*das Abdichten mittels Gummidichtringen* — *Gummidichtungen, Flachdichtung*). В этом случае возможно использование существительного с суффиксом *-ung* одновременно для обозначения и процесса и приспособления для его осуществления: *die Führung* — 1. центрирование (*Es gibt verschiedene Möglichkeiten für Kreuzkopfführung: Rundführung, Vierfachführung*) — процесс; 2. направляющая, втулка — предмет. Во втором, предметном, значении существительное имеет форму множественного числа.

Между рассматриваемыми типами существительных можно отметить и другие, более тонкие, но видимые различия. В частности, обозначение движения в целом субстантивированным инфинитивом, его вычлененных элементов — существительным с суффиксом *-ung*: *das Umdrehen* — вращение (...*wird das Laufschaufelsystem ... ins Umdrehen gesetzt*), *die Umdrehung* — оборот (...*wird bei jeder Umdrehung Arbeit geleistet*).

При параллельном обозначении одного и того же действия или процесса субстантивированным инфинитивом и отглагольным существительным с суффиксом *-ung* в субстантивированном инфинитиве ярче выражается значение длительности. Свидетельство этому — частое употребление его с предлогом *während*, предполагающим определенную протяженность действия или процесса во времени: *während des Andrehens des Motors, während des Auffüllens der Kühlmittelkreisläufe*. Аналогичного употребления существительных с суффиксом *-ung* нам не встретилось.

Для характеристики языка науки существенна также характеристика особенностей общеязыковых грамматических и лексических средств, употребляющихся в научном изложении. Именной стиль изложения материала в научной литературе, в частности в рассматриваемой нами, ведет к перераспределению акцентов в передаче информации различными частями речи и компонентами предложения по сравнению с художественным текстом. Действия, процессы и состояния, как было показано выше, чаще обозначаются отглагольными существительными. Но структура предложения сохраняется, сохраняется его основное свойство — глагольность. В роли сказуемых выступает ограниченная группа глаголов с самым общим значением совершения действия: *erfolgen, geschehen, vollführen, vor sich gehen, stattfinden, aufweisen*, а также глаголы с оттенками начинательности: *einsetzen, eintreten*, необходимости или возможности действия или процесса: *erfordern, ermöglichen, gestatten* (им соответствуют именные сказуемые *möglich, erforderlich*

sein). В отдельную группу можно выделить глаголы с более конкретной семантикой. Они вносят в предложение дополнительную информацию, характеризуют взаимосвязь между процессами и явлениями, обозначенными отглагольными существительными: это глаголы bewirken, erfordern, benötigen, entsprechen, resultieren, kompensieren, verbessern, erzielen, führen (zu etw.), sich ergeben, dienen. В этом случае еще раз проявляется преимущество использования субстантивации глаголов для представления действий и процессов как явлений с дальнейшей их характеристикой.

Специфика обозначения действий и процессов влечет за собой смещение в обозначении исполнителей и носителей действий и процессов, а также объектов, подвергающихся воздействию. Обозначение объектов воздействия, являющееся в общелитературном языке функцией дополнения в Akkusativ, становится в техническом описании функцией Genitiv — определения при отглагольном существительном: das Aufladen der Batterien, das Abstellen des Motors. Определение в Genitiv выступает и обозначением субъекта: Beim Anlaufen des Motors, zum Rückströmen des Öls и играет тем самым важную роль в оформлении предложения и проявляет высокую частотность употребления.

Как уже отмечалось, в состав отглагольных существительных включаются в качестве компонентов сложных слов обозначения объектов воздействия и характеристики процессов и состояний. Поэтому еще одной особенностью структуры предложения в научном изложении является выражение компонентами сложных слов отношений, являющихся обычно компетенцией таких членов предложения, как дополнения и обстоятельства. Учитывая большую употребительность сложных слов — отглагольных существительных терминологического значения, это явление можно считать существенной характеристикой рассматриваемого вида текста.

Таким образом, отмеченные особенности научного текста состоят наряду со спецификой обозначения специальных понятий во взаимодействии специальной лексики с общелитературной, в обусловленности выбора общелитературной лексики не только спецификой технического описания, но и особенностями словообразования специальной лексики, а также во влиянии словообразования в определенном слое лексики на синтаксис предложения с этим лексическим материалом.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Technisches Handbuch Dieselmotoren. Berlin, 1971. 590 S.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО СТИЛЯ ДИАЛОГА

В структуре диалога употребляются наряду с монопредикативными предложениями и полипредикативные, объем и степень сложности которых различны: 1) минимальные, т. е. бипредикативные предложения, и предложения, состоящие из трех, четырех и более предикативных единиц (ПЕ); 2) полипредикативные предложения, в создании которых участвует подчинительная связь,¹ и полипредикативные предложения, организованные в единое синтаксическое целое предикативной связью.² В статье предпринята попытка проследить некоторые аспекты соотношения семантической и формальной сторон полипредикативных предложений двух типов: а) исходная бипредикативная модель которых содержит подчинение $[Cl] \leftarrow Cl_{1/2,3}$ и б) исходная бипредикативная модель которых основана на предикативной связи $[Cl'/N'] \rightleftarrows [V_t/V_1 + Cl''/N'']$, где Cl — подчиняющая ПЕ, \rightleftarrows означает предикативную связь, которую несет в себе ПЕ. Cl_1 — ПЕ-определение, Cl_2 — ПЕ-дополнение, Cl_3 — обстоятельственная ПЕ, знак \leftarrow показывает подчинительную связь, которой вводится в состав предложения ПЕ-второго-степенный член; символ / следует читать как «либо», Cl' — ПЕ-подлежащее, Cl'' — ПЕ-предикативный член, N' — словоформа или сочетание словоформ в функции подлежащего, N'' — словоформа или сочетание словоформ в функции предикативного члена, V_t — финитный глагол, V_1 — глагол-связка.

Для анализа были выбраны диалоги, представленные в пьесах и романах современных английских и американских авторов, с тем чтобы проследить семантические возможности синтаксической единицы определенного типа — полипредикативного предложения — в рамках функционального стиля диалога как живого конкретного речевого материала, коммуникативные и выразительные возможности которого еще полностью не изучены.³ Анализ начнем с самого распространенного типа полипредикативных предложений, а именно — бипредикативных, т. е. предложений, в состав которых входит подчиненная ПЕ.

В отличие от монопредикативного предложения бипредикативное предложение, как известно, может расчлененно выражать события и отношение к ним говорящего. Для предложений с ПЕ-дополнением отношение говорящего к факту содержится в подчиняющей ПЕ. Так, в предложении:

1. I've been worried for a long time that he's taken Frederick in (H. A. G., 170) that вводит ПЕ-дополнение, которая в плане содержательного отношения к глаголу подчиняющей ПЕ передает значение изъяснительности: она выражает содержание психического процесса, названного глаголом to worry в глав-

ном предложении, которое передает отношение говорящего к факту, выраженному зависимой ПЕ. Аналогичные структуры широко употребляются в диалоге для передачи содержания мыслительного или коммуникативного процессов:

2. I thought you'd given up going through my checkbooks- (H. A. G., 172).

Поскольку ПЕ, вводимые союзом *that*, сочетаются только с глаголами, выражающими эмоциональную, коммуникативную или сенсорную деятельность человека,⁴ ПЕ-дополнения с точки зрения информативной нагрузки являются носителем основного фактового содержания, а структурно независимые ПЕ передают отношение между лицом и фактом.

В ряде случаев (в предложениях с ПЕ-определением) в структуре диалога выступают бипредикативные построения, в которых объективный факт представлен в подчиняющей ПЕ, а отношение говорящего к этому факту — в подчиненной:

3. Never seen the things I wished to see, never met the people I wanted to meet (H. A. G., 173).

В примере 3 в каждом из двух симметрично построенных бипредикативных предложений подчиненная ПЕ выполняет определительную функцию по отношению к предметному члену подчиняющей ПЕ. С содержательной точки зрения главное предложение отражает определенный факт, а зависимое — отношение говорящего к одному из участников ситуации (*the things, the people*).

Подчиненная ПЕ может передавать и отношение к действию, а не участнику ситуации:

4. If you want to go, then go (H. A. G., 170).

Мы рассматривали бипредикативные предложения, в которых выражалась фактовая ситуация и отношение говорящего к ней. Бипредикативные предложения могут передавать и отношения между двумя фактами без оценки их говорящим:

5. I didn't consult you because the idea came up quickly (H. A. G., 173).

Выше были приведены автосемантические бипредикативные предложения, т. е. предложения, хотя и употребляемые в диалоге, однако составляющие реплику, содержание которой может быть понято независимо от предшествующей или последующей реплики. В диалоге употребляются, однако, и синсемантические бипредикативные структуры:

6. Nick: He'd just come back from a filthy little scandal in Rome. It was all over in papers.

Nina: You don't know it was true (H. A. G., 170).

Вторая реплика диалога представляет собой бипредикативную структуру, содержанием которой является отношение одного из собеседников к достоверности факта, изложенного в предыдущей реплике.

Синсемантическая бипредикативная структура может выра-

жать количественное значение:

7. Carrie: What kind of scandal? (*No answer. Softly*). Please, help me. I don't understand.

Nick: (*Gets up*). Look, Carrie. There's nothing to understand. The guy is just no good. That's all you need to know (H. A. G., 170).

Независимая ПЕ бипредикативного предложения представляет собой коммуникативную структуру, в которой коммуникативно выделяется семантический количественный элемент.⁵

Особенностью разговорного синтаксиса английского языка можно считать соединение двух ПЕ в единое целое без формальных показателей подчинения (союз, согласование времен). Например:

8. I told you: we'll go Friday (H. A. G., 170).

Многие исследователи указывают на возможность расчленения информации на отдельные группы (высказывания) как на специфику разговорного стиля.⁶ Эта черта полностью относится и к подчиненным ПЕ:

9. Sophie: It will be nice in your house with you, and I will be grateful for it.

Frederick: I have no house, Sophie. People like me never have their own houses, so-to-speak.

Sophie: Never mind. Whatever house. It will be nice. We'll make it so (H. A. G., 172).

Последняя реплика включает расчлененное бипредикативное предложение, в котором зависимая ПЕ оформлена как отдельное субстантивное предложение: *Whatever house*.

Зависимая ПЕ синсемантического типа может включать репрезентанты глагольной или именной групп.

10. Rose: ... I say she loved me. I know she did (H. A. G., 176).

11. Nick: ... But stop talking about it, Nina. Or we'll be in for one of your long farewells — and long returns. I don't think I can stand another (H. A. G., 170).

В примере 10 подчиненная ПЕ *she did* выражает эмфатическое подтверждение содержания подчиненной ПЕ предыдущего бипредикативного предложения. В примере 11 местоимение *another* выступает репрезентантом именной группы — *one of your long farewells*, создавая усеченную структуру подчиненной ПЕ *I don't think I can stand another*.

Усеченная форма возможна и для главной ПЕ:

12. Yes, old people are often harsh, Carrie, when they control the purse. You'll see when your day comes (H. A. G., 174).

Подчиняющая ПЕ *You'll see* — усеченная, так как в ней отсутствует структурно-семантический элемент *that*.

Возможны случаи, когда подчиняющая структура представлена вообще одним структурно-синтаксическим элементом, несущим новую информацию или имеющим целью подключить

зависимую ПЕ, выделенную коммуникативно, к основному высказыванию:

13. Not the sort of man you'd expect to see Frederick with (H. A. G., 169).

Рассмотрение бипредикативных предложений, организованных с участием подчинительной связи, показало, что они имеют разное семантическое наполнение. В них может выражаться факт и отношение к нему говорящего, а также отношение между двумя фактами. Реализация модели с подчинением может быть представлена различными структурными и лексико-грамматическими вариантами.

Бипредикативные предложения, организованные предикативной связью, отличаются сложностью построения и синтаксической напряженностью,⁷ поскольку в них в длительном речевом ряду сохраняется устремленность подлежащего к сказуемому и сказуемого к подлежащему. Конкретные реализации исходных моделей для исследуемых предложений могут быть следующими:

$\begin{smallmatrix} \text{[Cl']}\leftrightarrow\text{[V}_f\text{]} \\ \uparrow\qquad\qquad\qquad\downarrow \end{smallmatrix}$ для предложения с подлежащей ПЕ:

14. What you say suits me (H. W., 385).

$\begin{smallmatrix} \text{[N']}\leftrightarrow\text{[V}_1+\text{Cl'']} \\ \uparrow\qquad\qquad\qquad\downarrow \end{smallmatrix}$ для предложения с ПЕ-предикативным

членом:

15. The trouble with you is that you don't appreciate them (M. D. J., 104).

$\begin{smallmatrix} \text{[Cl']}\leftrightarrow\text{[V}_1+\text{Cl'']} \\ \uparrow\qquad\qquad\qquad\downarrow \end{smallmatrix}$ для предложения, в состав которого входит и подлежащая ПЕ и ПЕ-предикативный член:

16. What puzzles me is where you could possibly have picked her up (J. H., 79).

Бипредикативные предложения 14 и 15 и трехпредикативное предложение 16 организованы предикативной связью, с точки зрения семантической структуры они полисобытийны.⁸ Например, в первом из них предикат *suits* выражает суждение о событийном субъекте: *What you say*. Смысловая структура предложения такого рода всегда сложная, как бы двухъярусная. Первое, что мы узнаем из предложения 14 (по содержанию подлежащей ПЕ), — собеседник что-то сказал, и второе (из всего предложения) — то, что сказал собеседник, устраивает говорящего. Подлежащее в предложениях такого типа имеет пропозитивное значение, оно выражает событие, и сказуемое, отнесенное к такому подлежащему, выражает отношение говорящего.

Семантическое отношение между подлежащим и сказуемым в предложениях с ПЕ-предикативным членом носит изъяснительный характер. Например, в предложении 15 глаголом-связкой соединяется существительное, выражющее абстракт-

ное понятие (*the trouble*), и ПЕ-суждение (*that you don't appreciate them*), которая дает экспликацию этого понятия. Изъяснительные отношения в нем усиливаются благодаря значению глагола *to be*, которым как бы приравнивается и одновременно истолковывается значение словоформы *trouble* и ПЕ *that you don't appreciate them*.

В трехпредикативном предложении 16 устанавливаются тождественные отношения между ПЕ до и после связочного глагола. Значение тождества подтверждается возможностью перестановки ПЕ, допустимой в силу одинакового типового значения ПЕ-номинализаций, и в силу статального характера глагола-связки. Предложения тождества максимально информационно насыщены.⁹ Содержание предложения 16 определяется значением его смысловых компонентов, из которых первый (ПЕ-подлежащее) выражает психический процесс, второй (ПЕ-предикативный член) несет фактовое значение, а из всего предложения целиком мы узнаем, что содержание первого компонента тождественно содержанию второго компонента.

Полипредикативные предложения в диалоге усложняются за счет элементов, характерных для разговорной речи: повторов, уточнений, обращений, вопросительных и восклицательных предложений. Так, грамматически ни от чего не зависящее обращение увеличивает линейный размер предложения, не усложняя его синтаксической связью:

17. *But what the heart decides, Paul, must be* (R., 92).

Если в предложении есть вводные слова, которые, как известно, выражают модальную или эмоциональную оценку говорящего, тогда не только увеличивается линейный размер предложения, но при этом оно и осложняется за счет соотносительной связи (см. предложение 9).

Интересно отметить, что полипредикативное предложение может распространяться эллиптической структурой, независимо от длины и объема полипредикативного предложения:

18. *What I looked into as I swung open the door of the bathroom closet was evidence of madness — dirty bed sheets thrown in among clean towels, wet wash clothes dropped over torn Modess boxes (all sticky and dribbling), a stack of National Geographics, a beach pail not entirely empty of the beach, dish towels, blankets, a length of garden hose, several coffee cups full of pencil shavings — why go on?* (R., 281).

Характерной особенностью диалогической речи являются так называемые «предложения пропорционального соответствия» типа «что было, то было», такие, как бипредикативное предложение 19:

19. *What is true is true* (H. W., 349).

Лексико-синтаксический повтор делает предложения такого рода выразительными и компактными.

Следует подчеркнуть, что полипредикативные предложения, организованные предикативной связью, всегда автосемантичны. Исключения составляют предложения типа: *That's what ...*, *That's how ...* Для раскрытия содержания таких бипредикативных предложений необходим учет предшествующего высказывания, так как информация, выражаемая предикативной единицей, дается по поводу события или факта, эксплицитно выраженного в предшествующем высказывании и в анализируемом предложении представленного дейктическим знаком *that*:

20. «But it wouldn't do for us all to be alike, would it, young lady?» he cried...

«That's what my dad's always saying, Mr. Smeeth», she replied... (A. P., 210).

Наблюдения над синтаксическим поведением в диалоге полипредикативных предложений, организованных предикативной связью, показали, что им свойственны все возможные распространения за счет ПЕ, присущие любому полипредикативному предложению. Они могут иметь в своем составе однородные ПЕ: 21. *What I saw and what I heard frightened me* (R., 316), вводные ПЕ:

22. *What you mean — and how stupid of me, and how right you are — is that cash is no longer an object with you, either* (E. B., 43).

Предложение 22 интересно тем, что в трехпредикативное предложение-тождество включены соотносительной связью вводная ПЕ (*how right you are*) и вводная безглагольная структура.

Полипредикативные предложения могут распространяться за счет подчиненных ПЕ:

23. *What I am saying is that I have her interests to consider, and I'm not going to give her address to anyone who comes into this office and cares to ask* (N. Sh., 138).

При распространении ПЕ не только увеличивается объем предложения, но и усложняется его семантико-синтаксическая структура за счет сочинительной, соотносительной и подчинительной связей, которыми вводятся ПЕ, которые, в свою очередь, вносят свой вклад в общую полисобытийную структуру предложения как синтаксического целого.

При таком расширении предложения становятся еще напряженнее, так как речевой ряд, в котором сохраняется устремленность подлежащего к сказуемому, в данном случае удлиняется. Из-за синтаксической напряженности исследуемые предложения стилистически окрашены — они эмфатичны. В силу эмфатичности они употребляются в диалогах, когда разговор носит полемический характер или когда автор хочет подчеркнуть мысль, высказываемую им.

Проделанный структурно-семантический анализ полипредикативных предложений еще раз подтвердил мысль о том, что их семантическая структура сложна и что общее значение

предложения не является суммой значений его компонентов, а выявляется в их соотношении и взаимодействии.

Анализ полипредикативных предложений также показал, что функционирование их в диалоге не ограничено со стороны структуры, объема и содержания. Однако для диалога характерно эллиптическое оформление некоторых типов ПЕ, эмфатическая организация ПЕ разного объема и содержания, усложнение основной структурной модели дополнительными структурными элементами.

Полипредикативные предложения, участвуя в развитии диалога, могут описывать события и факты объективной действительности, выражать отношение говорящего к описываемому содержанию или передавать эмоционально-экспрессивную реакцию собеседника.

СОКРАЩЕНИЯ

A. P. — Priestley J. B. *Angel pavement*. Moscow, 1974.
E. B. — Bowen E. *The demon lover*. London, 1966.
H. A. G. — Hellman L. *The autumn garden*. — In: *Three American plays*. Moscow, 1972.
H. W. — Wouk H. *The Cain mutiny*. New York, 1954.
J. H. — Hunter J. *The flame*. London, 1966.
M. D. J. — Drabble M. *Jerusalem the golden*. London, 1969.
N. Sh. — Shute N. *A town like Alice*. London, 1961.
R. — Roth Ph. *Letting go*. New York, 1967.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Иофик Л. Л. Сложное предложение в новоанглийском языке. Л., 1968.

² Козловская Б. В. О структурной схеме предложения с предикативной единицей — подлежащее. — В кн.: Структура предложения и классы слов в романо-германских языках. Вып. 1. Калинин, 1972.

³ Лаптева О. А. О влиянии функционального расслоения литературного языка на его грамматику. — В кн.: Синтаксис и стилистика. М., 1976.

⁴ Козюченко Л. В. Система значений придаточных предложений, вводимых союзом *that*, в составе сложноподчиненных предложений. Автореф. канд. дис. Л., 1976, с. 25.

⁵ О возможности коммуникативного расчленения семантической структуры см.: Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл. М., 1976, с. 249.

⁶ Скребнев Ю. М. Общелингвистические проблемы описания синтаксиса разговорной речи. Автореф. докт. дис. М., 1971, с. 14.

⁷ Адмони В. Г. Синтагматическое напряжение в стихе и прозе. — В кн.: Инвариантные синтаксические значения и структура предложения. М., 1969, с. 24—25.

⁸ Гак В. Г. К проблеме соотношения языка и действительности. — В Я, 1972, № 5, с. 16.

⁹ Ревзин И. И. Логико-грамматический тип предложений тождества. — В кн.: Теоретические проблемы синтаксиса современных индоевропейских языков. Л., 1975, с. 52.

**ПЕРФЕКТ КАК СПОСОБ ОТОБРАЖЕНИЯ
«ВРЕМЕНИ АВТОРА» В СТРУКТУРЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ**

(на материале немецкой художественной прозы XIX в.)

Структура художественного произведения сложна и много-планова. В теоретическом литературоведении утверждается, что основу структуры художественного произведения образует «точка зрения автора».¹ Точка зрения автора — это «уровень, который условно можно обозначить как оценочный, понимая под оценкой систему идейного мировосприятия автора».²

Текст художественного произведения порождает и воплощает в себе то, что в литературоведении принято называть «художественным временем».³ В художественном времени выделяется прежде всего так называемое «сюжетное время». Это структура, основанная на взаимопересечении двух начал — времени рассказчика и времени персонажей.⁴ Точка зрения автора при любых вариантах построения сюжета и содержащихся в нем форм указаний на причастность автора к отображаемой художественной действительности всегда предполагает некоторое темпоральное отношение автора к собственно «сюжетному времени». Это отношение определяется как «время автора».

Целью нашей работы является анализ стилистических функций одной из глагольных форм прошедшего времени немецкого языка, а именно формы перфекта в качестве средства показа «времени автора» в художественной прозе, которую мы здесь ограничиваем материалом художественной литературы XIX в.

В немецком языке шесть форм глагольного времени. Из этих шести форм только перфект обладает следующим комплексом сем: результативности,⁵ актуализации действия в прошлом с точки зрения настоящего,⁶ обобщения⁷ и субъективной оценки.⁸ Первые два из указанных семантических признаков могут характеризоваться как собственно грамматические. Способность перфекта выражать общий смысл ряда сообщений об отдельных фактах, располагающихся в известном континууме, а также способность перфекта выражать субъективную оценку отображаемой действительности, как правило, предполагает определенным образом структурированный текст. Поэтому данные семантические потенции, естественно, наиболее рельефно выступают в художественной литературе и должны рассматриваться как грамматико-стилистические явления.

В немецкой художественной прозе нередки случаи чередований перфекта и претерита в рамках тесно взаимосвязанных предложений одного синтаксического целого. Приведем пример из прозы XIX в., иллюстрирующий такие явления: Besonders fühlend war mir hier an Ort und Stelle die bekannte Anekdoten,

dass viele Gefangene sich aus der schrecklichen Lage blass durch einige Verse des Euripides erlöst: und mir deucht, ein schöneres Opfer ist nie einem Dichter gebracht worden (Seume, 179).⁹ Подобный контекст, состоящий из одного, двух или трех предложений, которые связаны цепью непосредственных смысловых переходов и в которых наблюдается взаимодействие перфекта и претерита, мы будем называть претерито-перфектным контекстом или претерито-перфектной ситуацией.

Перфект носит на себе «родимые пятна» своего сложного формирования в морфологическую категорию. Как таковой перфект сформировался из атрибутивного причастия¹⁰ и вспомогательных глаголов в личной форме. Касаясь точки зрения Пауля на причастие как на способ выражения состояния и точки зрения Бехагеля на причастие как на способ выражения и состояния, и действия, Ю. С. Маслов пишет: «...наступление, возникновение состояния является результатом завершения действия, процесса».¹¹ В раннюю пору перфект был формой выражения действия в прошедшем времени, результат которого существует в настоящем.¹² Функция результативности, функция показа прошедшего в аспекте настоящего, по-видимому, от причастия как от части явления распространилась на все явление, на перфект. В силу этих исторических причин перфект и претерит в рассказе не могут быть равнозначными формами,¹³ перфект выполняет свои функции.

Для стиля произведений немецкой художественной прозы XIX в., которые анализируются в настоящей работе, характерно состояние так называемого «синтаксического покоя».¹⁴ Определение претерито-перфектной ситуации как группы предложений, связанных друг с другом непосредственными смысловыми переходами, само по себе не устраниет трудностей практического порядка по установлению границ таких групп предложений. «Узловым пунктом синтаксического строения текста, отражающим общие закономерности данного стиля, является основная единица синтаксиса — предложение».¹⁵ Предложение — элемент претерито-перфектной ситуации. «Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы смысловые».¹⁶ Взаимосвязь всех элементов художественного текста в целом не означает, однако, что в нем нельзя выделить отдельные, относительно завершенные смысловые элементы, не ограничивающиеся в принципе одним предложением — отдельные «кадры» в общем потоке связного повествования. Подобные «кадры», в которых представлены формы претерита и перфекта, и составляют то, что мы определяем как претерито-перфектные ситуации.

При анализе примеров мы говорим об «актуальном» и «неактуальном» значении грамматической формы претерита и перфекта в художественном контексте. В повествовании «актуальное» соответствует признаку «не утратившее связь с настоя-

ицим» и относится ко «времени автора», «неактуальное» — утратившее связь с настоящим и относящееся только ко времени повествования.

Рассмотрим конкретные примеры претерито-перфектных ситуаций. *Der preussische Pass war in Mailand visiert worden, und der General Charpentier hatte daselbst bloss darauf geschrieben, dass er durch die Schweiz nach Paris gültig sei. Zu Basel wies man mich damit an den ersten Grenzposten ungefähr noch eine Stunde vor der Stadt. Als ich dort ankam, sah der Offizier nur flüchtig hinein, gab ihn zurück und sagte: «Vous êtes bien en règle. Bon voyage», und seitdem bin ich nirgends mehr danach gefragt worden* (Seume, 291). Начальный плюсквамперфект относится здесь к предсюжетному времени, неактуальный претерит *wies* обозначает действие, открывающее собственное сюжетное время, его отдельный «кадр», охватывающий целую цепочку форм претерита. Все повествование Зёйме ведется от первого лица. Этим подготавливается возможность непосредственного соотнесения событий с личностью рассказчика, выступающего не только как действующее лицо, персонаж, внутри плана времени повествования, но и как автор повествования, некто «пишущий строки сии», поэтому отдельное событие (*seitdem bin ich nirgends mehr danach gefragt worden*), оставаясь элементом развивающегося во времени сюжета, может быть и актуализировано отнесением этого события к авторскому настоящему. Нужно подчеркнуть, однако, что актуализация соответствующего события посредством формы перфекта не обязательно означает, что событие при этом выпадает из «сюжетного времени» и полностью переходит во «время автора». Напротив, оно оказывается точкой пересечения этих двух временных планов, что позволяет при двойственности времени рассказа сохранить единство его структуры, временную рамку:¹⁷ начало (неактуальный претерит) и конец (актуальный перфект), тем более, что приведенный выше пример — это законченный эпизод, «микроновелла» о паспорте, здесь и ее начало, и ее завершение. Перфектное сообщение в конце рассказа добавляет еще одну и последнюю подробность о паспорте, звучит заключительным аккордом, усиливает общее впечатление от эпизода. Значение перфектной фразы подчеркивается *ich*-формой и темпоральным показателем *seitdem*. Таким образом, перфектное сообщение выступает как резюме рассказа, как граница, за которой уже другой «кадр».

Обобщение, резюмирование, подведение некоторого итога, суммирующая оценка предполагают уже наличие, «данность» сознанию того содержания, которое и обобщается, резюмируется и т. д. С другой стороны, обобщения, всякого рода оценки предполагают и наличие субъекта, проводящего эти обобщения, дающего оценки, который находится вне плоскости развернутого сюжета. Анализ подводит к выводу о закономерности

подключений «времени автора» на стыках «кадров» и прежде всего в качестве их завершающих аккордов.

У Зёйме встречаются претерито-перфектные ситуации, в которых автор выступает только в перфектном высказывании, «актуализируется», усиливая впечатление достоверности рассказа о событиях, в которых он участвовал (не ich-форма претерита повествования и ich-форма завершающего перфекта): *Dombrowsky liebte Schillers Dreissigjährige Krieg und trug ihn in seinen Feldzügen in der Tasche. Bei Trebia oder Novi schlug eine Kugel gerade auf den Ort, wo unten das Buch lag, und dadurch wurde ihm wahrscheinlich das Leben gerettet. Ich habe das durchschlagene Exemplar selbst in Rom gesehen, wo er es einem Freunde zum Andenken geschenkt hat, und die Erzählung aus dem eigenen Munde des Generals (Seume, 271—272); geschenkt hat*—«неавторский перфект». Рассказ о данном эпизоде завершается также перфектным сообщением. Анализ примера *Der preussische Pass* выявил комплекс взаимосвязанных признаков, характеризующих функцию перфекта в данной претерито-перфектной ситуации: перфект заключает «кадр» и обозначает его границу, перфект пересекает плоскость «сюжетного времени» плоскостью «времени автора», перфект вводит в повествование субъективно-оценочное отношение автора к содержанию соответствующего «кадра» повествования. Данный комплекс признаков мы рассматриваем как наиболее развитую и полную комбинацию свойств, характеризующих функцию перфекта в претерито-перфектной ситуации.

Это не означает, однако, что в формирующемся на основе комплекса признаков своеобразном литературно-художественном и одновременно лингвостилистическом стереотипе не может происходить сдвигов, утрат, касающихся одного или даже двух из перечисленных трех основных признаков. В примере *Dombrowsky liebte* сохраняются все три основных признака перфекта, о которых говорилось выше. Изменяется лишь содержание субъективной стороны перфектной функции. И здесь «подключение» «времени автора», подчеркнутое такими дополнительными внешними признаками, как ich-форма и слово *selbst*, служит выражением некоторой субъективной установки-цели: автор указывает на определенный факт, по его мысли, гарантирующий действительность фактов, изложенных в плоскости развития сюжета.

Претерито-перфектная ситуация может начинаться перфектом: *Dennnoch hab ich trotz der Friedfertigkeit meiner Natur zweimal in meinem Leben Ohrfeigen ausgeteilt, die eine im Finstern, die zweite bei Licht, und beide an meinen lieblichen Vetter den Stellmacher Vinckel. Auf Vinckel war ich nämlich im höchsten Grade erbost, und dazu hatte ich guten Grund (Hebbel, 209¹⁸).* Перфект маркирует не завершающую границу сообщения, а отделяет это сообщение от предыдущего. Автор

«присутствует» и в перфектной, и в претеритной части текста. В этом примере перфектное сообщение является не только зачином, не только верхней границей сообщения, оно подчеркивает актуальность сообщаемого факта, имевшего место в «прошлом» автора, и содержит нечто вроде программы повествования, которая расшифровывается дальнейшим контекстом, относящим читателя к фактам прошлого как к таковым. Следуя принятому методу анализа, укажем на то, что перфект сохраняет функцию маркировки границы «кадра», меняя при этом конечную позицию в «кадре» на начальную. Естественно, что резюмирование, подведение итога, обобщение отсутствуют в этой части текста. Она, наоборот, начинается с некоторого общего утверждения, которое лишь в дальнейшем реализуется, иллюстрируется, наполняется конкретным содержанием. В этом уже выражается известная субъективность высказывания, включающего перфектную форму глагола. Субъективный момент, опосредующий неактуальное и актуальное настоящее, состоит в том, что рассказчик говорит о «миролюбии своего характера», а это свойство он относит, естественно, и к своему настоящему.

До сих пор речь шла о примерах, в которых есть грамматический или лексический показатель «присутствия» автора. Обратимся к примерам, не содержащим таких показателей: *Bloss im vorigen Kriege war es (Syrakus) ein Zufluchtsort gegen die Stürme, und dabei hat die Stadt wenigstens etwas gewonnen* (Seume, 187). Перфект стоит в этом примере в заключительной позиции. На первый взгляд, значение «времени автора» здесь вообще утрачено. Однако указанием на это время, как мы полагаем, является функция самой формы перфекта в претерито-перфектной ситуации, поддерживаемая всеми остальными семантическими моментами, свойственными рассматриваемому явлению, которые разбирались. Часты при этом разнообразные косвенные показатели. Мы уже наблюдали элементы эмоционально-экспрессивных и логических оценок содержания собственно сюжетного эпизода как такового, вводимые пересекающей его перфектной плоскостью. В данном примере на производимую автором оценку косвенно указывает *wenigstens*. Да и само утверждение о том, что Сиракузы в результате таких-то событий кое-что «выиграли», можно рассматривать как суждение субъективно-оценочное.

Уже было показано, что характерный для функции перфекта в претерито-перфектной ситуации комплекс признаков не носит жесткого характера, он подвержен частичным модификациям, а также ослаблению за счет устранения некоторых признаков. Крайним случаем устранения частных моментов комплекса функционально-семантических признаков перфекта в его сочетаниях с претеритом является такой, когда предложение с перфектом не может быть отнесено к плоскости «времени автора» в большей мере, чем какой-либо иной элемент соответствующую

щей ситуации — предложение с перфектом по своему содержанию вполне укладывается в плоскость развития сюжета. Рассмотрим следующий пример: *Mit stockendem Atem nahm sie ihrem Freunde die Mütze von den braunen Locken und hing die Schnur ihm um den Hals. «Heinz, o bitte, Heinz». Der volle blaue Strahl aus ihren Augen ruhte in den seinen; dann stürzten ihre Tränen auf sein Angesicht, und die beiden jungen Menschen fielen sich um den Hals, und da hat der wilde Heinz die kleine Wieb fast tot geküßt* (Storm, 198¹⁹; форма перфекта для этого глагола вообще максимально вероятна). За перфектом в этом эпизоде сохраняется функция «заключительного аккорда»; он подчеркивает особый вес и значительность последнего предложения микроновеллы, действие которого является кульминацией предыдущего развития событий. Эта роль перфектного предложения отмечалась нами и выше в связи с другими примерами. Там данная функция выступала на фоне и в сочетании с другими моментами, специфическими для плоскости «времени автора». Здесь «время автора» отпадает и роль перфекта ограничивается функцией заключения художественного «кадра». Примеры претерито-перфектных ситуаций, в которых не происходит расщепления художественного времени на «время автора» и «сюжетное время», весьма редки. Из 210 ситуаций, обнаруженных в указанных произведениях, таких примеров всего 5.

«Удельный вес»²⁰ этих ситуаций у Зёйме равен 11,32, у Шторма — 3,29, а у Геббеля — 2,2. Это свидетельствует о том, что сочетание претерита и перфекта не относится к грамматико-стилистическим явлениям, которые характеризуются равномерным частотным распределением в текстах, а является особенностью индивидуального стиля автора.

Выводы:

1. В анализируемых ситуациях за претеритом остается сфера повествования.

2. Для претерито-перфектной ситуации характерно пересечение «сюжетного времени» и «времени автора». Перфект актуализирует обозначаемое им действие соотнесением этого действия с авторским настоящим.

3. Перфект, отображая «время автора», выполняет функции: 1) завершения повествования, указания на границу «кадра», резюмирования претеритного сообщения; 2) субъективной оценки фактов повествования; 3) зачина эпизода (верхняя граница «кадра»).

4. Перфект как средство обозначения «времени автора» является одним из стилистических звеньев композиционного поля «точки зрения автора», участвует в формировании одного из ведущих компонентов построения художественного текста.

5. Претерито-перфектная ситуация не имеет в художественном тексте равномерного частотного распределения, свойственного многим грамматико-стилистическим явлениям.

6. Малая концентрация претерито-перфектных ситуаций позволяет предположить их высокую стилистическую нагрузку.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Одинцов В. В. О языке художественной прозы. М., 1973, с. 17.

² Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 16.

³ Тураева З. Я. Время грамматическое и время художественное. Автореф. докт. дис. Л., 1974, с. 22.

⁴ Андреева Т. А. Структура сюжетного времени. Автореф. канд. дис. Л., 1976, с. 4.

⁵ Есперсен О. Философия грамматики. М., 1958, с. 34.

⁶ Шендельс Е. И. Многозначность и синонимия в грамматике. М., 1970, с. 23—24.

⁷ Brinkmann H. Die deutsche Sprache. Düsseldorf, 1969, S. 23—24.

⁸ Weber H. Das Temptssystem des Deutschen und des Französischen. Berlin, 1954, S. 101.

⁹ Seume J. G. Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802. Leipzig, 1960.

¹⁰ Маслов Ю. С. Возникновение сложного прошедшего времени в немецком языке. Автореф. канд. дис. Л., 1940, с. 8.

¹¹ Там же.

¹² Зиндер Л. П. Образование прошедшего времени. — В кн.: Вопросы немецкой грамматики в историческом освещении. М.—Л., 1935, с. 89.

¹³ Маслов Ю. С. Указ. соч., с. 233.

¹⁴ Адмони В. Г. Развитие структуры предложения в период формирования немецкого национального языка. Л., 1966, с. 13.

¹⁵ Сильман Т. И. Проблемы синтаксической стилистики. Л., 1967, с. 7; ср.: Тураева З. Я. Указ. соч., с. 62.

¹⁶ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970, с. 19.

¹⁷ Андреева Т. А. Указ. соч. с. 7.

¹⁸ Hebbel F. Werke in drei Bänden, 3 Bd. Weimar, 1963.

¹⁹ Storm Th. Werke in zwei Bänden. Bremen und Weimar, 1964.

²⁰ Удельный вес — отношение количества претерито-перфектных ситуаций к общему объему текста.

Н. Л. МЕРКУЛОВА

СЕМАНТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА АТРИБУТИВНЫХ СОЧЕТАНИЙ В НЕМЕЦКОЙ ЛИРИКЕ XVII в.

Атрибуту, выраженному прилагательным и причастием, уделяется большое внимание в теоретических работах и в многочисленных практических руководствах по стихосложению эпохи расцвета немецкой барочной поэзии XVII в. Для теоретиков барокко определение важно прежде всего как такой элемент поэтического языка, который более других может служить его украшению.¹

Как доказательство высокого художественного мастерства расценивается умение поэта образовывать смелые цепочки (се-

рии) из нескольких эпитетов к одному существительному, ибо это, как считает Шоттель, придает стиху «хорошее звучание и мощное значение» (guten Laut und kräftige Deutung).² Опыты в этой области продолжались еще и в середине XVIII в. В приводимом М. Виндфуром стихотворении о ночи из поэтического сборника «Mirantisches Flötlein Oder Geistliche Schäferey» (третье издание вышло в 1711 г.) Лаурентиус фон Шнююффис (Laurentius von Schnüffis) нагромождает более сорока согласованных определений к существительному *Nacht* и не меньшее количество прилагательных ко всем другим существительным этого стихотворения.³

Особенность определения — способствовать увеличению размеров предложения, т. е. амплифицировать его, — признавалась барочными теоретиками весьма важным его свойством. Никакой другой член предложения не может в этом соперничать с определением. «Глагол в общем можно лишь раз заменить метафорой, — справедливо замечает М. Виндфур, — прилагательное же можно бесконечно варьировать и вставлять в предложение. Разбухания предложения добиваются в том месте, где его легче всего амплифицировать... К тому же вставленные прилагательные можно легко выделить в виде (готовых) формул, перенести на другие случаи и собрать их в „Сокровищницах“ (Schatzkämmern)».⁴

Кроме этой, по мнению теоретиков необходимой для барочного предложения, амплификации прилагательное, и особенно нагромождение прилагательных, вызывает также замедление развития действия предложения,⁵ придает ему некую «размеренную поступь», «ибо прилагательное задерживается у предмета, разглядывает его с нескольких сторон и регистрирует единичные впечатления».⁶

Вопросом о роли определения у немецких поэтов второй половины XVII в. занимались немногие современные исследователи их творчества. Кроме М. Виндфура можно, пожалуй, назвать еще лишь двух авторов: М. фон Вальдберга и Г. Мюллера, посвятивших эпитету по несколько страниц в своих известных работах.⁷ Их высказывания и послужили в известной мере отправной точкой в нашем анализе использования эпитета у самого видного представителя так называемой «Второй силезской школы», ее главы Кристиана Гофмана фон Гофмансвальдау.

В качестве материала был избран сборник его стихотворений, изданный во Франкфурте-на-Майне в 1968 г.⁸ В этот сборник вошло около восьмидесяти стихотворений различных поэтических форм и жанров: двустишия, четверостишия (в основном «Эпитафии»), сонеты, многострофные мадригалы («Любовные арии»), а также некоторые другие (не представлены совсем духовные оды, «Свадебные стихи»).

В результате подсчетов оказалось, что на 1739 стихотворных строк приходится 520 определений, выраженных 152 прилагательными и 56 причастиями (различные степени сравнения прилагательного считаются одним словом). Наименьшее число повторений среди причастий: три раза употреблено *verliebt* (*seelen*, *magen*, *volk*) и по два раза *verdammt* (*licht*, *kost*) и *verbuhlt* (*hertz*, *gott*).

Большинство этих прилагательных и причастий, как и следовало ожидать, относится к общелитературному языку, и в частности к традиционной собственно поэтической лексике, т. е. к лексемам, в которых «сведена к минимуму чисто коммуникативная и сигнификативная функция слова»⁹ (*lieb*, *lieblich*, *angenehm*, *golden*, *hold*, *mild*, *einsam*, *traurig*, *schön*, *rein*, *zart* и мн. др.). Среди них есть и наиболее характерные для барочной поэзии, «самые галантные», по мнению М. фон Вальдберга (он их называет вслед за И. Г. Нойкирхом): *still*, *steif*, *stolz*, *leicht*, *erhizt*.¹⁰ К наиболее типичным эпитетам М. фон Вальдберга относит, кроме того, определения, выражающие вкус и цвет, а также обозначающие другие чувственно воспринимаемые свойства и качества предметов реального мира.¹¹ Почти для каждого такого прилагательного, встречающегося у Гофмансвальдау, можно найти его антоним, так что образуются как бы своеобразные словесные ряды прилагательных, обозначающих однородные свойства, и эти словесные ряды антонимически противопоставляются друг другу. Например, с одной стороны, *hell* — *dunkel*, *klar* — *trüb*, *weiß* — *schwarz*, с другой — весь словесный ряд прилагательных со значением «светлое, чистое» противостоит группе определений противоположного значения: *weiß* (*schwanenweiß*), *bleich*, *hell*, *klar*, *licht* — *trüb*, *verfinstert*, *dunkel*, *schwarz*. Между этими двумя полюсами размещаются *blau*, *grün*, *gelb*, *rot*, *kogallen*, *braun*. Таким образом, можно сказать, что в стихах Гофмансвальдау как бы расцветает вся радуга красок многоцветного мира.

Антитетичность — одно из основных свойств барочной поэзии вообще и Гофмансвальдау в частности.¹² Он охотно пользуется антонимами для создания контрастных образов на протяжении одной строки (*Ihr bleiche buhler schwartzzeit*, S. 88), строфы (*Und von / seiner stillen Brunst / Muß der helle Tag nichts wissen / Venus bricht mit ihrem Sterne / Erst bei dunkler Nacht herein*, S. 93), целого стихотворения (напр., «*Niemand weiß, wie schwer mirs fällt...*», S. 93, откуда взята цитируемая строфа, или «*Streit der schwartzten augen / rothen lippen / und weissen brüste*», S. 53—55, где уже в самом названии использованы прилагательные-антонимы).

К этой же сфере прилагательных, выражающих вкусовые качества, относится самое частотное *süß* (33 раза). Оно оказывается наряду с *schön* (32 раза) прилагательным самой широкой семантики. Прежде всего *süß* служит названием конкрет-

ного вкусового качества (honigseim, äpfel, kost, mandel-milch; но надо помнить, что и в этом случае определительные слово-сочетания употреблены в переносных значениях), затем оно используется для выражения почти любого положительного признака, воспринимаемого органами чувств (schall, mund, liebes blicke, tau, hände и мн. др.), и, наконец, süß может иметь эмоционально-оценочное значение (land, träume, lüste, gaben, zeit).

У Г. Ассмана фон Абшатца (подсчет употребления атрибутивных прилагательных у него произвел Г. Мюллер¹³) можно отметить в общем те же оттенки значений семантически емкого süß. Но его оксюморонные сочетания с süß (tod, rein, schimertzen) следуют, по-видимому, отнести к общему лексическому достоянию барочной поэзии, к своего рода штампам, в то время как у Гофмансвальдау они чаще всего оригинальны (übelstand, brand, gift).

Большой слой прилагательных, которые обозначают чувственно воспринимаемые свойства и качества предметов, очевидно, не случаен у такого типичного в этом отношении поэта немецкого барокко, как Гофмансвальдау, посвятившего свое творчество почти целиком воспеванию чувственных наслаждений и удовольствий.

Частота какого-либо семантического элемента в тексте (здесь мы понимаем под текстом все стихотворения рассматриваемого сборника) свидетельствует о значимости его «в парадигматике модели мира автора текста; в синтагматике, наоборот, наиболее значимыми (маркированными) оказываются редко встречающиеся элементы».¹⁴

К наименее частотным элементам и у Гофмансвальдау, и у Абшатца можно отнести определения, выраженные причастиями. В своей совокупности они не столь уж редки: у Гофмансвальдау они составляют около четверти всех определений (56 из 208). Большая их часть употребляется лишь один раз, некоторые по несколько раз, но с одним и тем же существительным. У Абшатца в общем наблюдается аналогичная картина.

Гофмансвальдау проявляет большую изобретательность в создании новых причастий. Он использует при этом любые основы (глагольные, именные) лексем, составляющих группы традиционных «словесных тем» (термин В. М. Жирмунского).¹⁵ Поэт широко пользуется и аффиксальным способом образования новых слов, и словосложением.

Самые употребительные у него префиксы aus-, überg-, veg-, up- входят в числе приставок, наиболее характерных для языка этого периода. О. Вальцель считает вообще одной из отличительных черт поэтического лексикона барокко использование глаголов, причастий, прилагательных, существительных, оснащенных дополнительно определенными префиксами.¹⁶

Гофмансвальда отдает предпочтение отделяемым приставкам, которые более экспрессивны и семантически окрашены (в некоторых случаях еще ощущается их наречная природа), напр. *aus-*, которая помогает полному выявлению, как бы «исчерпыванию до дна» значения, заложенного в корне:¹⁷ *ausgekraft* (*kraft*), *ausersehen* (*ziel*), *ausgeputzt* (*altar*), *auswehlt* (*schmuck*), *ausgedorrt* (*brust*), или *über-*, которая изначально присуща «нагнетающему стилю» (*der potenzierende Stil*):¹⁸ *überirdisch* (*bild*), *überreich* (*hände*), *überhäuft* (*not*), *überweist* (*kot*).

Прилагательные с приставкой *in-*, как в дальнейшем у романтиков и у Гердера, носят большей частью эмоционально-экспрессивный, усиленный характер с оттенком «бесконечности», «безмерности»:¹⁹ *inperhört* (*mord*), *unbeständig* (*spiel*), *unbefleckt* (*schertz*), *ungemein* (*schall*), *unverwehrt* (*kuß*).

Широко употребительная у Гофмансвальда приставка *ver-* способствует «активизации непереходного глагола»:²⁰ *verfinstert* (*licht*), *verkehrt* (*welt*), *verrauscht* (*flüsse*), *vergiftet* (*band*), *verachtet* (*wahre*), *verboten* (*frucht*), *vermischt* (*geister*), *verbuhlt* (*hertz*, *gott*), *verbrochen* (*sort*), *verwundet* (*hertz*), *verborgen* (*glut*).

У Абшатца, с которым мы уже сравнивали данные по Гофмансвальдау, наиболее употребительны неотделяемые приставки *ge-*, *ver-*, *er-* и *be-*, т. е. приставки с менее выраженной семантической окраской и менее экспрессивные.

Среди сложных прилагательных и причастий, в основном имеющих усиленное значение, преобладают такие, между компонентами которых существуют отношения сравнения, напр. *verzweiflungsöde* (*wüste*), *schwanenweiß* (*seide*), *sonnenheiß* (*glut*), *winterkalt* (*eyß*), *wunderschön* (*tuch*). При этом надо отметить, что по мере убывания полнозначности первого компонента (наибольшая в *verzweiflungsöde*) убывает и степень окказиональности сложных прилагательных (последние четыре входят в общелитературный язык). В другой группе усиленных причастий первый компонент обладает большей семантической самостоятельностью и выражает или признак признака *wohlgeleicht* (*ambra*) или качество произведенного действия (достигнутого результата) *vollgezecht* (*durst*), *scharfgeschliffen* (*schwerd*), *wohlgeschärfst* (*spruch*). Некоторые из них, очевидно, возникли из свободных словосочетаний семантически полнозначных компонентов, напр. *scharf schliefen*.

В причастиях *gold-gestückt* (*hertz*) и *brand-befreyt* (*schnee*), где первый компонент — существительное — является дополнением к собственно причастию, еще больше ощущается близость к свободным словосочетаниям, что подчеркивается своеобразным их написанием через черточку.

Таким образом, используя в качестве первых компонентов аффиксальных и сложных прилагательных полновесные лекси-

ческие единицы, Гофмансвальдау создает свои наиболее оригинальные и экспрессивные окказиональные неологизмы.

Будучи определением, прилагательные и причастия могут называть различные признаки предметов и явлений, как то: 1) признак, заключенный в понятии, которое выражено существительным, напр. *die dunkle (schwartz) nacht*; 2) признак, не включенный в понятие, привносимый индивидуальным восприятием поэта, напр. *lichte nacht*; 3) признак, не связываемый с данным понятием, взятый из соотнесенности с другим предметом, напр. *runder Sarg*. Прилагательные двух последних групп употребляются, как правило, в переносном значении.

Среди прилагательных, которые мы отнесли к первой группе, следует различать, во-первых, такие, которые выражают свойство, заложенное уже в самом названии предмета или явления, т. е. они, являясь по сути украшающими эпитетами традиционного формульного стиля, указывают на типический, идеальный признак определяемого предмета:²¹ *heißer brand*, *heiße thränen*, *der heiße (helle) sonnenschein*, *der helle tag*, *der harte stein*, *der klare schein*, *dünnes flor*, *runde (weiße) brust*, *weiße hände*, *reiche schätze*, *weicher wachs* и мн. др.

Число подобных атрибутивных словосочетаний у Гофмансвальдау, который весьма охотно и искусно пользуется традиционной поэтической лексикой, довольно велико.

В эту же группу входят такие прилагательные, которые как бы актуализируют в данный момент тот или иной признак, содержащийся в понятии, напр. *gewölkte (braune) nacht*,²² *weiche (linde, harte) hand*, *wilde (zahme) tiere* и мн. др.

Во вторую группу мы поместили прилагательные, выражающие признаки, не заключенные в определяемом понятии, а, как уже указывалось, привносимые индивидуальным восприятием поэта, напр. *reiche (falsche, kluge, süße) hand*, где образное значение прилагательного, правда в значительной мере уже стершееся, возникает в результате метонимического переноса. Сюда же относится большинство оксюморонных атрибутивных словосочетаний, где метафора, как, впрочем, и во всех других случаях, является результатом нарушения «семантического согласования» (термин Э. Лайзи)²³ между прилагательным и существительным.

Прилагательное в этих словосочетаниях выражает признак, как правило, не соотносимый с называемым предметом, но лежащий в той же понятийной сфере, что и привычное, логическое определение данного существительного, оно «ведет нас... лишь на шажок дальше»,²⁴ за грань обычных атрибутов.

Гофмансвальдау — один из самых изобретательных мастеров оксюморонных словосочетаний — широко пользуется ими для создания концептистского эффекта, соединяя в метафоре одновременно разнородные понятия и разнородные образы. Например, стихотворение «*Entwurf der Liebe*» (S. 40) целиком

строится на таких сочетаниях (на 24 строки их приходится 18): ein fried-gesellter haß, ein hoffnungsvolle furcht, ein angenehm Charybd, ein gesundes krancken, ein vollgezechter durst, truncke nüchternheit, ein süsser übelstand und üble süssigkeit, ein bittrer honigsafft, ein abgestorbenes leben und ein belebter tod и др.

Третью группу составляет небольшое число метафорически употребленных прилагательных, которые называют признак понятия, невозможный с точки зрения логики: runder sarg, runde fluth, flüchtige narcissen. В этом случае «семантическое рассогласование» между прилагательным и существительным, по-видимому, возникает иными путями, чем в вышеописанном. Очевидно, что в сочетании runder Sarg определяемому компоненту приписывается признак того существительного, которое он метафорически заменяет: runde brüste, но brüste→sarg, отсюда и runder sarg.

Можно предполагать также, что сочетание flüchtige narcissen возникло из flüchtige duft von narcissen в результате элиминирования существительного duft и метонимического переноса его свойства на существительное narcissen. Появление же сочетания runde fluth скорее всего можно объяснить из взаимодействия двух словосочетаний: runde thränen и fluth von thränen→runde fluth.

Заключая наш небольшой обзор роли эпитета в произведениях такого яркого и одновременно типичного представителя немецкой поэзии второй половины XVII в., как Кристиан фон Гофмансвальдау, мы можем сказать, что наибольший слой определений составляют прилагательные и причастия, относящиеся к общелитературному языку и, в частности, к традиционно поэтической лексике.

Своеобразный, «комбинационный» талант Гофмансвальдау особенно полно проявляется в создании оксюморонных атрибутивных словосочетаний.

Вообще же надо заметить, что Гофмансвальдау пользуется эпитетами очень умело, ненавязчиво, оставаясь, как правило, в рамках традиционных «словесных тем», а также довольно экономно, о чем свидетельствует относительно небольшое число определений (520). Все это, как видно, и позволяло современникам высоко ценить Гофмансвальдау как мастера меткого и одновременно «приятного» (lieblich) эпитета.²⁵

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., напр.: Harsdöffer G. Ph. Poetischer Trichter, I. Nürnberg, 1643, S. 106.

² Schottel J. G. Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haubtsprache. Braunschweig, 1663, S. 713.

³ Windfuhr M. Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stuttgart, 1966, S. 53.

⁴ Ibid., S. 54.

⁵ Schneider W. Stilistische deutsche Grammatik. Basel, 1959, S. 68.

⁶ Ibid.

⁷ Waldburg M. von. Die galante Lyrik. Strassburg, 1885, S. 84 ff; Müller G. Einleitung zu Hans Assmann von Abschätz' «Anemons und Adonis Blumen». Halle (Saale), 1929, S. XXVI—XXXIX.

⁸ Hofmann von Hofmannswaldau Chr. Gedichte. Ausgewählt von H. Heissenbüttel. Frankfurt am Main — Hamburg, 1968. 118 S. — Стихотворения в нем перепечатаны из лучшего комментированного издания I и II частей «Антологии Нойкирха» (Tübingen, 1961—1962). В цитируемых примерах сохраняется орфография указанного сборника.

⁹ Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах. — В кн.: Структурная типология языков. М., 1966, с. 213.

¹⁰ Waldburg M. von. Die galante Lyrik, S. 85.

¹¹ Ibid.

¹² См., напр.: Langen A. Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart. — In: Deutsche Philologie im Aufriss, Bd. 1. Berlin, 1957, S. 965.

¹³ Müller G. Einleitung zu Hans Assmann von Abschätz..., S. XXVI—XXXIX.

¹⁴ Левин Ю. И. О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах, с. 199.

¹⁵ Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975, с. 438.

¹⁶ Walzel O. Barockstil bei Klopstock. — In: Festschrift für Max Jellinek. Wien, 1928, S. 180.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Ibid. S. 184.

¹⁹ См., напр.: Сигал Н. А. Язык и стиль публицистики И. Г. Гердепа. — В кн.: Литература и эстетика. Л., 1960, с. 66.

²⁰ Walzel O. Barockstil bei Klopstock, S. 183.

²¹ См., напр.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977, с. 357.

²² В сочетании *braune nacht* прилагательное воспринималось различными поэтами по-разному: от значения, близкого к *düster* до более светлых тонов. В немецкой поэзии этот эпитет появился, вероятно, под влиянием иностранных прециозных образцов. — См.: Windfuhr M. Die barocke Bildlichkeit..., S. 244 f.

²³ Leis I. Der Wortinhalt. Seine Struktur im Deutschen und Englischen. Heidelberg, 1961, S. 68.

²⁴ Weinrich H. Semantik der kühnen Metapher. — In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1963, N. III, S. 335.

²⁵ См., напр.: Waldburg M. von. Die galante Lyrik, S. 84.

Э. М. БЕРЕГОВСКАЯ

СОЛДАТСКОЕ АРГО В ЯЗЫКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (к вопросу об интерпретации современного литературного текста)

При стилистическом анализе современного французского художественного текста, производимом в учебных или исследовательских целях, часто обнаруживаются элементы разных социальных диалектов, вкрапленные наряду с просторечными элементами в литературную речь. Возникает необходимость их

объяснения, осмыслиения их места и роли в художественном целом.

Среди социальных диалектов, которые активно используются в последние десятилетия как источник расширения лексического фонда французской художественной речи, одно из первых мест принадлежит солдатскому арго.

Французское солдатское арго расцвело пышным цветом в траншеях и на полях сражений первой мировой войны. Причинами, породившими это явление, В. М. Жирмунский называет «специфические условия позиционной войны, когда миллионы трудящихся, оторванные от повседневных трудовых и бытовых забот и интересов, в течение многих месяцев населяли окопы, находясь в непрерывном общении друг с другом и в одинаковой необычной обстановке походной жизни», а также «эмоциональное напряжение, вызванное доминирующим сознанием привычно грозящей смерти».¹ Пьер Гиро добавляет к этим причинам еще несколько других, тоже аффективного свойства: чувство солидарности, гордость фронтовика, его презрение к штатским и к военным, окопавшимся в тылу.² Гиро отмечает, что французский солдат 1940 г., который фактически не участвовал в войне, которому нечем было гордиться, в противоположность бравому «пуалю» 1914—1918 гг. не имел своего арго, во всяком случае не создавал новых арготических лексем.

Французское солдатское арго, детально изученное на основании материалов, полученных «из первых рук», — лингвистами, которые были современниками, очевидцами и даже участниками военных действий,³ — обнаруживает две тенденции:

1. Вокруг понятий, непосредственно связанных с боем, группируется значительное количество эмоционально-экспрессивных лексических единиц метафорического и ономато-поэтического происхождения (пулемет — *crécelle*, *arrosoir*, *tacot*, *bécane*, *boussine*, *machine à secouer le paletot*, *machine à coudre*, *moulin à poivre*, *poivrière*, *écrèmeuse*, *dzin-dzin*; орудие — *brutal*, *gueuillard*, *aboiteur*, *bébé*, *vieux coucou*, *petit pom-pom*; винтовка — *clarinette*, *argalète*; штык — *cure-dent*, *aiguille*, *aiguille à tricoter*; пуля — *abeille*, *berlingot*; солдат-пехотинец — *biffin*, *bibi*, *godillot*, *tourloucou*, *carapatin*).

2. Общенациональные лексемы, обозначающие различные явления военной действительности, метафорически переносятся на понятия, относящиеся к мирной жизни (*artilleur* — пьяница, *demandeur l'artillerie* — стошнить после выпивки, *apprenti-cadave* — честолюбивый, *aéro-grec* — ворона, *mitraillouse à gosses* — плодовитая женщина).

Обе эти тенденции отчетливо прослеживаются и в иноязычных солдатских арго эпохи первой мировой войны, которые так же тщательно изучены.⁴

Исследователи солдатского арго регистрируют наряду со специфической лексикой много общеарготических единиц: *ava*

тis — рука, auber — деньги, hosto — госпиталь, pinard — вино, gnole — водка, barbaque, bidoche — мясо, becquetance — пища, bourrique, cogne — жандарм и т. п.

Проникновение элементов солдатского арго в речевую ткань французской прозы началось в начале XX в., сразу после первой мировой войны. Вторая мировая война, как уже было сказано, никак не содействовала развитию и обогащению солдатского арго, но, сделав вновь актуальной военную тему в литературе, она послужила толчком к интенсификации использования его в художественной прозе.

Основной стилистической функцией элементов солдатского арго в послевоенной художественной прозе является типизация речи отдельных персонажей. Приведем для наглядности несколько извлечений из романа Ива Жибо «Война — это война...»:⁵

1) Тюрпен и Кок разговаривают о разграбленном французским солдатами немецком мануфактурном магазине:

— De la satinette, j'en ai un sacré rouleau. Au moins quinze mètres... Si jamais t'en veux un bout...

— Qu'est-ce que j'en fousrais, de ta satinette? J'ai pas de bonne femme. Et ma mère, elle est miraud... Elle peut plus coudre!

— T'as pas de soeur?

— Non. Et d'abord si j'en voulais, de la satinette, je me la paierais. J'irais pas la piquer à des mecs déjà assez paumés comme ça. J'te le dis!

— Mais c'est des Fritz dans le bled!

— Justement! Par amour-propre! (p. 50).

2) Жювен и Дюкон на поле боя:

— Une grenade, Juvelin, zieute!

— Lâche ça, Ducon! Tu vas nous faire péter la gueule!

— Une botte boche, les mecs!. . Vide!

— Eh, les gars! On dirait de la chair...

— T'es dingue, c'est des champignons! (p. 151).

3) Мюллер объясняет Скальби, каково его отношение к войне:

— J'en ai marre... Je pense à ma femme, à mon gosse, au boulot qui marchait bien... Je me dis que ce serait rien con de claquer d'un coup, sans l'avoir vraiment cherché... Rien con de perdre tout en bloc: la femme, le gosse, le boulot... Et puis, le lendemain, ça va mieux! J'y pense plus tant... Un type déconne, dans le grenier... On se marre en choeur... Ou bien on vide un bidon de picrate, et on s'endort sans fatigue... Mais peut-être que si ça devenait sérieux, que ça tourne au vinaigre?.. (p. 184).

4) Секестран сообщает тому же Скальби о порядках в армии:

— Tu m'gardes, j'te garde, c'est un beau jeu de cons! Et faut être trouffion pour pas crier pouce... (p. 204).

5) Солдаты и ефрейтор Рафан обсуждают, как поступить с мертвяцки пьяным капитаном Васле:

— Le laisser crever, dit une voix.

— Avec ce froid de canard, dit Sequestran, il n'en a pour longtemps. Si on était malin, on ouvrirait même la fenêtre un chouïa...

— La vache, qu'est-ce qu'il est rien affreux! dit Turpin. Quand on pense que ce mec-là qui nous emmerde depuis des mois et qui nous mène au casse-pipe!

— Faisons pas les cons, dit enfin le brigadier Rafane (p. 303).

6) Майяр пререкается с капитаном Васле, обвиняющим его в трусости:

— Vous êtes blanc comme un linge! Et moi, les gens qui ont la trouille...

— Je n'ai pas plus la trouille que vous, mon capitaine, cria Maillard (p. 372).

Собеседники занимают неодинаковое положение в армейской системе: то беседуют между собой одни солдаты (1—4), то солдаты и ефрейтор (5), то солдат и капитан (6). Неодинаковы их отношения между собой: товарищеские (1—5) или враждебные (6). И к теме разговора у них отношение в некоторых случаях сходное (2—5), а в других — совершенно разное (1, 6). Но все они входят в социальное единство, которое определяется понятием «военная среда», и арготизмы в их речи подчеркивают это, являются типизирующим моментом. Эту стилистическую функцию арготизмы выполняют не каждый в отдельности, а все вместе, суммой своих коннотаций.

В изображении фронтовиков Ив Жибо, как и многие другие современные французские прозаики, писавшие о войне (назовем А. Бонно, А. Лану, Р. Мерля, Ж.-П. Сартра, Б. Таслицкого, П. Виалара⁶), придерживается линии, намеченной в романе А. Барбюса «Огонь». Для этих писателей воспроизведение насыщенной арготизмами речи солдат неотделимо от честного изображения военных событий, от грубой «окопной правды».

Интересно, что при высокой концентрации арготизмов в книге Жибо «Война — это война» лексем, специфических именно для солдатского арго (таких, как *biffe*, *singe*, *briscard*, *casse-pipe*), в ней немного. Таким образом, типичным для речи солдатской среды в романе оказывается широкое употребление арготизмов вообще, а арготизмы сугубо военные выглядят как «краситель» среди арготизмов общеупотребительных.

В некоторых случаях, включая арготизмы в диалоги солдат, автор даже не уточняет, кем произнесена данная реплика.

Арготизмы выступают здесь как характерный штрих для изображения солдатской массы, как средство создания «общего плана». Так, например, использует их Ж.-П. Сартр, когда, рисуя в романе «Смерть в душе» бесславный конец «странной войны», показывает группу растерявшихся, утративших мужество французских военнопленных, которые смотрят на движущуюся колонну победителей: «...les Allemands passent sur la route, en motos, en chenillettes, en camions, rasés, reposés, bronzés, beaux visages calmes et vagues comme des alpages. Ils ne regardent personne, leur regard est fixé sur le Sud, ils s'enfoncent dans la France, debout et silencieux, tu te rends compte, on les transporte gratis, c'est la biffe à roulettes, moi j'appelle ça faire la guerre, vise-moi les mitrailleuses, oh! et les petits canons, dis! Ce que c'est bath, pas étonnant qu'on ait perdu la guerre» (p. 259).

В приведенном фрагментарном диалоге, где арготизм может исходить от любого из множества неназванных собеседников, арготизмы создают равномерность стилистической окраски, подчеркнутую ненормативным, «слитным» пунктуационно-сintаксическим оформлением диалогической речи. Так возникает обобщенное впечатление — деморализованные солдаты предстают как однородная масса.

Иногда типизация речи с помощью солдатских арготизмов приобретает крайнюю, парадоксальную форму — аго подается как норма в коммуникации между солдатами, тогда как нормативная лексика представляется как нечто неожиданное и нелепое в данных условиях общения. С таким употреблением арготизмов мы сталкиваемся, например, у Робера Мерля: «— Qu'est-ce que tu as à te fendre la pipe? — Rien, dit Maillat, je pense que tu l'aimes, c'est tout.

Alexandre le regarda d'un air méfiant. — Quoi? — L'ambulance. — L'ambulance? Quelle ambulance? — Enfin, la roulotte, si tu veux. — Dis donc "la roulotte", comme tout le monde» (p. 30).

Интересный прием стилистической разработки аго представляет использование его как лингвистического признака степени внедрения персонажа в солдатскую среду. Изменяя арготическую насыщенность речи героя, автор показывает его духовное приспособление, приобщение к этой среде. Эта функция арготизмов явственно прослеживается в романе П. Виалара «Les morts vivants». Роман написан от 1-го лица, и рассказчик здесь — фигура довольно колоритная. Это генеральский племянник Ларно, романтический юноша, который мечтает о подвигах на поле брани и рвется на фронт добровольцем. Ларно попадает в самую солдатскую гущу, и на первых порах у него с окружающими только и есть общего, что начальная буква фамилии, — игра случая или, вернее, прихоть какого-то штабного шутника, собравшего в одной роте всех солдат с фа-

милией на Л. Ларно чувствует себя белой вороной среди всех этих Лами, Ламуров, Ларивов, Ларистандю, Лебаев и Лерсонов, пестрого человеческого месива, в котором можно найти кого угодно — от парижских мясников до преступников. Отчужденность Ларно внешне проявляется в своеобразном языковом барьере, который существует между ним и его новым окружением. Он не понимает арго, которое звучит вокруг него, и это вызывает презрительное недоумение окружающих.

Очень скоро, однако, Ларно открывает для себя всяческие достоинства в своих новых товарищах. Ему импонирует их душевная щедрость и мужество, их простодушие и верность собственному кодексу чести. И стремясь стать к ним ближе, он первым делом старается усвоить их арго, которое восхищает его своей живописностью. Причем автор заставляет его отнеситься к этому делу совершенно серьезно, как будто речь идет об изучении какого-то жизненно необходимого иностранного языка: «*L'argot—celui-là et l'autre aussi, la langue verte, si colorée, si parfumée — régnait en maître ici, on ne s'y entendait pas autrement. J'eus vite fait de l'apprendre, comme j'avais appris l'anglais, et j'en goûtais la fleur, les fulgurantes images; il ne me fallut six semaines pour être à la page. Je n'appris pas, du reste, que la langue, j'appris aussi le code, les règles de ce nouveau milieu qui dominait, absorbait l'autre, celui des calicots et des commis de bazar. Je sus vite ce qu'ils étaient, ces gars: chaperardeurs et généreux, cruels et "fleur bleue" à la fois, mais toujours "réguliers"*» (p. 30). В речи рассказчика появились первые арготизмы: процесс приобщения к новой среде сопровождается усвоением ее языка, показан через это языковое приобщение. Но хотя Ларно и прибегает иногда к арго и смахивает его красоты, арго не стало еще «его» языком, оно по-прежнему «их» язык, только переставший быть для него загадкой: «*Alors, dans son argot que je comprenais à présent, Lerson dit, avec simplicité, comme négligemment: — J'ai refait ça aux pattes pour toi chez l'metlan*» (p. 45).

Если продолжить аналогию с иностранным языком, Ларно владеет им пока пассивно. В каких-то случаях он употребляет арготизмы, но делает это сознательно, отдавая себе отчет в том, что пользуется «неродным» языком, чужой системой выражения мыслей (о том свидетельствуют ремарки типа «*dans son argot que je comprenais à présent*»).

Сближение идет все дальше, и Ларно начинает воспринимать происходящее так, как воспринимают его воюющие рядом с ним солдаты. Он постепенно избавляется от своих иллюзий насчет войны, ему открывается страшная правда об этой бессмысленной кровавой бойне, где мясники, как и все прочие, превращаются в пушечное мясо.

Проникшись мировосприятием солдатской массы, Ларно меняет, может быть даже не вполне осознанно, и свой взгляд на арго: он уже не рассматривает его как любопытный феномен, заслуживающий внимания, но не имеющий к нему самому непосредственного отношения. Арго становится для него естественным способом выражения, особенно в моменты сильного эмоционального напряжения. Когда Ларно оказывается свидетелем нелепой гибели союзников-американцев по недоразумению их полковника, он выражает переполняющие его жалость и возмущение в той форме, в какой, несомненно, сделали бы это Лами, Ламур, Ларив, Ларистандю, Лебай или Лерсон, — у него с языка невольно срываются арготизмы.

Это существенный момент в характеристике героя: арготизмы из речи Ларно-повествователя перешли в речь Ларно-персонажа. Немаловажно то обстоятельство, что арготизмы эти появляются в реплике, произнесенной для себя, а не для окружающих — американцы его не понимают, а французских солдат нет поблизости. Арго выступает здесь даже не в коммуникативной, а в эмотивной функции. Но и там, где эмотивная функция сочетается с коммуникативной, арготизмы появляются теперь в прямой речи Ларно как совершенно органичный и необходимый компонент: «— Tiens, c'est toi! fit Forestier: — Oui, dis-je, je vous amène les Amerluches. Ah! les vaches! ajoutai-je sans plus d'explications. — On a vu! fit le sergent, ils savent pas encore ce que c'est! — Sauf les macchabs! dis-je» (p. 347).

Итак, в отношениях Ларно с новой для него средой намечается примерно пять этапов: от отъединенности и отгороженности к полному духовному приобщению. И каждый этап, ведущий к слиянию с солдатской массой, так или иначе отражается в его отношении к арго.

В заключение следует отметить, что в литературном использовании солдатского арго нет ничего специфического. Стилистическое функционирование арготизмов, пришедших в современную французскую литературу из других источников, подчиняется тем же законам. Солдатские арготизмы, как и всякие иные, являются одним из средств реалистического отражения действительности в художественном произведении.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жирмунский В. М. Национальный язык и социальные диалекты: М., 1936, с. 162—166.

² Guiraud P. L'argot. Paris, 1956, p. 97—98.

³ Sainéant L. L'argot des tranchées d'après les lettres des poilus et les journaux du front. Paris, 1915; Larousse. Dictionnaire des termes militaires et de l'argot poilu. Paris, 1916; Dechelette E. L'argot des poilus. Paris, 1918; Esnault G. Le poilu tel qu'il se parle: Dictionnaire des termes.

populaires récents et neufs, employés aux armées en 1914—1918. Paris, 1919; D a u z a t A. L'argot de la guerre: D'après une enquête auprès des officiers et soldats. Paris, 1919; R i e d e r G. Probleme des Kriegsfranzösischen. — In: Hauptfragen der Romanistik. Festschrift für Phil. Aug. Becker. Heidelberg, 1922.

⁴ См., напр.: B e r g m a n n K. Wie der Feldgrau spricht. Giessen, 1916; I m m e Th. Die deutsche Soldatensprache von heute. Dortmund, 1917; M a u s s - s e r O. Deutsche Soldatensprache. Ihr Aufbau und ihre Probleme. Strassburg, 1917; S p e r b e r H. Einführung in die Bedeutungslehre. Berlin, 1923; S t u h l m a n n F. Die Sprache des Heeres. Berlin, 1939; T r a n s f e l d t W. Wort und Brauchtum der Soldaten. Hamburg, 1959; F r a s e r E. and G i b b o n s J. Soldier and sailor words and phrases. London, 1925; B r o p h y J. and P a r t r i g g e E. Songs and slang of the British soldier. London, 1931; H i d d e m a n n H. Untersuchungen zum Slang des englischen Heeres im Weltkrieg. Emsdetten, 1938.; G r a n v i l l W. A dictionary of forces slang. London, 1948.

⁵ G i b e a u Y. La guerre c'est la guerre... Paris, 1961.

⁶ B o n n e a u A. Gars de batterie. Paris, 1946; L a n o u x A. Quand la mer se retire. Paris, 1963; M e g l e R. Week-end à Zuydcoote. Paris, 1949; S a r t r e J.-P. La mort dans l'âme. Paris, 1949; T a s l i t z k y B. Tambour battant. Paris, 1962; V i a l a r P. Les morts vivants. Paris, 1947. — Ссылки на эти издания приводятся в тексте статьи.

⁷ Последующий анализ является подробным развитием темы, бегло затронутой в нашей статье «Арготический блок и его функции» (ФН, 1974, № 2).

Н. А. ШТЕЙНБЕРГ

ИЗУЧЕНИЕ ОСОБЕННОСТЕЙ ЯЗЫКА ШЕКСПИРА В СТУДЕНЧЕСКОМ СЕМИНАРЕ

Творчеству Шекспира посвящается несколько лекций в курсе истории зарубежной литературы, где дается общий обзор и периодизация, а также литературоведческая оценка его произведений. Однако этого мало для студентов-лингвистов, основное внимание которых должно быть направлено на изучение собственно языка великого драматурга. С этой целью в программу обучения на IV курсе английского отделения филологического факультета Ленинградского университета включен специальный семинар по истории английского языка XVI в.

На семинар отводится 20—22 часа, т. е. всего 10—11 занятий. Этого слишком мало, чтобы по-настоящему глубоко узнатъ язык Шекспира, представляющий собой весьма сложное явление, не говоря уже о том, чтобы на его примере познакомиться с одним из этапов развития английского языка как такового.

Существует опасность либо сузить семинар до регистрации фонологических, морфологических и других особенностей изучаемого периода, т. е. оторвать изучение языка произведений XVI в. от их автора, либо, поставив себе целью знакомство участников семинара с самим творчеством Шекспира, утонуть в океане литературоведческих работ, не оставив времени на изучение грамматического строя. И в том, и в другом случае

не удастся научить читать текст произведений Шекспира, увидеть за подчас архаической формой не архаический смысл и чувство.

Можно найти несколько способов избежания этих крайностей. Один из них, составляющий тему статьи, состоит в том, чтобы, сочетая разные виды анализа, проводимого по определенной схеме (от одного языкового уровня к другому, а именно — от фонологического к морфологическому и синтаксическому и далее — лексическому), дать насколько возможно полное обозрение особенностей языка и стиля драматурга, что, несомненно, предполагает и филологический комментарий и некоторые элементы литературоведческой оценки.

Семинар построен на чтении отрывков из «Гамлета». Полное прочтение трагедии невозможно в силу недостатка времени, поэтому очень важно выбрать те монологи и сцены, которые, с одной стороны, давали бы возможность познакомиться с функциональным различием вокабуларя действующих лиц, за которым стоит богатство идей и тонкость психологического анализа, а с другой — служили бы иллюстрацией грамматических и лексических особенностей языка эпохи. По совету проф. В. В. Бурлаковой, были выбраны следующие отрывки, отвечающие предъявляемым требованиям: монолог Гамлета из 2-й сцены I акта («O that this too too solid flesh would melt...»; прощание Лаэрта с Полонием (акт I, сцена 3-я); монолог Гамлета из 2-й сцены II акта («O, what a rogue and peasant slave am I!»); монолог короля из 3-й сцены III акта («O, my offence is rank, it smells to heaven...»); разговор Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном (акт III, сцена 1-я); разговор двух могильщиков (акт V, сцена 1-я). Таким образом, отрывки отличаются разнообразием как с точки зрения персонажей и формы речи (это и монологи, и диалоги), так и развития действия трагедии.

Семинар предваряется обзорной лекцией, в которой затрагивается целый круг вопросов, составляющих темы семинарских занятий. Прежде всего встает вопрос о том, как же читать шекспировский текст с точки зрения его звучания. Как известно, это одна из спорных проблем, в основном зависящая от точки зрения на датировку сдвига гласных. После обзора существующих точек зрения (Есперсена, Бруннера, Уальда и др.) принимается гипотеза Уальда, согласно которой система звуков шекспировской эпохи в общем совпадает с современной.² Разумеется, полного совпадения с современным языком не было, поэтому дается перечень тех звуков, которые еще не прошли полного пути развития. В ходе занятий отмечаются слова, содержащие эти звуки. Для того чтобы дать представление о звучании «Гамлета» с английской сцены, предлагается прослушать магнитофонную ленту с воспроизведением чтения одного

из самых известных исполнителей роли Гамлете — Джона Гилгуда.

Нельзя читать Шекспира, ничего не зная о том, как создавался шекспировский канон вообще, что собой представляет текст «Гамлете», в частности. Сообщаемые краткие сведения об истории издания трагедии³ удачно иллюстрируются уже первой строчкой монолога Гамлете из I акта, которая содержит слово solid.⁴ В первом и втором кварто оно писалось как sallied (вариант sullied). Solid — форма из фолио 1623 г., вошедшая в шекспировский канон. Это различие и причины предпочтения solid служат предметом обсуждения, в ходе которого устанавливаются возможные причины наличия вариантов и ряды представлений, лежащие за словами sallied и solid.

В издании со словарем и комментарием проф. М. М. Морозова *too too solid* пишется раздельно, но в других изданиях, по свидетельству Дж. Хантера,⁵ отмечено написание *too too-solid*, т. е. либо *too-too* — сложное слово, определяющее solid со значением *exceedingly*, либо *too-solid* — сложное прилагательное, определяемое первым *too*. В других произведениях Шекспира мы находим *too too-much* («*Two Gentlemen of Verona*»), *too too-strongly* («*Merry Wives*»), что подтверждает второе толкование. Подобных форм нет в современном языке, но они встречались у Бомона и Флетчера.⁶ Таким образом, сразу же можно не только привести пример из истории создания принятого текста, но и показать некоторую архаичность языка.

Далее дается обзор тех языковых явлений (на морфологическом и синтаксическом уровнях), которые отличают язык Шекспира от современного.⁷ Выбранный текстовой материал содержит много примеров и двойных отрицаний, и образования вопросительной формы без вспомогательного глагола, и форм сослагательного наклонения вместо принятого сейчас изъявительного и прочих грамматических особенностей, не говоря уже о необычном порядке слов.

Лекция завершается характеристикой языка Шекспира с точки зрения его роли и места в общенациональном английском языке. Согласно сведениям, которые приводит Есперсен,⁸ язык Шекспира содержит 20 тысяч слов. Обширность его вокабуляра рельефно выступает на фоне сравнения с вокабулярами Мильтона (7 или 8 тысяч слов) или Нового завета (4800 слов). Так как считается, что «богатство словаря автора заключено по преимуществу в редких словах» и «слова, встречающиеся у автора один раз, должны рассматриваться как существенная часть его лексики»,⁹ то возникает вопрос: что побудило Шекспира использовать такое большое количество «редких» слов и откуда он черпал их?

Самые различные исследователи Шекспира (от Есперсена до Белинского)¹⁰ единодушно отмечают необыкновенную широту диапазона творчества великого драматурга. Есперсен пишет:

«Величие ума Шекспира подтверждается не тем, что он знал 20 000 слов, а тем, что он писал на столь разнообразные темы и касался столь многих сторон человеческой природы и людских отношений, что ему потребовалось в его произведениях именно это количество слов».¹¹ Эта особенность языка Шекспира хорошо видна в выбранных отрывках.

Мысли Гамлета все время направлены на одну и ту же тему, но как по-разному он их выражает! Вначале, когда он только что вернулся из Виттенберга, его речь изысканна и пестрит мифологическими образами: Ниобея, Геркулес, Гиперион следуют друг за другом. В монологе из III акта звучат слова совсем иного рода: *whore*, *scullion*, *offal*. Упоминание о Гекубе — лишь эхо разговора с актерами, который ведет за собой появление целого ряда сценических терминов. Так, чтобы передать понятие «причина», Гамлет пользуется словом *sue*, которое означает не только «причина, повод», но и «конец реплики одного актера, служащий сигналом для появления или реплики другого». В III акте в разговоре с Розенкранцем и Гильденстерном Гамлет, понимая их неискренность, дает им это почувствовать, употребляя охотничьи термины, подсознательно уподобляя себя загнанному зверю. Снова говоря об этом, он пользуется уже музыкальной терминологией (на сцене в это время появляются музыканты с флейтами — *recorders* — в руках). Клавдий, упоминая о небесном суде, употребляет карточный термин *shuffling*, столь уместный в его устах; могильщики, роющие могилу для Офелии, щеголяют юридическими терминами (естественно, перевранными) и т. д.

Шекспиру было в высшей степени свойственно умение использовать для психологической характеристики персонажа его речь, вокабуляр, а иногда и синтаксическое построение фраз. Так, по наблюдениям О. Есперсена, неискренность короля проявляется в его склонности к сложным, запутанным предложениям и тенденции избегать естественных и прямых высказываний.¹²

Уже из сказанного ясно, что выбор слова у Шекспира не случаен, за ним стоит присущее Шекспиру умение использовать богатство национального языка для передачи душевного состояния и круга представлений персонажей, используя слова, относящиеся к самым разным сторонам жизни. Это умение — один из источников богатства шекспировского вокабуляра, другой его источник — языковое новаторство драматурга. Оно отражено в том количестве примеров из его произведений, которое дает *New English Dictionary*, когда речь идет о первых употреблениях слов в том или ином значении, например: *eventful*, *excellent*, *to get* в непереходном значении с прилагательным, т. е. становиться; *I have got* вместо *I have*; *rely*; *hint*, *hurry* и т. д.¹³

Еще одно свойство его языка выделяет Шекспира среди

других английских писателей: он занимает второе место после Библии по числу образных выражений, которые вошли в английский язык.¹⁴ Достаточно привести такие примеры, как *the green-eyed monster; that's flat; a fool's paradise* и т. д.

Интересно, что иногда выражения, которые сейчас воспринимаются как шекспиризмы, на самом деле существовали в языке гораздо раньше. Так, *out of joint* («The time is out of joint» — «Hamlet», act I, sc. 5) по свидетельству The Great Oxford Dictionary зарегистрировано за двести лет до «Гамлета».¹⁵ Шекспиризмы живут в языке своей жизнью. Их не только цитируют, их и видоизменяют.¹⁶ Так, шекспировское «Ay, every inch a king» («King Lear», act IV, sc. 6) у Теккерея звучит как «He is a gentleman — every inch a gentleman»,¹⁷ у Мома — «He was every inch a poet»,¹⁸ а в одном из номеров «Morning Star» — «Hollow-cheeked and unshaven he was every inch the sleepless seeker after scientific truth».¹⁹ Более 100 фразеологических оборотов Шекспира²⁰ вошли в современный язык. Ими изобилуют выбранные отрывки: «Woman, thy name is frailty» (act I, sc. 2), «What's he to Hesuba...» (act I, sc. 3); «Neither a borrower, nor a lender be» (act I, sc. 3) и другие. Все афоризмы отличаются не только меткостью и краткостью, что естественно, но и неодинаковостью характера. Гамлет судит о душевных переживаниях, Полоний — о правилах поведения в обществе. Чтобы дать студентам почувствовать эту сторону языка Шекспира, представляется уместным познакомить их с мнениями шекспироведов, писавших о «Гамлете»: А. Бредли²¹ и И. Конолли²² об отражении характера Гамлета в его монологе из I акта («O that this too too solid flesh...»); С. Кольриджа²³ и И. В. Гете²⁴ — о Гамлете вообще; С. Джонсона²⁵ — о Полонии и т. д. Разумеется, этого мало, учитывая объем литературы о Гамлете,²⁶ но, во всяком случае, такие экскурсы не дадут тексту трагедии превратиться в некий безликий «учебный материал».

Работа над *familiar quotations* продолжается и вне аудитории. На каждом семинаре студенты получают один-два афоризма либо из «Гамлета», либо из других произведений. В первом случае они должны отыскать их в тексте трагедии (что заставляет их внимательно прочитать ее от начала до конца), во втором — найти их источник и толкование по «Англо-русскому фразеологическому словарю» А. В. Кунина.²⁷

Само собой разумеется, язык произведения, написанного в начале XVII в., отличается некоторой архаичностью. Это обусловило еще два направления работы над текстом: объяснение устарелых слов и филологический комментарий.

Архаизмы Шекспира двоякого рода: либо слова, совсем вышедшие из употребления, например, *character* (записывать); *'s blood* (ругательство), *discourse of reason* (способность размышлять) и другие; либо слова, употребляемые в ином, по

сравнению с современным, значении: например, *property* (act II, sc. 2) — ранг; *admiration* (act III, sc. 2) — удивление; *merely* (act I, sc. 2) — полностью, всецело. Подобные случаи — явление довольно частое, и чтобы шире познакомить с ними студентов, дополнительно используются данные Есперсена.²⁸ В дальнейшем студенты получают карточки с отрывками из различных пьес Шекспира, где встречаются уже комментировавшиеся слова такого рода, и дают объяснение их смысла. Здесь надо отметить, что семинар ведется на английском языке, поэтому требуется не перевод, а толкование. Проблема перевода на русский язык не затрагивается. В виде исключения после разбора монолога Гамлете из I акта прочитывается вслух перевод Б. Пастернака, скорее с целью продемонстрировать, что знание перевода не есть подготовка к семинару.

Филологический комментарий можно проиллюстрировать на следующих примерах. Студентам не совсем ясны слова Розенкранца, когда в ответ на замечание Гамлете «Sir, I lack advancement» (act III, sc. 2), он отвечает: «How can that be, when you have the voice of the King himself for your succession in Denmark?» (там же). В самом деле, разве Гамлет не является наследником престола? Здесь необходимо объяснение правил наследования того времени, когда сын короля не становился королем сразу же после смерти отца, а избирался знатными людьми страны и должен был до этого доказать свою способность быть военачальником и государственным мужем.²⁹ Другим примером являются слова Гамлете из II акта, где он говорит, что не трус, ибо у него не голубиная печень и достаточно желчи «to make oppression bitter». Эти слова отражают представления того времени будто бы печень — орган, определяющий мужество человека. В комментарии нуждаются и слова Гамлете «Who ... gives me the lie i' the throat, As deep as to the lungs?» (act II, sc. 2) — тогдашняя формула обвинения человека в обдуманной и заведомой лжи и т. д. Таких примеров можно привести множество.

Непонимание иногда определяется другим камнем преткновения — незнанием Библии, поэтому требуют объяснения такие места, как «Or that the Everlasting had not fixed this canon 'gainst self-slaughter» (act I, sc. 2), где слово canon обычно мало что говорит студентам; или слова Клавдия о своем преступлении «It hath the primal eldest curse upon't, a brother's murderer» (act III, sc. 3). Обычно значение слов «primal eldest curse» приходится выяснять из статьи «The mark of Cain» в книге Н. М. Эльяновой «Popular Phrases».³⁰ Эта же книга используется, когда речь идет о персонажах из античной мифологии или литературы: Гекубе, Ниобее, Геркулесе и т. д., которые входили в привычный круг образов человека эпохи Возрождения.

Стремление к наиболее полному анализу текста требует

большого напряжения от всех участников семинара, ибо лексикологический, филологический и другие вышеперечисленные аспекты работы, естественно, занимают второе место после лингвистического анализа, включающего рассмотрение особенностей трех языковых уровней (см. выше). Много времени уходит на историческую фонологию, ибо это последняя возможность повторения ее перед государственным экзаменом. Экономия времени частично достигается путем самостоятельной работы студентов над овладением теми знаниями по истории языка, которые изложены в учебниках.

В конечном итоге от студента требуется умение дать полный анализ незнакомого отрывка шекспировского текста с включением упомянутых компонентов. Разумеется, далеко не все особенности языка Шекспира нашли отражение в ходе семинарских занятий, но это, очевидно, и невозможно. Цель семинара состоит в том, чтобы, с одной стороны, максимально познакомить студентов с языком Шекспира, дав им возможность понимать его произведения, а с другой — показать, что без внимательного прочтения текста, знания эпохи и ее языковых особенностей для современного читателя многое пропадает.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Студенты пользуются книгой: *Shakespeare's Hamlet. Prince of Denmark*. Полный текст трагедии со словарем и комментарием проф. М. М. Морозова. М., 1939.

² Ильин Б. А. История английского языка. М., 1968, с. 315—316; Иванова И. П., Чахоян Л. П. История английского языка. М., 1976, с. 84; Kökeritz H. *Shakespeare's pronunciation*. New Haven, 1953, p. 9 ff; Bradley H. *Shakespeare's English*. — In: *Shakespeare's England*. Oxford, 1932, vol. 2, p. 539—545.

³ Аникст А. Первые издания Шекспира. М., 1974; Craig H. *An introduction to Shakespeare*. Columbia, 1951, p. 431—434; Hunter J. Preface. — In: *Shakespeare's tragedy of Hamlet. With notes, extracts from the old «Historie of Hamlet», selected criticisms on the play etc.* London — New York, 1906, p. VII ff; Wright L. B. and La Mar V. A. *The popularity of Hamlet*. — In: *Hamlet*. New York, 1959, p. XI ff.

⁴ См.: Kökeritz H. *This sullied solid flesh*. — *Studia neophilologica*, vol. 30, 1958, p. 3—11, см. также: Wright L. B. and La Mar V. A. Op. cit., p. 11.

⁵ Hunter J. *Remarks of various authors on Shakespeare's «Hamlet»*. — In: *Shakespeare's tragedy of Hamlet...*, p. XVIII.

⁶ Ibid.

⁷ Abbott E. A. *A Shakespearian grammar*. London, 1870.

⁸ Jespersen O. *Growth and structure of the English language*. Leipzig, 1935, p. 194—195.

⁹ Фрумкина Р. М. Статистическая структура лексики Пушкина. — ВЯ, 1960, № 3, с. 79.

¹⁰ Jespersen O. *Growth and structure of the English language*, p. 256; Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1958, т. 2, с. 256.

¹¹ Jespersen O. *Growth and structure of the English language*, p. 197.

¹² Jespersen O. *A marginal note on Shakespeare's language and a textual crux in «King Lear»*. — In: *Lingistica*. Copenhagen, 1933, p. 430.

¹³ Jespersen O. Growth and structure of the English language. p. 205, 206.

¹⁴ Смит Л. П. Фразеология английского языка. М., 1959, с. 120.

¹⁵ Там же, с. 125.

¹⁶ Свиридова Л. Ф. Шекспиризмы в современном английском языке. — Учен. зап. I МГПИИЯ. М., 1969, с. 173—189.

¹⁷ Кунин А. В. Фразеология современного английского языка. М., 1972, с. 38.

¹⁸ Свиридова Л. Ф. Указ. ст., с. 176.

¹⁹ Там же, с. 176.

²⁰ Смит Л. П. Указ. соч., с. 120—125.

²¹ Bradley A. C. Shakespearian tragedy. London, 1932, p. 117 ff.

²² Сополь I. A study of Hamlet. London, 1863.

²³ Coleridge S. T. Seven lectures on Shakespeare and Milton. Chapman & Hall, 1856, p. 148—149.

²⁴ Цит. по: Hunter J. Remarks of various... — In: Shakespeare's tragedy of Hamlet..., p. XXVIII.

²⁵ Ibid., p. XXXVIII; см. также: Wight J. A. Polonius «Shakesperiana». New York, 1890, vol. VII, p. 112, 113.

²⁶ См., например: Raven A. A. A Hamlet bibliography and reference guide. Chicago, 1936.

²⁷ Кунин А. В. Англо-русский фразеологический словарь. М., 1955.

²⁸ Jespersen O. Growth and structure of the English language, p. 199—200.

²⁹ См.: Strachey. Methodical analysis of Hamlet. — Цит. по: Hunter J. Remarks of various authors... — In: Shakespeare's tragedy of Hamlet..., p. XXIII.

³⁰ Эльянова Н. М. Popular phrases. L., 1971, p. 113.

А. Б. ДРОЗДОВА

НЕКОТОРЫЕ СТРУКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ МОНОЛОГОВ РИЧАРДА В «РИЧАРДЕ III» ШЕКСПИРА

Монологи Ричарда при внимательном рассмотрении оказываются стилистически многослойным явлением. Героев типа Ричарда в английском театре XVI—XVII вв. называли макиавеллистами. Макиавеллист восходит к Злодею из трагедии мести, а последний — к традиционной аллегории Порока из моралите. Связь с Пороком в образе Ричарда можно заметить только в его монологах. Любопытной особенностью монологов Ричарда является то, что они фактически внутренние диалоги — внутреннее раздвоение Ричарда проявляется как бы в форме обращения к незримому «собеседнику». Сначала это дружелюбный двойник, но незадолго до смерти Ричарда он превращается во врага. Всего в пьесе шесть монологов Ричарда, пять из них в I акте.

Монолог Глостера, открывавший трагедию, в композиции пьесы заменяет обычный пролог елизаветинской трагедии, который вводит зрителя в исходную ситуацию. Но этот монолог не исчерпывается изложением обстоятельств, предшествующих

действию драмы. Ричард рассказывает о себе зрителю то, что позже он будет скрывать от всех героев пьесы.

Далее главный герой показан в двух планах: через восприятие прочих героев трагедии, которые постепенно разгадывают в нем злодея, и через самовосприятие Ричарда, которое и отражается в его монологах. Монологи фиксируют переломные моменты в развитии образа: Ричард меняется по мере достижения своих целей и, получив желаемое, сам удивляется своей реакции.

Саморазоблачение Ричарда, его яростная, вызывающая искренность и злорадное комментирование происходящего — видимо,rudименты аллегории Порока. «По традиции английского народного театра амплуа „макьявеля“ (восходящее к аллегории Кривды) всегда узнается по монологам, в которых персонаж наивно рекомендует себя зрителю как отпетого злодея. Шекспировский образ связан с этой традицией лишь формально — генетически».¹

Порок с наивным цинизмом рассказывал зрителю, какие подлости он собирается совершить. Ричард прекратит свои циничные комментарии, когда в нем заговорит совесть, и тогда злобное хихиканье Порока вытеснится неподдельным страданием трагического героя, предчувствующего неминуемую и заслуженную кару. Ричард с развитием характера из «макьявеля» превращается в трагического героя, и соответственно меняется стилистическая окраска его монологов.

Триумфальная, фанфарная, насыщенная метафорами лексика первых десяти строк вряд ли выражает торжество честолюбивого Глостера по поводу победы дома Йорков. Поскольку дальше он говорит о своей ущербности и о том, что любовь для него недоступна, мы заключаем, что мажорное начало монолога прикрывает тяжкую депрессию героя: победа Йорков достигнута ценой стольких потерь, а ему, Ричарду, теперь жить нечем. Ричард пытается выставить любовь в комическом свете и говорит о ней насмешливо и свысока. Метафоричность языка постепенно уменьшается, и Ричард начинает говорить грубо, трезво, цинично описывая свою внешность.

Я груб; величья не хватает мне,
Чтоб важничать пред нимфою распутной,
Меня природа лживая согнула
И обделила красотой и ростом.
Уродлив, исковеркан и до срока
Я послан в мир живой; я недоделан, —
Такой убогий и хромой, что псы,
Когда пред ними ковыляю, лают.²

Он, казалось бы, холодно и объективно смотрит на себя, но этой объективностью Ричард пытается заглушить давнюю боль, власть которой он не может сбросить с себя. На войне Глостер мог забывать о том, что только он один лишен женской любви,

а теперь, когда «грозноликий бой чело разгладил», боль прорывается и принимает форму жгучей иронии над собой:

Чем в этот мирный и тщедушный век
Мне наслаждаться? Разве что глядеть
На тень мою, что солнце удлиняет,
Да толковать мне о своем уродстве?

(434)

Здесь — кульминация монолога, далее следует разрешение: Ричард хочет стать интриганом, в этом для него моральное решение его судьбы. Раз ему не удается презирать любовь, Глостер хочет добиться власти над теми, кто знает счастье любви. Ричард сознательно решил стать злодеем, потому что он считает, что у него нет другого выхода.

Только конец монолога рассудочно фактичен, каким обычно бывал елизаветинский пролог.

Как бы первым вариантом этого монолога Глостера был его же монолог в третьей части «Генриха VI», акт III, сцена 2. Монолог в «Генрихе VI» длиннее и менее строен по развитию мысли. По этому монологу видно, что Шекспира заинтересовал мотив ущемленности, но образ Глостера еще не выкисталлизовался.

Импульсом к бурному потоку мыслей Ричарда в этой сцене послужило ухаживание Эдуарда, только что ставшего королем, за леди Грей (будущей его женой королевой Елизаветой), которое происходило на глазах Ричарда и сопровождалось его злобными и грубыми комментариями. Ричарда взбесила любовная сцена, в нем вспыхнула ненависть к брату и решимость отобрать у него корону.

В монологе из «Генриха VI» Ричард пространнее говорит о своей ненависти к природе, о том, что он лишен любовных радостей и может мечтать лишь о радости властвовать над всеми:

Но если Ричард не получит царства,
Каких ему ждать радостей от мира?
Найду ли блаженство я в объятьях женских
И наряжусь ли в яркие одежды —
Пленять красавиц взором и речами?
О жалкая мечта! Ее достигнуть
Трудней, чем двадцать обрести корон.
Я в чреве матери любовью проклят:
Чтоб мне не знать ее законов нежных,
Она природу подкупила взяткой,
И та свела, как прут сухой, мне руку,
И на спину мне взгромоздила гору,
Где, надо мной глумясь, сидит уродство;
И ноги сделала длины неровной;
Всем членам придала несоразмерность:
Стал я, как хаос иль как медвежонок,
Что матерью своею не облизан
И не воспринял образа ее.
Таков ли я, чтобы меня любили?

О, дикий бред — питать такую мысль!
Но раз иной нет радости мне в мире,
Как притеснять, повелевать, царить
Над теми, что красивее меня, —
Пусть о венце мечта мне будет небом.
Всю жизнь мне будет мир казаться адом,
Пока над этим туловищем гадким
Не увенчает голову корона.

(375)

Таким образом, мотив ущербности был для Шекспира исходным при создании характера Ричарда. Символом ущербности Ричарда является горб. У исторического Ричарда III горба не было, но были некоторые изъяны телосложения: одна нога длиннее другой и одно плечо выше другого, но Ричард постоянными упражнениями сделал эти недостатки еле заметными.³ Холиншед в своей хронике, желая представить династию Тюдоров спасительницей Англии, преувеличил злодейства и физическое уродство Ричарда, чтобы подчеркнуть заслугу первого Тюдора графа Ричмонда, который избавил английский народ от этого антихриста. Шекспир еще более увеличил физическое уродство Ричарда и особенно акцентировал горб.⁴

Тот факт, что другие действующие лица не говорят о горбе Ричарда, а сам он в монологах постоянно упоминает о нем, производит впечатление, будто горб — это тайный, незримый для прочих изъян Ричарда. Для него горб — это символ ущербности, которая коренится в самой натуре Ричарда; горб — это его судьба, причина всех его мучений и одиночества.

В последнее время Ричарда играют обычно без горба и затушевывают мотив физического уродства. Михоэлс, собираясь сыграть эту роль, очень большое значение придавал горбу: «Солнце бросает лучи, и солнце на каждом шагу тенью, движением тени напоминает ему его горб, поэтому он отстранен от людей. Горб мешает ему быть наравне со всеми и радоваться лучам солнца, как все... Мне казалось даже, что начинать Ричарда нужно с тени его. Прежде всего появляется тень горба, потом появляется Ричард, который даже солнце воспринимает, так сказать, „с точки зрения“ своей горбатости».⁵

Михоэлс считал темой пьесы борьбу Ричарда со своей неполноценностью, называя это спором с горбом: «Вот, мне кажется, этот спор с собственным горбом есть самое главное у Ричарда. Нужно ли доказывать, что горб, который здесь становится символом зла, победить не может».⁶

Наконец, Михоэлс отметил постоянное раздвоение Ричарда. Действительно, Ричард, отмечая в монологах свои достижения, всегда заканчивает их словами о своем горбе, как будто для него завоевывает он жизненные позиции; он как будто разговаривает со своим постоянным собеседником — горбом. Михоэлс это впечатление передает в очень краткой и образной форме: «Мне кажется, что у Ричарда с его горбом имеется не-

прерывная корреспонденция: „Ну как, браток, ничего? — Хорошо, побеждаю”».⁷

Любопытно, что горб не упоминается только в последнем монологе перед Босвортской битвой, но в тот момент Ричарду кажется, что в палатке есть кто-то, кто хочет его убить, т. е. горб как бы персонифицировался в самостоятельную личность невидимого убийцы.

Следующий монолог Ричарда — во 2-ой сцене I акта, после разговора с леди Анной. Для укрепления своих позиций Ричарду надо было жениться на вдове принца Эдуарда, сына Генриха VI, и Ричарду удалось добиться от нее согласия на брак с поразившей его самого быстротой. После ухода Анны Ричард размышляет о своем успехе. Эта победа вызвала в нем поток горьких мыслей. Оказывается, легко победить даже первую даму королевства, а он прежде страдал из-за того, что лишен женской любви. Любовь для него обесценилась:

Кто обольщал когда-нибудь так женщин?
Кто женщину так обольстить сумел?
Она — моя! Но не нужна надолго.
Как! Я, убивший мужа и отца,
Я ею овладел в час горшой злобы...
Уж своего она забыла мужа...
Она свой взор теперь к тому склонила,
Кто принца нежного скосил в цвету
И дал ей вдовью горькую постель, —
Ко мне, не стоящему пол-Эдуарда,
Ко мне, уродливому и хромому!

(448—449)

Он ясно видел, что произошло нечто вопиющее и что если бы бог был, то он не допустил бы этого посмения. Ричард при всей своей озлобленности и холодности ума категоричен и порывист в чувствах и решениях. Раньше он был уверен, что недостоин любви, хотя и не виноват в своей безобразной внешности. Он думал, что вынужден быть изгояем в силу непреклонного закона природы, а теперь Ричард пришел к выводу, что нет справедливости и логики в чувствах. Значит, с людскими чувствами вообще не следует считаться; все можно и нечего бояться. И Ричард смелее богохульствует:

Против меня был бог, и суд, и совесть,
И не было друзей, чтоб мне помочь,
Один лишь дьявол да притворный вид.
Мир — и ничто. И все ж она моя.
Ха-ха!

(448)

Если в начале трагедии для Ричарда злодейство было способом добиться превосходства над людьми, то теперь он людей ни во что не ставит. Эта блестящая победа освободила его от всего человеческого. Заканчивается монолог словами: «...свети мне день, чтоб проходя, свою я видел тень» (449), а раньше

он более всего ненавидел свою тень. Начав презирать людей, Ричард полюбил свое уродство.

В конце 3-й сцены, как и в двух предыдущих, есть монолог, в котором Ричард комментирует свои достижения. Во вступительном монологе и монологе, завершающем 1-ю сцену, Ричард излагает свои планы (во втором монологе он сообщает, что собирается соблазнить леди Анну). Благодаря этому зритель твердо знает, что Ричард обманывает людей, и нет необходимости гадать, действительно ли он любит леди Анну или сочувствует Кларенсу, либо нагло лицемерит. Вследствие этого внимание зрителя сосредоточивается на том, как он обманывает своих жертв.

В других монологах Ричард подводит итоги своим достижениям и богохульствует, причем, богохульствуя, он пародирует стиль благочестивых речей. В 1-й сцене он говорит:

Простак, мой Кларенс! Так тебя люблю я,
Что скоро дух твой я пошлю на небо,
Коль небо примет дар из наших рук.

(437)

В монологе 2-ой сцены Ричард богохульно комментирует победу над Анной: «Против меня был бог, и суд, и совесть...» и т. д. (448). В 3-ей сцене, натравив лордов на родственников королевы, Ричард цинично признается, что в разговоре с людьми он стилизует свою речь под язык святош:

Я же
Вздыхаю, повторяя из писанья,
Что бог велит платить добром за зло.
Так прикрываю гнусность я свою
Обрывками старинных изречений,
Натасканными из священных книг.

(462)

Богохульство Ричарда — не просто проявление его цинизма; он действительно не верит в бога и видит в этом свое громадное преимущество перед всем человечеством. Он решился творить зло, чтобы добиться власти. Обманув Анну, Ричард решил, что раз бог это допустил, то возмездия просто нет и зло не карается.

Последний монолог Ричарда (акт V, сцена 2) следует непосредственно за его сном, в котором он видел духов убитых им людей. Гербер, посвятивший отдельную статью разбору этого монолога,⁸ утверждает, что сон состоял из двух частей: сначала были духи, а потом Ричарду приснилось все то, что духи напророчили ему на следующий день: потерю коня, раны и смерть. Таким образом, после исчезновения духа Бекингема до того момента, как Ричард проснулся с криком «Коня сменить!», прошел некоторый промежуток времени, когда Ричард еще пребывал в кошмарах сна, так как крик его при пробуждении

вызван ужасом минуты смерти, а отнюдь не является реакцией на слова духа Бекингема.

Это довольно важное наблюдение. Следовательно, муки совести, о которых сразу же начинает говорить Ричард, были вызваны не страхом перед духами (Ричард на какое-то время даже забыл о них и лишь в конце монолога вспомнил), а тем что Ричард пережил момент смерти. Последующий монолог — это как бы очищение души, уже заглянувшей в мир иной.

Как только Ричард понял, что это всего лишь сон, он осознал, что мучит его именно совесть, а не страх, который должны были бы вызвать слова духов:

О совесть робкая, как мучишь ты!

(570)

Любопытно, что в этом монологе опять появляется двойник Ричарда, однако теперь он далеко не благожелательный — Ричарду кажется, что рядом некто, кто хочет убить его:

Боюсь себя? Ведь никого здесь нет.
Я — я, и Ричард Ричардом любим.
Убийца здесь? Нет! Да! Убийца я!

(571)

Ричард осознает, что возмездие таится внутри него самого что он сам себя ненавидит против собственной воли:

Бежать! Но от себя? И от чего?
От мести. Сам себе я буду мстить?
Увы, люблю себя. За что? За благо,
Что самому себе принес? Увы!
Скорее сам себя не ненавижу
За зло, что самому себе нанес!

(571)

Ричард не может не признать, что то, что восстало в нем против его прошлого, — это совесть, которую он раньше считал достоянием трусливых глупцов. Ричард сам произносит над собою суд, еще не будучи в роковой ситуации; нет еще тех объективных обстоятельств, которые определят исход битвы с Ричмондом, а Ричард уже знает, что он приговорен и притом справедливо:

У совести моей сто языков,
Все разные рассказывают сказки,
Но каждый подлецом меня зовет.
Я клятвы нарушал — как много раз!
Я счет убийствам страшным потерял.
Грехи мои — чернее нет грехов —
В суде толпятся и кричат: «Виновен!».

(571)

И в конце монолога Ричард опять сосредоточивается на том ощущении одиночества, с которого он начинает анализировать свои чувства и мысли в первом монологе:

Никто меня не любит.
Никто, когда умру, не пожалеет.
Как им жалеть, когда в самом себе
К себе я жалости не нахожу?⁹

(571)

Следовательно, для Ричарда самым непреодолимым и самым горьким в жизни оказалось чувство одиночества, потому что этот монолог — подведение итогов духовной борьбы. Ричард в этом монологе признает, что он обречен не в силу стечения обстоятельств, а в силу духовной ошибки. Ричард еще не потерял короны, но уже знает, что проиграл жизнь.

Заканчивается монолог несколько неожиданно: Ричард вдруг вспоминает, что ему явились духи:

Казалось мне, все души мной убитых
Сошли в шатер и каждый звал на утро
Возмездие на голову мою.

(571)

Многим исследователям такой скачок мысли кажется столь иелогичным (возникали даже предположения, что последние строчки вставлены издателем), что Гербер посвятил свою статью объяснению именно этого перехода. Гербер очень логично доказывает, что мучительный самоанализ Ричарда вызван ощущением минуты смерти (конец сна). Исследователь пишет, что, анализируя сон, человек всегда идет от конца (момента пробуждения) вспять, к началу сна. До конца исчерпав эмоции, связанные с ощущением момента смерти, Ричард вспомнил, что снилось ему до этого, т. е. проклятия духов.

К этому тонкому наблюдению можно добавить еще одно соображение, которое характеризует сложность построения этого монолога. Ричард сам осудил себя, сам признал справедливость надвигающегося возмездия — только после этого он вспомнил, что об этом же возмездии говорили некие объективные силы. Как раньше он свободной волей выбрал путь зла, так теперь без давления признал свою вину и объективную непреложность возмездия. В конце монолога произошло как бы слияние объективной и субъективной совести. Шекспир показал, что обреченность макиавеллиста не только в том, что какие-либо объективные силы неминуемо уничтожат его, но и в том, что он сам себя уничтожает.

Тема данной работы не позволяет проследить развитие образа до конца пьесы (так как последняя сцена, в которой участвует Ричард, — диалог, а не монолог), и поэтому может возникнуть впечатление, что Ричард раскаялся. Но муки совести не привели Ричарда к раскаянию — он остался верен себе. Это, однако, не уменьшает глубины трагизма, а, наоборот, увеличивает ее: совесть есть даже у тех, кто не признает ее, муки со-

вести известны даже тем, у кого хватает воли не подчинить ей. Шекспир, таким образом, показывает, что нравственность — это общее свойство человеческой природы.

* * *

В монологах Ричарда можно заметить две стилистические струи: цинично-рационалистическую и приподнято-эмоциональную. Сухой, точный, циничный язык восходит к аллегории Порока. Взволнованный, эмоциональный стиль отражает трагическую окраску образа. Пока Ричарду сопутствует удача, монологи его, как бы обращенные к незримому двойнику, которому он сообщает о своих успехах, выдержаны в богохульно-циничном, скептически трезвом тоне. В последнем монологе благожелательный «собеседник» неожиданно превращается в карающую совесть и самое построение монолога отражает это раздвоение Ричарда. Последний монолог предельно эмоционален, так как сам Ричард наблюдает в своей душе агонию циника и мизантропа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии. М., 1971, с. 58—59.

² Шекспир У. Ричард III. Полн. собр. соч. в 8-ми т. М., 1957, т. 1, с. 433—434. — В дальнейшем текст пьесы (перевод Анны Радловой) цитируется по этому изданию.

³ Kelly H. A. Divine providence in the England of Shakespeare's histories. Cambridge, 1970, p. 70.

⁴ Хроника Холиншеда как источник «Ричарда III» Шекспира рассматривается в статье: Law R. A. Richard III: Its composition. — PMLA, 1945, N 10, p. 689—696.

⁵ Михоэлс С. М. Статьи, беседы, речи. М., 1965, с. 346—347.

⁶ Там же, с. 347.

⁷ Там же.

⁸ Gerber R. Elizabethan convention and psychological realism in the dream and last soliloquy of «Richard III». — English Studies, 1959, vol. 40, N 4, p. 294—300.

⁹ Просто удивительно, как можно прочитать в этом монологе совершенно противоположное: «Из приведенного монолога следует, что при этом совесть никакого не беспокоила Ричарда. Закоренелый эгоист, он способен только пожалеть себя» (Дубашинский И. А. Вильям Шекспир. М., 1965, с. 63).

САТИРИЧЕСКИЙ ФРАГМЕНТ ДЖОНА ДОННА «ПУТЬ ДУШИ»: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ И ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ

В самом конце царствования Елизаветы предметом ожесточенного конфликта между короной и коммюнерами (членами галаты общин) стали наряду с проблемами внешней политики и престолонаследия, никогда не терявшими свою актуальность, также и вопросы о монополиях, налогах, правах парламента и контроле над церковью. По каждому из этих вопросов, имевших важное стратегическое значение, «новые люди» занимали бескомпромиссную позицию, что свидетельствовало об их твердом намерении ограничить или даже упразднить королевскую прерогативу. Уже в самый год победы над Армадой появился первый из пуританских памфлетов, написанных от имени вымышленного лица Мартина Марпрелата (т. е. Мартина, ненавидящего прелатов). Памфлеты эти, получившие, несмотря на правительственный запрет, широкое распространение, обличали епископов, но фактически главной их мишенью, как это верно понял Ричард Хукер, автор знаменитого трактата «О законах церковного устройства» (т. 1, 1594), была сама королева.¹ По мере того как обострялись её отношения с парламентом, Елизавете все больше приходилось опираться на англиканскую церковь, которая в значительной мере сделалась придатком государственного аппарата. Таким образом, альянс королевской власти с парламентом, возникший при Генрихе VIII и направленный против католической церкви, уступил теперь место альянсу королевской власти с церковью. В 1586 г. архиепископ Кентерберийский Уитгифт был введен королевой в Тайный Совет, что знаменовало начало активной политики преследования пуритан, которая приняла наиболее жесткий характер уже после воцарения Стюартов, при архиепископе Лоде.

Самая острая борьба разгорелась вокруг монополий (патентов на монопольное ведение торговых или промышленных предприятий), которые Елизавета с большой выгодой для себя раздавала отдельным лицам или компаниям. Раздача монополий особенно раздражала буржуазию, так как препятствовала свободному предпринимательству, тем более, что самые прибыльные монополии находились в руках фаворитов королевы. Бэкон, который был одним из самых приближенных к Елизавете лиц, саркастически заметил по этому поводу: «Если ее величество жалует патент или монополию кому-нибудь из своих слуг, мы все должны вскакивать с мест и кричать, что мы против, но если она жалует его некоторым горожанам или корпорации, то так оно и должно быть, и это уже, воистину, не

монополия».² Борьба достигла кульминации в 1601 г. «Никогда еще не видел я палату в таком смятении, — писал главный сановник королевы Роберт Сесиль. — Думаю, что еще ни один парламент не обсуждал столь деликатный вопрос, как права подданных и прерогатива государя. Трудно поэтому представить себе большее бесчестье государыне и оскорбление подданному, чем крики и кашель, которые поднимались всякий раз, когда она или кто-либо из ее верных слуг пытались говорить. Все это больше походило на собрище школяров, нежели на парламент».³

Момент для ремонстрации в палате общин был выбран не случайно: по всей Англии беднейшие слои населения роптали против практики раздачи монополий на такие насущные продукты, как рыба, соль, крахмал, уксус и др., которые сильно поднялись в цене. Коммонеры действовали умело и стали во главе движения недовольных. Елизавета была вынуждена уступить. Делая хорошую мину при плохой игре, она отменила некоторые наиболее одиозные монополии и даже с величественной грацией поблагодарила коммонеров за то, что они раскрыли ей глаза на злоупотребления, о которых она будто бы ничего не знала.⁴

Донн был очевидцем этого унижения королевы, так как летом 1601 г. при содействии своего покровителя лорда — хранителя печати Эджертона был избран в палату общин от мелкого городка Брэкли в графстве Нортгемптоншир и присутствовал на всех заседаниях.⁵ Можно с достаточной долей уверенности предположить, что парламентские дебаты лишь укрепили в нем ощущение «вывихнутого века», столь ярко переданные в знаменитой пятой сатире, направленной против коррупции в королевском суде.

В том же году престижу королевской власти был нанесен еще один серьезный удар. Эссекс, ставший после смерти Лестера фаворитом Елизаветы, сблизился с пуританами (среди которых было немало влиятельных лондонских купцов) и собрал вокруг себя группу молодых честолюбцев из новых дворян, недовольных компромиссной политикой правительства по отношению к Испании. Популярность вскружила ему голову и насторожила против него королеву. Во время экспедиции в Кадис 1596 г., которую возглавил Эссекс, Елизавета назначила государственным секретарем Роберта Сесиля, непримиримого врага своего фаворита. В следующем году позорной неудачей закончилась экспедиция на Азорские острова, которую возглавляли Эссекс и Роли, в основном из-за ссоры между обоими командующими. Еще спустя год между королевой и фаворитом разыгралась безобразная сцена: в конце июня 1598 г. на заседании Тайного Совета в Гринвиче Елизавета дала Эссексу пощечину, а тот, полуобнажив шпагу, крикнул ей в лицо, что не потерпел бы такого обращения от самого короля Генриха VIII.

Эта сцена, свидетелем которой, по-видимому, был Донн,⁶ впервые навела Эссекса на мысль о мятеже. Со своей «военной партией» он удалился в провинцию и лишь после долгих переговоров, в которых посредником выступал Эджертон, согласился вернуться ко двору.

Стихотворное послание Донна к Генри Уоттону, датированное 20 июля 1598 г., представляет собой отклик на события трехнедельной давности — скору королевы с фаворитом и слухи о его скором падении:

Что тут хорошего? О, я бы мог
Прославить Кадикс иль десятком строк
Изобразить царящий здесь порок...

Порок навис там всюду черной мглой!
Одна отрада лишь — в толпе людской
Порочнее тебя любой другой.

Того, кого Судьба всю жизнь терзает,
Преследует, моленьям не внимает,
Того она придворным назначает...

Полны здесь люди дерзости опасной...
Но помолчим. Протести все напрасны,
Хоть наши беды сознаем мы ясно.⁷

Скора возникла из-за того, что Елизавета долго не решалась назначить Эссекса главнокомандующим английскими войсками в Ирландии для подавления вспыхнувшего там восстания. В конце концов Эссекс был назначен, но ирландская кампания не принесла ему лавров. Усмиряя отдельные повстанческие отряды, он избегал решительного сражения и в результате самовольно заключил перемирие с вождем восставших графом Тайронским, чтобы скорее вернуться в Англию и принять участие в испанской войне. В Лондоне он был лишен всех должностей и заключен под стражу в доме Эджертона. Об этом периоде его заключения говорится в письме Донна к Уоттону, датированном рождеством 1599 г. Свидетельство Донна тем более интересно, что оно основано на его личных контактах с Эссексом. «...Двор полон веселья, — пишет Донн, — как если бы болезнь не поразила его. О милорде Эссексе и его свите здесь тоскуют не больше, чем о падших ангелах, которым, насколько я понимаю, вряд ли суждено вернуться в рай... Он по-прежнему чахнет от своего недуга и покорно бредет навстречу концу... Худшее в его недуге то, что он слишком поглощен им, а ему здесь никто не верит. О Катоне говорили, что он не был понят своим веком; боюсь, что обратное можно сказать о милорде: он не понял свой век, и это — естественная слабость душевной невинности. Таких людей надо запирать на замок от самих себя и выдавать им ключи от чужих душ». ⁸ Донн, несомненно, сочувствовал кумиру оппозиции, но он трезво оценил Эссекса, которому были присущи авантюризм и политическая недальновидность.

В сентябре 1600 г. Елизавета нанесла Эссексу чувствительный удар, отказавшись возобновить его монополию на сладкие вина, которая была главным источником его дохода. Именно тогда Эссекс решился на открытый мятеж. К тому времени заточение в доме Эджертона ему было заменено домашним арестом. Эссекс собрал у себя в доме «военную партию» и готовился выступать. Когда королева послала к нему для переговоров делегацию из вельмож во главе с Эджертоном (которого сопровождал Донн⁹), Эссекс арестовал парламентеров, а сам со своими вооруженными сторонниками направился в Сити, рассчитывая, что лондонские купцы и банкиры присоединятся к нему. Однако, несмотря на свои симпатии к Эссексу, денежные магнаты не поддержали его (окна и двери домов в Сити, когда Эссекс проезжал по улицам, были наглухо закрыты), так как мотивы восстания, сводившиеся в основном к личным обидам Эссекса, не казались им достаточно серьезными. Эссекс был схвачен, подвергнут суду по обвинению в государственной измене и казнен 25 февраля 1601 г.¹⁰

Хотя попытка восстания оказалась преждевременной и неудачной, она имела серьезные последствия. Казнь Эссекса вызвала всеобщее недовольство. Направляясь вскоре после этих событий на открытие парламента, Елизавета услышала на улицах Лондона враждебные выкрики. Дело было не только в том, что участь бывшего фаворита многим представлялась незаслуженно сюровой. Вооруженный мятеж в столице свидетельствовал о нестабильности режима и неизбежности коренных политических перемен. Проблема сильной централизованной власти, предмет раздумий Шекспира в хрониках, не была решена победой над Армадой.

Еще в начале 90-х годов в ближайшем окружении Елизаветы произошли большие перемены. Лестер, Сидни и Уолсингем умерли, Эссекс, как отмечалось выше, искал союзников среди лондонской буржуазии, Роли находился с ним в глубокой вражде. Оба последних интриговали друг против друга и лишь изредка находили общий язык на почве обоюдной ненависти к Роберту Сесилю. После казни Эссекса, уже при Иакове I, по ложному обвинению, сфабрикованному Сесилем, Роли был привлечен к суду и казнен как платный агент испанского короля и участник католического заговора.

Та часть нового дворянства, которая стояла у трона и кормилась монополиями, уже не могла претендовать на руководящую роль в государстве, так как буржуазия, рвавшаяся к власти, перестала нуждаться в самом абсолютизме и тем более в королевских фаворитах, управлявших страной от имени монарха. Положение «посреднической прослойки», включавшей в себя двор, высший государственный аппарат и связанных с ним лиц, сильно осложнилось: старая власть рушилась на глазах, а «новые люди» еще не установили свой порядок. Эпоха

елизаветинского компромисса, обусловленного зависимостью «незаконной» королевы от «нового класса», сменялась эпохой безвременья.

Последние годы Елизаветы были омрачены надвигающимся безумием. Пережив своих советников и лишившись былого престижа, она оказалась в одиночестве. Одержанная манией преследования, она редко покидала Уайтхолл. Время от времени она чисто гамлетовским жестом «с яростью вонзала свой меч в ковры, висевшие на стенах, подозревая, что там скрываются ее враги. Меч всегда лежал около ее стола. Постепенно физическая слабость и подавленное состояние ее духа все увеличивались. В марте 1603 г. она слегла и вскоре лишилась речи. 23 марта 1603 г., накануне дня смерти, она знаками показала членам совета, что назначает своим преемником короля шотландского Иакова, сына Марии Стюарт».¹¹

Смерть Елизаветы, царствование которой продолжалось сорок пять лет и было ознаменовано победой над самым сильным государством Европы, вызвала удивительно мало элегий и эпитафий. Поэты, соперничавшие друг с другом при жизни королевы в прославлении ее величия, мудрости и красоты, теперь молчали; их молчание, конечно, объяснялось прежде всего боязнью навлечь на себя немилость Иакова, но вместе с тем характерные для всех общественных слоев настроения разочарования, пессимизма, ожидания каких-то грядущих бед за последние годы настолько часто и привычно ассоциировались с именем старой королевы, что даже официальные изъявления скорби казались неуместными.

Реакция гуманистов на казнь Эссекса, показавшую с беспощадной ясностью беспочвенность их концепции «вселенской гармонии», была крайне болезненной. Больше всего расправа над лидером заговорщиков задела тех из них, кто находился под его покровительством или же был как-то иначе связан с ним. Гибель молодого вождя, «рыцаря без страха и упрека», означала в представлении многих конец эры истинного рыцарства, которому давно уже недоставало сил противостоять меркантильному духу времени. Трудно судить о реакции Шекспира на заговор и гибель Эссекса. Несомненно лишь то, что он не мог остаться равнодушным, так как его покровитель Генри Райосли, граф Саутгемптон (ему Шекспир посвятил обе свои поэмы — «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция») был правой рукой главного мятежника и сам едва избежал эшафота. Помимо этого, труппа лорда-камергера имела неприятности со следственной комиссией по делу Эссекса в связи с постановкой по требованию заговорщиков «Ричарда II» в канун мятежа.¹² Как известно, в шекспироведении неоднократно высказывалась гипотеза, связывающая перелом в мировосприятии Шекспира в начале XVII в. с трагическим исходом мятежа.

Хотя Донн, верно прочитавший характер Эссекса, вероятно,

предвидел развязку его авантюры, тем не менее страшная и позорная смерть его бывшего военачальника (под началом Эссекса Донн служил в испанских экспедициях 1596—1597 гг.) не могла не потрясти его. Он, несомненно, испытывал гнев, горечь и боль, которые искали выхода и наводили на мысль о мщении. В этой мысли укрепляло его поведение людей, которые прежде считались друзьями фаворита, а после его падения добровольно торопились предать его. «Архимакьявеллистом» должен был казаться Донну Бэкон, который в своей карьере царедворца многим был обязан Эссексу, но не поколебался выступить его главным обвинителем в суде. В принадлежавшем Донну экземпляре «Объявления злодеяний и предательств, совершенных Робертом, покойным графом Эссексом...» (Declaration of the Practices and Treasons committed by Robert late Earle of Essex etc., 1601), написанном Бэконом с целью оправдать действия правительства, сохранилась на титульном листе запись цитаты из Библии, сделанная рукой Донна: «*Sinute eum Maledicere nam Dominus iussit.*¹³» Донн иронизировал по поводу утрированной резкости тона «Объявления...» и очевидного ему лицемерия его составителя. В гла-зах Донна этот документ был красноречивым свидетельством наступившего хаоса идей, принципов и норм морали.

Находясь под властью охвативших его чувств, Донн задумал большую поэму в жанре сатирического эпоса и в подражание «Метаморфозам» Овидия. Объектом сатиры должна была стать сама королева — чудовище коварства и лицемерия, главная виновница трагических февральских событий, ибо в ней для Донна воплотилось все мировое зло, которое сделалось неразлучным с человечеством со временем первородного греха. Поэма была названа «Путь души, или Метаморфоза» («The Progresse of the Soule, or Metempsychosis»), и в предисловии к ней, датированном 16 августа 1601 г., Донн так объяснял свой дерзкий и грозивший его личной безопасности замысел: «Я никому не запрещаю бранить мой труд, но не хочу, чтобы со мною поступали так, как велит Тринидадский собор, который запрещает мне книги, но сочинителей и предает анафеме не только то, что ими уже написано, но и наперед все, что они еще напишут... Я не хочу оставаться перед кем-либо в долгу... и если что-нибудь заимствую у древних авторов, то стремлюсь к тому, чтобы потомки приняли из моих рук столь же достойное творение... Прошу читателя помнить, что... пифагорейское учение допускает переселение душ не только от человека к человеку и от человека к животному, но равным образом и от человека к растению... что побуждает меня показать, ничего не упуская в моем рассказе, все превращения души от первого ее воплощения в том яблоке, которое вкусила Ева, до последнего, о котором читатель узнает в конце этой книги».¹⁴

Написав предисловие и 52 строфы песни первой, Донн, однако, больше не возвращался к поэме, и пролить свет на его загадочное обещание помогают отчасти воспоминания Бена Джонсона о разговорах с ним по поводу поэмы, а также прозрачные намеки в строфах VI—VII. «Смысл Превращения, или Метампсихоза у Донна, — вспоминал Бен Джонсон в беседе с Драммондом из Готорндана, — в том, что душу того яблока, которое сорвала Ева с древа познания, он сделал душой суки, потом волчицы, а потом и женщины; главной же целью его было вселить эту душу поочередно во всех еретиков, начиная с Каина и кончая Кальвином. Из всего этого написал он только один лист, а теперь, когда его сделали доктором богословия, он сильно раскаивается и хочет уничтожить все свои стихи».¹⁵ Точность этого свидетельства, однако, вызывает сомнения (Джонсон, возможно, хотел намекнуть на католическое прошлое нового доктора богословия), так как, сколько можно понять из указанных выше строф, конечным объектом перевоплощения души должна была стать сама Елизавета:

But if may dayes be long and good enough,
In vaine this sea shall enlarge, or enrough
It selfe; for I will through the wave, and fome,
And shall, in sad lone wayes a lively spright,
Make my dark heavy Poem light, and light.
For though through many streights, and lands I roame,
I launch at paradise, and I saile towards home;
The course I there began, shall here be staid,
Sailes hoised there, stroke here, and anchors laid
In Thameſ, which were at Tigrys, and Euphrates waide.
For the great soule which here amongſt us now
Doth dwell, and moves that hand, and tongue, and brow,
Which, as the Moone the ſea, moves us; to heare
Whose ſtory, with long patience you will long,
(For 'tis the crowne, and last ſtraine of my ſong)
This soule to whom Luther, and Mahomet were
Prifons of flesh; this soule which oft did teare,
And mend the wracks of th' Empire, and late Rome,
And liv'd when every great change did come,
Had firſt in paradise, a low, but fatal roome.¹⁶

Донновский фрагмент поэмы выдержан в традиции ренессансного эпоса. По духу Донну был ближе Ариосто с его ироническим скептицизмом, чем высокопарный и дидактичный Спенсер, но «Королева фей» была единственным образцом стихотворного эпоса на английском языке, и поэтому известная дань Спенсеру в поэме несомненна. Струфа Донна, написанная пятистопным ямбом с заключительным александрийским стихом, является адаптацией спенсеровой строфы. В то же время своеобразие манеры Донна настолько бросается в глаза, что практически нивелирует указанную чисто формальную дань Спенсеру. Велеречивость певца «Королевы фей» находит выражение в нанизанных одна на другую перифразах, выстроенных рядами строго размежеванных стихов и полустиший. Это сло-

весное богатство, восхищавшее всех, кто привык считать модный эвфутический слог эталоном изящества и истинной куртуазности, нередко сводилось к бесплодной игре плеоназмов, к риторике, заменявшей собой мысль.

Лапидарность, «шероховатая» жесткость и «неправильность» стиля «Пути души» составляют резкий контраст метафоричности и изысканности стиля «Королевы фей». Стих Донна тяготеет к безыскусственной простоте разговорной речи. В этом смысле можно утверждать, что десятисложник сатирического фрагмента ориентирован не на ровный, убаюкивающий ритм «Королевы фей», а на стих, которым изъясняются герои Марло и Шекспира, канонический десятисложник елизаветинской драмы. Имитация разговорной речи достигается во фрагменте Донна разными приемами. Например, в приведенных выше двух строфах щедро использован строчный перенос (enjambement), который почти не встречается у Спенсера (2-я и 3-я строки в 1-й строфе и 1-я, 2-я, 3-я, 4-я строки 2-й строфы). Строчный перенос связывает между собой строки, и мысль поэта, не стесненная каноном обязательного членения по «самодовлеющим» стихам и полустишиям, обретает невиданную раньше свободу и глубину. Так, вторая из приведенных строф представляет собой «монолит» в виде одного большого сложноподчиненного предложения. Донн не стремится строго соблюдать одинаковое число стоп и слогов в строке, если такой «педантизм» препятствует свободному течению мысли. Стока 7-я в 1-й строфе содержит 12 слогов (6 стоп) вместо канонических десяти, а 6-я строка 2-й строфы насчитывает 11 слогов. Помоществом всех этих отклонений от канона Донн весьма недвусмысленно показывает, что смысл и логика изложения для него важнее безупречной отточенности слога, за которой нередко скрывается нищета содержания. Деканонизованный стих Донна в сущности бросает вызов непререкаемому престижу Спенсера, «волшебника слова», что отвечает сатирическому замыслу «Пути души», который явно противопоставлен апологетической миссии «Королевы фей». Таким образом, дань Спенсеру в сатирическом фрагменте оборачивается в итоге пародией на поэму барда королевы.

Торжественное вступление (первые семь строф), в котором Донн провозглашает свое намерение проследить все метаморфозы «бессмертной души», сменяется собственно повествованием, состоящим из коротких эпизодов, изображающих путь души вверх по «великой цепи бытия». Душа последовательно воплощается в растения (яблоко, мандрагору), в птицу (воробья), в некоторых рыб и в кита, затем в млекопитающих (мышь, волчицу и гориллу) и, наконец, в женщину Темех, сестру и жену Каина. Повествование напоминает средневековый бестиарий, но это чисто внешнее сходство, так как описание каждого существа отнюдь не служит Донну предлогом для на-

ивного морализирования. Напротив, и здесь, как в четвертой и пятой сатирах, он резко обличает порочных придворных и продажных чиновников, уподобляя их преступные действия гадким повадкам омерзительных животных. Когда же душа, наконец, завершает свое «восхождение», в ней уже оказываются собранными воедино все звериные черты. Так возникает еще одна ироническая аналогия, которая, возможно, входила в замысел Донна — вольнодумца и скептика: этот «метампсихоз» пародирует прохождение души через круги чистилища и вознесение с одной райской сферы на другую в «Божественной комедии».

Письма Донна к Уоттону, относящиеся к 1599—1601 гг., исполнены такого уничтожающего презрения к придворной жизни, что кажется удивительным, как у него хватало выдержки скрывать свою душевную бурю под личиной примерного чиновника, ежедневно бывающего при дворе. «Тит Ливий великолепно похвалялся, — пишет этот Жюльен Сорель елизаветинских времен, — что Римское государство (о событиях в котором он намеревался поведать) не имело себе равных в мире по числу примеров добрых деяний. Я называю это похвальбой и говорю, что думаю. Все времена похожи друг на друга, и при всяком дворе одинаково проявляются зависть и клевета на почве соперничества, а также иные человеческие пороки... Зло теперь столь безраздельно властвует, что никто не смеет хулить нынешние времена, ибо всякий по-своему способствует торжеству сего зла».¹⁷ Даже весьма эксцентричное суждение о Данте («человек, у которого было достаточно наглости, чтобы снискать популярность, но чересчур много, чтобы ему можно было верить»¹⁸) представляется вполне сообразным с тогдашним настроением Донна. Его привела в негодование та резкая оценка, которую дал Данте поступку 79-летнего папы Целестина V, избранного в 1294 г., но через пять месяцев сложившего с себя тяготивший его сан:

Признав иных, я вслед за тем в одном
Узнал того, кто от великой доли
Отрекся в малодушии своем.
И понял я, что здесь вонят от боли
Ничтожные, которых не возьмут
Ни бог, ни супостаты божьей воли.
(«Ад», песнь третья, 58—63. Пер. М. Лозинского.)

Донну, напротив, казалось отвратительным быть причастным активно или даже пассивно к той гигантской мастерской зла, какой ему виделся двор. Его позиция не была, как могло бы показаться, симптомом разочарования в его успешном начатой служебной карьере, а явилась следствием глубокого интимного конфликта, который наряду с ним остро пережили многие его современники из числа «новых людей», и особенности те из них, для кого мир не замкнулся в одной предирини мательской сфере. Перед этими людьми (среди них были Эс-

секс, Роли и гуманисты) стояла мучительная проблема выбора между созерцанием и действием, т. е. конформистским примирением со злом (которое каждым понималось по-разному) и активным сопротивлением ему. Сопротивление зачастую казалось безнадежным не из-за недостатка личного мужества, а по причине многоликости, неопределенности и неуловимости зла. Отголоском сомнений, обуревавших умы, явились монологи Гамлета. О том, какое значение эта проблема имела для Донна, говорит избранный им своеобразный экслибрис-девиз: «*Reg Rachel ho servito, e pop reg Lea*» («Рахили служу я, а не Лии»).¹⁹ Эта строчка, заимствованная из канцоны Петрарки,²⁰ по существу представляет собой продолжение полемики Донна с автором «Божественной комедии». Донн, несомненно, имел в виду следующий эпизод из двадцать седьмой песни «Чистилища», в котором Данте, следя средневековой традиции, противопоставляет друг другу жен Иакова из книги Бытия:

Мне снилось — на лугу цветы сбирала
Прекрасная и юная жена,
И так она, сбирая, напевала:
«Чтоб всякий ведал, как я названа,
Я — Лия, и, прекрасными руками
Плетя венок, я здесь брожу одна.
Для зеркала я уберусь цветами;
Сестра моя Рахиль с его стекла
Не сводит глаз и недвижима днями.
Ей красота ее очей мила,
Как мне сплетенный мной убор цветочный;
Ей любо созерцанье, мне — дела».

(97—108)

Дилемма созерцания и действия, стоявшая перед гуманистами, побуждала их искать исторические прецеденты попыток ее решения. Наиболее распространенной аналогией была концепция истинного разума у философов поздней Стои — Сенеки, Эпиктета и Марка Аврелия. Эджертон, например, цитировал Сенеку в письме к Эссексу, а переписка Донна с Уоттоном изобилует ссылками на стоиков. Позднее Донн обобщил свои «гамлетовские» раздумья о бытии и небытии в трактате «О насильственной смерти» («*Biathanatos*»), написанном около 1608 г. Он оспаривал религиозную догму, безусловно запрещающую налагать на себя руки. Ссылаясь на авторитетные писания отцов церкви и античных мыслителей, а также приводя почерпнутые из тех же писаний примеры поведения различных животных в безвыходных для них обстоятельствах, Донн утверждал, что самоубийство может быть в особых случаях оправдано «как божьим, так и человеческим судом».

С течением времени первоначальная острота переживаний притупилась, и гнев Донна, готовый излиться на королеву, которая в те летние месяцы 1601 г. казалась ему олицетворением мирового зла, постепенно сменился ощущением необходимости

глубже осмыслить все произошедшее, доискаться до его подлинных, неизмеримо более сложных причин. Под воздействием сознания многоликисти зла замысел начатой поэмы грозил принять космические масштабы, но это делало его слишком неопределенным и лишало ясной и конкретной цели. Донн ощущал себя теперь в положении датского принца, перед которым встала задача «вправить вывихнутый век».²¹ Сатирический апофеоз Елизаветы, задуманный под впечатлением от казни Эссекса, по иронии судьбы обратился в эпитафию старой королеве. Но теперь Донн уже не стал продолжать свою эпопею, ибо счел бессмысленным этот акт личной мести коварной Глориане и рыцарям, курившим ей фимиам.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Hooker R. *Of the laws of ecclesiastical polity*, vol. 1. London, 1925, p. 128.

² Tawney R. H., Power E. *Tudor economic documents*, vol. 2. New York, 1924, p. 274.

³ *Ibid.*, vol. 2, p. 286—287.

⁴ Cheyne E. P. *A history of England from the defeat of Armada to the death of Elizabeth*, vol. 2. New York, 1926, p. 275; Strachey L. *Elizabeth and Essex, a tragic history*. London, 1928, p. 274—275.

⁵ Shapiro I. A. *John Donne and Parliament*. — *The Times Literary Supplement*, 1932, 10 March, p. 172. — Местечко Брэкли было расположено на землях, принадлежавших графу Дерби, который передал их в качестве приданого своей дочери Франсис, вышедшей замуж за сына Эджертона. Эджертон способствовал избранию в палату многих своих родственников и подчиненных.

⁶ Bald R. C. *John Donne, a life*. Oxford, 1970, p. 102—103.

⁷ Донн Дж. *Стихотворения*. Пер. с англ. Б. Томашевского. Л., 1973, с. 135—136.

⁸ Simpson E. M. *A study of the prose works of John Donne*. Oxford, 1948, p. 310.

⁹ Bald R. C. *Op. cit.*, p. 112.

¹⁰ Штокмар В. В. *Очерки по истории Англии XVI века*. Л., 1957, с. 75.

¹¹ Там же, с. 78.

¹² Аникст А. Шекспир. 3-е изд. М., 1964, с. 207—208.

¹³ «Пусть он злословит, ибо господь повелел ему» (2 Царств, 16, 10); Bald R. C. *Op. cit.*, p. 113.

¹⁴ Donne J. *The poems*. Ed. H. J. Grierson, vol. 1. Oxford, 1912, p. 293—294. — Своей интерпретацией пифагорейского учения о переселении душ Донн, возможно, обязан Марло (ср. монолог Фауста из сцены XIII «Трагической истории доктора Фауста»).

¹⁵ Jonson B. *Notes of Ben Jonson's conversations with William Drummond*. Ed. D. Lang. London, 1842, p. 9.

¹⁶ «Но если мне суждены долгие и достаточно благополучные дни, тщетно будет море открывать передо мной свои просторы и вздымать волны; ибо я, подобно озорному эльфу, проложу путь через водную пустыню и сделаю свою мрачную громоздкую поэму легкой и светлой. Ибо, проплыв через множество проливов и пройдя немало земель, я помню, что начал свой путь в раю, а плыву к дому. Пути, начатому там, здесь пришел конец; поднятые там паруса здесь убранны; снявшись с якоря на Тигре и Евфрате, бросаю его на Темзе. Ибо та великая душа, что ныне обитает среди нас,

и движениями своей длани, своих уст и чела заставляет, как луна море, двигаться всех нас; душа, повесть о которой потребует от вас большого терпения (ибо она венец и последний аккорд моей поэмы); душа, побывавшая пленницей в плоти Лютера и Магомета, не раз повергавшая и вновь поднимавшая из праха Римскую империю и [папский] Рим, зревшая все великие перемены на земле, эта душа свое первое воплощение (хоть и низкое, но роковое) приняла в раю» (Допп J. Op. cit., p. 297).

¹⁷ Simpson E. M. Op. cit., p. 308—311.

¹⁸ Ibid., p. 314.

¹⁹ Bald R. C. Op. cit., p. 122.

²⁰ Стих 206 («S' i' dissi mai, ch' i' venga in odio a quella...»). — Этим экслибрисом отмечены многие из сохранившихся книг его личной библиотеки.

²¹ Обличение «женской природы» в сатирическом фрагменте «Путь души» также имеет нечто общее с тирадой Гамлета против женского непостоянства: «Бренность, ты зовешься: женщина!».

А. А. ГОЛИКОВ

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРЫ И СТИЛЯ АНГЛИЙСКИХ НАРОДНЫХ БАЛЛАД

Английская баллада задала исследователям немало вопросов, которые так и остались нерешенными. Спорным является уже само определение этого жанра и, следовательно, круг охватываемых им литературных явлений. Высказываются сомнения относительно правомерности включения того или иного произведения в многотомное собрание американского ученого Ф. Дж. Чайлда «Английские и шотландские народные баллады» (1882—1898), ставшее своего рода каноническим изданием, где представлены многочисленные варианты 305 старинных баллад.¹ Остаются дискуссионными вопросы, связанные с происхождением жанра в целом и временем возникновения отдельных баллад.

Элемент неясности присутствует в сюжетах и структуре баллад, которым присущи некоторая недоговоренность, алогизм и крайняя сжатость изложения. В балладах нет экспозиции, описаний, характеристики действующих лиц. Поэт Т. Грей говорил о балладе «Чайлд Морис» («Childe Maurice», 83):² «Здесь драма начинается с пятого акта».³ Побудительные мотивы героев обычно не совсем ясны: неизвестно, почему мать подстрекала Эдварда к отцеубийству (баллада «Эдвард» «Edward», 13), почему лорд Рэндал отравлен возлюбленной («Лорд Рэндал» «Lord Randal», 12), почему коварный советчик назвал королю имя сэра Патрика Спенса («Сэр Патрик Спенс», «Sir Patrick Spens», 58).

Все баллады можно разбить на две группы. В балладах первой группы, таких, как «Эдвард», «Два ворона» («Two crows», 26), дается лишь кульминационная ситуация, представленная в виде драматического диалога, в ходе которого выясняется, что произошло раньше и какова будет развязка.

В балладах второй группы, таких, как «Сэр Патрик Спенс», «Чевиотская охота» («Chevy Chase», 162), основные этапы излагаемой истории представлены в виде моментальных временных срезов. Промежуточные, связующие звенья, подчас весьма существенные для понимания, опущены. Детали немногочисленны, но крайне выразительны. Быстрое, скачкообразное движение действия передается резким ритмичным чередованием ударных слогов, кратких, синтаксически цельных строк и строф. Каждая строфа обычно передает новый этап действия, в развитии которого многое остается необъясненным.

Эта краткость, недосказанность может быть объяснена различными причинами, в частности происхождением баллад. По мнению исследователя английских сказок Дж. Джейкобса,⁴ ранние исполнители баллад рассказывали вначале прозаическую историю, но когда рассказ достигал драматического накала, брались за арфу и начинали петь. Такая манера исполнения была распространена у древних кельтов, а также у некоторых племен Африки и Южной Америки. Позже из прозаической части выросла сказка, а песня продолжала жить сама по себе. Эта гипотеза имеет сторонников,⁵ но ее правильность окончательно не доказана.

Согласно другой теории (У. Дж. Куртоп,⁶ Г. Науманн⁷ и др.), баллада — продукт распада стихотворного рыцарского романа, из которого менестрели брали лишь наиболее драматические моменты, излагая их кратко, отрывисто, с резкими переходами. Это, конечно, не означает, что все баллады произошли из рыцарского романа, но первые баллады, возникшие таким образом, могли явиться образцом для изложения других сюжетов.

Многие баллады обнаруживают следы влияния других средневековых жанров: героического эпоса (например, сюжет в балладе «Хайнд Хорн» («Hind Horn», 17), аллитерация в «Чевиотской охоте» и «Битве при Оттербернне» («Battle of Otterburn», 161)), утренней серенады (альбы), рождественской песни, церковных гимнов, похоронного плача и даже ведьмовских заговоров. Так, в балладе «Кларк Колвилл» («Clerk Colvill», 42) встречаются формулы, подобные тем, что сохранились в судебных протоколах процессов ведьм XVII в.

После ожесточенных споров сторонников «коммунальной» теории (Ф. Б. Гаммер⁸ и др.), считавших, что баллада развилась из хороводной песни, и их противников (Л. Паунд⁹ и др.) вопрос о связи баллады с танцем так и остался нерешенным. Примерно треть всех баллад собрания Чайлда имеет припев, являющийся, возможно, остатком песен, сопровождавших танец. Сейчас — это обычно бес смысленные строки типа:

Downe a downe, hay downe, hay downe
With a downe derrie, derrie, downe, downe.
(«The Three Ravens», 26)

Конечно, все эти многочисленные реликты архаичных жанров усугубляют непонятность баллад, но она имеет и другие причины.

В настоящее время большинство исследователей баллады считает, что, каковы бы ни были ее исходные формы, она приобрела свою характерные отличительные признаки в результате длительного процесса устной передачи и беспрестанных изменений, которым она подвергалась во время исполнения многими поколениями певцов.¹⁰ Фрагментарность балладной структуры может быть объяснена внутренними закономерностями развития этого жанра. В принципе баллада — это повествовательный жанр: она всегда рассказывает какую-либо популярную историю. Но слушатели, которым обычно известна ее фабула, ждут от певца не столько сообщения чего-то нового, сколько возможности еще раз пережить в воображении драматическую ситуацию. Поэтому исполнитель стремится отобрать лишь те детали, которые обладают особой эмоциональной выразительностью. Сюжет отходит на второй план. Певца интересует не логика повествования, а драматические возможности ситуации, те моменты рассказа, которые способны вызвать отклик у слушателей.

Для стиля баллад характерно обилие различного рода параллелизмов, в частности использование особого стилистического приема, который англичане называют нарастающим повторением (*incremental repetition*). Он состоит в повторении одной и той же формулы с заменой в ней лишь некоторых слов. Так, в балладе «Лорд Рэндал» в каждой строфе меняется лишь начало первой и третьей строк. Отравленный Рэндал все время повторяет:

...mother, make my bed soon,
For I'm wearied wi' hunting —
And fain wad lie down.

(12)

Применение такого рода формул позволяет передать напряженность ситуации, создает определенное настроение и усиливает лирический элемент за счет повествовательного.

Процесс ослабления повествовательного элемента был длительным, и в отдельных балладах представлены различные его стадии. Так, пользующаяся до сих пор большой популярностью в Англии и США баллада «Барбара Аллен» («Barbara Allen», 84) свелась к следующему ряду сцен: сэр Джон Грэйм умирает от любви к жестокой Барбаре Аллен и посыпает за ней слугу, она приходит, осыпает сэра Джона упреками, уходит, слышит похоронный звон и просит:

O, make, make, make my bed,
O, make it soft and narrow,

Since my love died for me today,
I'll die for him tomorrow.

(84)

Эта трогательная история совершенно непонятна, что не мешает ей пользоваться успехом.

Такое сосредоточение внимания на драматизме ситуации приводит к тому, что певца не очень заботят логические противоречия:

Gar saddle me the black, he says,
Gar saddle me the brown,
Gar saddle me the swiftest steed
That ever rode the toun.

(«*The Lass of Roach Royal*», 76)

Исследования музыковедов показали огромное влияние музыки на структуру и стилистику баллад. Новые баллады пелись на известные старинные мелодии, которые требовали от текста краткости. Строки и строфы баллады должны были четко соответствовать повторяющейся мелодии из четырех музыкальных фраз. На каждое повторение мелодии приходилась короткая сценка. Текст баллады утрачивал все то, что не укладывалось в рамки коротких музыкальных фраз, все, что не пелось.

Иногда в балладе ценились не столько слова, сколько мелодия. В таких случаях текст баллады мог быть изношен до предела. От баллады оставалась лишь мелодия да несколько непонятных строк вроде:

Happy the craw
That biggs in the Trotten Shaw
And drinks o' the water o' Dye,
For nae mair may I¹¹

или:

You, and I, and Amyas,
Amyas, and you, and I,
To the greenwood we must go, alas!
You and I, my life, and Amyas.¹²

В XVIII в. такие баллады, превратившиеся в набор бессмысленных фраз, пародировал С. Джонсон:

I put my hat upon my head,
And went into the Strand,
And there I saw another man
Whose hat was in his hand.¹³

Мелодия старой баллады, заимствованная для сопровождения новой, могла принести с собой фрагменты старого текста, тесно с ней ассоциирующиеся. Попав в новый контекст, они меняли ход рассказа или усиливали неясность повествования.

Наличие большого числа общих мест, удачных фраз, строф, постоянных эпитетов, элементов сюжета, которые легко переходили из одной баллады в другую, позволяло исполнителю не

чувствовать себя связанным одним застывшим текстом. Певец каждый раз воссоздавал балладу заново, исходя из общего представления о сюжете. Так, сравнение двух записей одних и тех же баллад, исполнявшихся миссис Браун из Фолкленда в 1783 и 1800 гг., показывает, что, сохраняя в памяти все детали сюжета, она совершенно не заботилась о сохранении тех же слов и оборотов: лишь $\frac{1}{6}$ всех строк не обнаруживает значительных различий. Вот, например, как сформулирована одна и та же строфа в разных записях:

O, gin I had a bonny ship,
An' men to sail wi' me,
It's I would gang to my true love,
Since he winna come to me
и
But I will get a bonny boat,
And I will sail the sea,
For I maun gang to Love Gregor,
Since he canno come hame to me.¹⁴

Для исполнительницы обе версии были равноправны: она помнила не текст, а сюжет баллады и располагала большим набором балладных клише, с помощью которых была способна каждый раз исполнить балладу по-новому.

«Совершенно неиспорченный» текст старинной баллады — фикция. Как и другие фольклорные жанры, баллада существует во множестве вариантов. Их художественные достоинства могут быть различны, но ни один из них нельзя назвать «правильным».

Варианты могут очень сильно отличаться. Так, в двух вариантах баллады «Славный граф Марри» («Bonny Earl of Murgay», 181) совпадает всего лишь одна строфа. Многочисленные варианты широко распространенной баллады «Леди Изабель и рыцарь-эльф» («Lady Isabel and the Elf-Knight», 4) уделяют особое внимание различным элементам сюжета, причем остальные часто совсем не упоминаются. В результате этого сюжет баллады может быть восстановлен полностью только после сличения различных вариантов. Сюжет многих шотландских баллад становится понятным лишь после привлечения материала из близких к ним норвежских и датских баллад.

Четкая граница между вариантами двух различных баллад иногда отсутствует. Какой-либо текст может состоять из элементов сюжета двух (или нескольких) баллад. Сюжеты обладают способностью распадаться на отдельные мотивы, а те, в свою очередь, перегруппируются по-новому. В балладе, возникшей таким образом, многое остается немотивированным.

Характерна история баллады «Эдвард». Эту балладу можно найти в любой антологии (русскому читателю она известна в переводе А. К. Толстого). По мнению некоторых исследователей,¹⁵ в ранних версиях баллады (как и в очень близких к

ним датских, шведских и финских вариантах) речь идет об убийстве брата, а не отца. Последняя строфа, обвиняющая мать в подстрекательстве к убийству, отсутствует. Существует также баллада «Лизи Уон» («Lizie Wan», 51), текст которой частично совпадает с текстом «Эдварда». Она поется на ту же мелодию, что и «Эдвард», но в ней говорится об убийстве сестры. Вероятно, баллада, явившаяся исходной формой для «Эдварда», на позднем этапе своего развития попала в руки искусного мастера, который, изменив лишь несколько слов и добавив заключительную строфику, превратил не представлявший большого интереса рассказ о непредумышленном братоубийстве в маленькую трагедию, исполненную изумительной драматической силы. Этот текст, напечатанный в 1765 г. в сборнике Т. Перси, произвел большое впечатление, и к раннему варианту на тему братоубийства тоже стала добавляться строфа с обвинением матери, в данном случае уже не мотивированная.

Одним из источников накопления в балладах неясностей является особенность народной памяти, которая с легкостью добавляет к существующему сюжету детали событий, напоминающих его, но случившихся позже. Так, в балладе «Сэр Патрик Спенс», очевидно, объединены отдельные моменты следующих достоверных исторических событий: в 1281 г. шотландский король Александр III отправил свою дочь Маргарет к ее жениху, королю Норвегии Эрику в сопровождении большой свиты шотландских рыцарей, погибших на обратном пути во время шторма; в 1290 г. шотландская принцесса погибла, направляясь к своему жениху, английскому принцу; в 1589 г. шотландский король Яков VI отправил некоего сэра Патрика Вэнса за своей невестой в Данию.¹⁶

Примером еще более удивительного синтеза различных событий является баллада «Мери Гамильтон» («Mary Hamilton», 173), рассказывающая о казни одной из фрейлин королевы Марии Стюарт по обвинению в убийстве своего ребенка. В 1563 г. в Эдинбурге была действительно казнена какая-то служанка королевы, но в большинстве версий баллады (а их записано около 40), несомненно, отразились детали другой истории. В 1719 г. в Петербурге по аналогичному обвинению была казнена фрейлина Екатерины I Мария Гамильтон, бывшая любовницей царского денщика Ивана Орлова, а до этого, по некоторым сообщениям, фавориткой самого Петра.¹⁷ Не только имя фрейлины, но и многие другие подробности совпадают с рассказом баллады.¹⁸ В ряде вариантов баллады Мери Гамильтон любит либо короля, либо его слугу. Влиянием события при русском дворе объясняются предсмертные слова Мери:

Oh, little did my mother think
That day she cradled me,

В рассказе о шотландском происшествии эти строки выглядят немотивированными.

Слияние различных событий в одной балладе характерно для более близких к нам времен. В одной из самых популярных в США негритянских баллад неразрывно слились детали двух происшествий: гибели силача-негра Джона Генри, пытавшегося состязаться с паровой машиной на строительстве железной дороги Чесапик — Огайо в 1870 г., и казни другого силача — Джона Гарди, повешенного в январе 1893 г. в Западной Виргинии по обвинению в убийстве за карточным столом.¹⁹ Многочисленные варианты, возникшие в результате контаминации этих событий, изобилуют противоречиями и необъясненными деталями, напоминая тем самым старинные английские баллады.

Многие противоречия в балладах можно объяснить смешением реалий и представлений, относящихся к различным историческим периодам. Герой баллады «Джонни Кок» («Johnnie Coss», 114), одетый в линкольнское зеленое сукно (наряд стрелков Робин Гуда) и ботинки из американской кожи, пьет кровь убитого оленя — обряд, от которого веет глубокой стариной. Интересно, что обряды и верования католической церкви (месса, поклонение деве Марии, вера в чистилище и т. п.) отразились в балладах довольно слабо. Мир баллад — это мир диких, загадочных дохристианских культов. Известный исследователь народных верований в английских балладах Л. С. Уимберли пишет: «Все наши лучшие баллады являются в своей основе языческими...»²⁰

Баллады полны описаний колдовства, чар, чудесных превращений, ведьм, русалок, привидений и т. п. Исследователи предполагают, что в основе этих описаний лежит обширная и довольно стройная система языческой религии, ведьмовской культа, восходящий к древнему культу кельтской великой богини Рианнон, королевы страны фей (Queen of Elphame).²¹

В балладе «Томас Рифмач» («Thomas Rymeg», 37), которая позже легла в основу известного стихотворения Китса «La Belle Dame Sans Merci», рассказывается о том, как королева фей увлекает поэта Томаса Лермента (М. Ю. Лермонтов считал его своим предком) с собой в языческий рай — страну эльфов. Символическое значение деталей баллады можно понять, лишь обратившись к мифологии древних кельтов. Яблоко, которое королева фей предлагает Томасу, — символ языческого рая (Авалон — страна яблок). Дорога туда вьется по вересковому склону: семена вереска делают человека невидимым. По пути в рай королева и Томас

...waded thro' red blude to the knee,
And they saw neither sun, nor moon,
But they heard the roaring of the sea.

(37)

Это описание взято из кельтских легенд.

В балладе «Женщина из Эшерс Велл» («Wife of Usher's Well», 79) погибшие сыновья колдуны возвращаются к ней в странных шапках из березовой коры. Оказывается, что, по кельтским поверьям, березовая кора служила мертвцам чем-то вроде пропуска в рай.

Отголоски язычества часты в балладах о Робин Гуде. Our Lady, которой поклоняется Робин, — это не дева Мария, а королева ведьм. Встречающееся в балладах непонятное выражение «to shoot a reppu» объясняется тем, что посвящавшийся в секреты стрельбы из лука должен был в знак отказа от христианства попасть стрелой в серебряную монету с изображением креста.

Даже частые в балладах иносказания, парафразы, литоты восходят, в конечном счете, к древним религиозным табу, запрещавшим называть вещи, связанные с несчастьем или опасностью.

Сюжет уже упоминавшейся баллады «Барбара Аллен» может быть объяснен тем, что героиня из ревности прибегла к черной магии, чтобы наказать возлюбленного, после смерти которого действие чар обернулось против нее самой. Со временем магическая мотивировка забылась, но само изображение страсти приобрело интенсивность, характерную для описания сверхъестественных явлений.

Созданию присущей балладам атмосферы неясности способствовал сам их язык. Дело в том, что в южных районах Англии устные старинные баллады с конца XVI в. усиленно вытесняются городской уличной балладой, представлявшей собой стихотворное изложение сенсационных новостей политического или уголовного характера. Эта городская баллада (иногда ее называют «лубочной») печаталась на листках бумаги в большом количестве экземпляров и распространялась не только в городе, но и в деревне. Север Англии и Шотландия были защищены своей языковой обособленностью от влияния печатной баллады. Поэтому значительная часть дошедших до нас записей традиционных баллад сделана на диалектах этих районов. Особенно много баллад было записано в Абердиншире. Многочисленные диалектизмы усиливали непонятность баллад. Баллада «Король Орфей» («King Orfeo», 19), например, имеет припев на одном из скандинавских диалектов, употреблявшемся на Шетландских островах.

Таким образом, в результате длительного процесса, в силу ряда причин (особенности происхождения, влияние других жанров, ослабление повествовательного элемента, трансформа-

ция при устной передаче, влияние музыкального сопровождения, высокая вариативность, изменения сюжета, контаминации различных историй, наличие пласта архаичных представлений (языковые особенности) в английском фольклоре возникает своеобразный жанр, для которого характерны компрессия, пропуск логически необходимых элементов, немотивированность.

Эти особенности привносят в повествование иррациональный момент и могут быть использованы для передачи неожиданных душевных порывов, психологических оттенков, глубинных слоев сознания, а также рокового трагизма драматических ситуаций. Некоторая загадочность сюжета баллад контрастирует с реалистическими деталями, простотой и четкостью балладной формы, что придает балладам особую выразительность. Возникнув стихийно, неосознанно, эти особенности на позднем этапе развития баллады становятся сознательной нормой.

Такие характерные черты баллады, как немотивированность и алогизм, явились находкой для поэтов-романтиков, которые по-разному воспользовались уроками баллады для решения тех конкретных творческих задач, которые стояли перед ними. Осмысление особенностей эстетики народной баллады оказало огромное влияние на английскую поэзию — от романтиков до Киплинга и Йетса.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 The English and Scottish popular ballads. In 5 vols. Ed. by F. J. Child. New York, 1965 (reprint of the original edition of 1882—1898).

2 Арабская цифра, стоящая после названия баллады, означает ее порядковый номер по изданию Чайлда.

3 Gerould G. H. The ballad of tradition. New York, 1957, p. 252.

4 Jacobs J. English fairy-tales. London, 1898, p. IX, 246—247.

5 Beckwith M. W. The English ballad in Jamaica: A note upon the origin of the ballad form. — PMLA, 1924, vol. 39, N 2, p. 455—483.

6 Courthope W. J. A history of English poetry. London, 1895, vol. 1, p. 445.

7 Naumann H. Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig, 1922.

8 Gummere F. B. The popular ballad. Boston, 1907.

9 Pound L. Poetic origin and the ballad. New York, 1921.

10 The critics and the ballad: Readings selected and edited by M. Leach and T. P. Coffin. London and Amsterdam, 1973, p. 165—167.

11 Graves R. English and Scottish ballads. London, 1957, p. XIV.

12 Ibid.

13 Victorian street ballads. Ed. by W. Henderson. London, 1937, p. 15.

14 Bronson B. H. The ballad as song. Berkley and Los Angeles, 1969, p. 70—71.

15 Bronson B. H. «Edward, Edward»: A Scottish ballad. — Southern Folklore Quarterly, 1940, vol. 4, p. 1—13, 159—161.

16 Graves R. English and Scottish ballads, p. 148.

17 Семевский М. И. Фрейлина Гамильтон. — В кн.: Очерки и рассказы из русской истории XVIII в. СПб., 1883.

18 Tolman A. H. Mary Hamilton. — PMLA, 1927, vol. 42, N 2, p. 422—432.

19 Johnson G. B. John Henry: tracking down a Negro legend. Chapel Hill, 1929.

20 Wimberly L. C. Folklore in the English and Scottish popular ballads. New York, 1928, p. 401.

21 Graves R. The white goddess: a historical grammar of poetic myth. London, 1948.

С. Н. ГОЛУБЕВ

К ВОПРОСУ О ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКОМ СВОЕОБРАЗИИ РАННЕГО ФРАНЦУЗСКОГО ЭПОА (на материале «Песни о Роланде»)

При изучении памятников древней литературы исследователи обычно исходят из представления о том, что характер и функции древней литературы принципиально не отличались от характера и функций литературы современной. Ошибочность отождествления функций древней и современной литературы была доказана в работах М. И. Стеблина-Каменского.¹ Добавим, что такое отождествление часто приводит к неправильной интерпретации тех или иных языковых средств, представленных в памятниках эпохи.

Весьма характерно, что как литературоведы, так и лингвисты, подходящие к памятникам раннего средневековья с мерками, годными лишь для литературы нового времени, сталкиваются с многочисленными «неувязками». Такие «неувязки» одни ученые обходят молчанием, другие видят в них ошибки переписчиков, трети пытаются найти им приемлемые, с точки зрения современного человека, объяснения, которые зачастую слишком похожи на «оправдания».

Так, некоторые ученые пытаются объяснить характерное для эпоса «смешение времен» сравнением этого жанра с современным репортажем или кинофильмом.² Ж. Ришнер, например, объясняет столь распространенные в эпосе повторы целых лесс или частей тем, что изложение одной песни распределялось на несколько сеансов и в начале каждого последующего певец-ジョンглер повторял содержание предыдущего. Что же касается более мелких повторов, то Ришнер объясняет их необходимостью вводить в курс дела тех, кто подходил во время сеанса.³ Таким образом, «здравый смысл» современного человека успокоен, повторы «оправданы», но тем самым чуть ли не половина текста ранних эпических песен лишена художественной функции, определена как стоящая за скобками идеально представляемого художником текста.

Обилие «неувязок» (смешение времен, повторы и многие другие, о которых речь ниже), встречающихся на самых различных уровнях раннего эпоса (лингвистическом, стилистиче-

ском, композиционном), позволяют думать, что они являются не погрешностями певцов и переписчиков, а признаками иной художественной системы, в познании которой методы современной литературной критики могут оказать ложную услугу. О подобной опасности предупреждал еще А. Н. Веселовский.⁴

Д. С. Лихачев утверждал, что изучение древней литературы «должно начинаться с обнаружения ее эстетического своеобразия. Необходимо начинать с того, что отличает древнерусскую литературу от литературы современной. Надо останавливаться по преимуществу на различиях, однако научное изучение должно основываться на убеждении в познаваемости их эстетического освоения».⁵ Убежденным противником «модернизированного» понимания древних произведений выступает и М. И. Стеблин-Каменский.

«Неувязки», которые так часто встречаются в раннем французском эпосе, родственны «неувязкам» русского, скандинавского, югославского, финского эпосов, да и фольклора вообще. Они были замечены уже А. А. Потебней, который, по существу, выделил некоторые признаки древней эстетической системы, хотя сам он и пытался найти им место в системе новой эстетики. Разбирая пример «калина, малина, красная смородина», А. А. Потебня пишет: «В народной поэзии нередки сопоставления слов и оборотов, которые будучи поняты в смысле атрибутивном, дают *contradictionem in adjecto* и заставляют предположить в певце большую глупость или большое невежество. Однако невозможно предположить, чтобы здравомыслящий человек не знал разницы между общеизвестными вещами, или, зная ее, называл известное. растение в одно и то же время и калиной, и малиной, и смородиной. Остается думать, что сопоставление несовместимых частностей не есть нарушение логического закона, а способ обозначения понятия высшего порядка, способ обобщения, нередко — идеализация в смысле изображения предмета такого рода (например, дерева, кустарника), но необычного, чудесного».⁶ (По-видимому, здесь следует говорить о проявлении «особой» логики, особой эстетической системы.) Явная несовместимость упомянутого приема типизации с принципами логических построений новой литературы очевидна. Весьма показательно, что и подобные построения в русском и западном фольклоре крайне многочисленны и разнообразны. Так, обращение уличских мужиков к богатырю:

Гой еси удалой добрый молодец!
А и нету у нас царя в орде, короля в Литве,
Мы тебя поставим царем в орду, королем в Литву

А. А. Потебня предполагает понимать следующим образом: «Мы поставим тебя правителем нашего государства», ибо царь-король — это государь, правитель, *орда-Литва* — это государство.⁷

В примере, взятом А. А. Потебней из финского эпоса:

Из серебра приносят кружку,
Чашку ставят золотую,
Но она вмешает мало

один и тот же сосуд назван и серебряной кружкой, и золотой чашкой.

А. А. Потебня усматривает в различных вариантах приема типизации обломки архаического состояния языка. На наш взгляд, это чисто художественный прием, способный проявлять себя лишь в рамках особой, фольклорной эстетики.

Обратимся теперь к рассмотрению с изложенных позиций первой известной нам французской эпической поэмы.

Анализируя «Песнь о Роланде», следует прежде всего выделить, что она строится по принципу монументальной идеализации, наиболее характерному для раннего французского эпоса. Этот принцип состоит в том, что каждый предмет, каждая отдельная деталь картины подается как нечто самостоятельное и законченное, максимально выпукло и непременно с признаками своего абсолютного совершенства. При этом совсем не рассматривается возможность логического соотнесения частей описываемого целого. Единая система координат, единый внешний взгляд на картину отсутствует полностью, как это имеет место и в живописи с «обратной перспективой».⁸

Весьма показательными для французского эпоса являются, например, такие характеристики героев: *Meillor vassal n'aveit en la cirt nul* (231) (О Немоне) 'Лучшего вассала не было ни при каком дворе'; *Nus n'avium plus vaillant chevaler* (1547) (Об Анжелере) 'Мы не имели более отважного рыцаря'. Утверждения, что Немон и Анжелер не имеют себе равных среди витязей, надо понимать как высшую оценку рыцаря, но не как результат реального их сопоставления с другими рыцарями, в частности с Роландом, Оливье, Турпином.

И говоря о превосходстве своего шлема,— *Tenez mun helme, unches meillor ne vi* (629) 'Держите мой шлем, никогда лучшего не видел' — сарацин, вероятно, все-таки не подразумевает сравнения со шлемом стоящего рядом Марсилия.

Таким образом, суперлятив и компаратив в эпосе означают не сравнение качества одного лица или предмета с другим (другими), а абсолютизацию этой высокой степени качества.

Из этого следует, что для эпоса часто оказывается невозможным буквальное прочтение тех или иных оборотов. Нельзя и предположить, чтобы Роланд, произносящий *Metez le siege a trestut vostre vie* (212) 'Поставьте осаду на всю вашу жизнь', всерьез мог предлагать провести всю жизнь под стенами Сарагосы. В его духе был бы скорее призыв к немедленному и со-крушимому штурму. Эту и цитируемые выше фразы с позиций современного человека следовало бы рассматривать как

«неувязки», но в рамках эпоса их появление закономерно и соответствует общим художественным установкам жанра.

Лишь в эпосе, допускающем и даже предполагающем отсутствие логической взаимосвязи частей, можно изобразить 20 тысяч воинов в одном саду (лесса 2) или повествовать о том, как пронзенный со спины копьем Оливье смог затем поразить своего противника, находящегося сзади. Только в эпосе певцы оказываются столь безразличными к тому, чтобы объяснить отдельные детали, увязать их между собой. Так, в поединке Карла с Балигантом при сильнейшем обоядном ударе рвутся седельные ремни, и оба седла со всадниками валятся на землю (ст. 3606). Но после скорой победы Карла Немон вновь к нему подводит коня Тенсендора, причем не указано, когда и кто успел его оседлать.

Подобных примеров пренебрежения к деталям множество, нередки случаи и явного несоответствия деталей между собой. Так, в сцене поединка Пинабеля и Тьери на протяжении всего 60 строк шлемы соперников несколько раз описываются в противоречивых выражениях. В строке 3865 это светлые шлемы (*Lur helmes cleris*), в строке 3926 шлем Пинабеля оказывается из мерцающей (темной) стали (*l'elme d'acer brun*), а в строке 3911 говорится, что шлемы обоих рыцарей инкрустированы золотом и драгоценными камнями (*a or gepeze*).

В своем стремлении представить каждый предмет, каждое действующее лицо в его абсолютном совершенстве певцы наделяли его всем набором высших качеств, утвержденных каноном, нимало не заботясь о совместимости этих качеств между собой. Когда в эпосе чашка одновременно называется и золотой, и серебряной, мы должны представить себе роскошный, бесценный сосуд, ибо определения золотой и серебряный в эпосе признаны одними из наиболее высоких. Таким образом, вопрос о материале сам по себе отодвигается на второй план. Когда мы узнаем, что 20 тысяч французов с Карлом во главе постоянно плачут и лишаются чувств на протяжении всей последней части «Песни...» (и при гибели Роланда, и при смерти Альды), это следует понимать лишь как знак глубокого сострадания всего войска, как средство выражения высокой степени трагизма финальных сцен, но не буквально как плач и чрезмерную чувствительность французского рыцарства.

Любопытна и сцена назначения Роланда в арьергард. В лессе 59 Роланд благодарит отчима за оказанную честь и убеждает его, что оправдает оказанное доверие:

Li quens Rollant, quant il s'oît juger,
Dunc ad parled a lei de chevaler:
«Sire parastre, mult vos dei aveir cher...»

‘Когда Роланд услышал о своем назначении, он заговорил как настоящий рыцарь: «Господин отчим, я вам очень обязан...»

Лесса заканчивается репликой Ганелона, выражающего уверенность в том, что Роланд сдержит слово. Но в следующей лессе (60) реакция Роланда на протекцию отчима описана в совершенно другом свете:

Quant ot Rollant qu'il ert en la reregarder
Irelement parlat a sun parastre:
«Ah! culvert, malvais hom de put aire...»

‘Когда Роланд слышит, что ему быть в арьергарде, с гневом обращается он к отчиму: «О, подлый и ничтожный человек...»’ Обе реакции Роланда в отдельности понять не трудно, но совмещение их в одной сцене не логично. Этим и объясняется то обстоятельство, что многие издатели нового времени вычеркивали одну из лесс. Против вычеркивания выступает, в частности, Э. Ауэрбах, который, опираясь в большой степени на Э. Курциуса, пытается найти объяснение этому и подобным несовместимостям в близости французского эпоса к средневековой поэтике и клерикальной эстетике.⁹ Мы же считаем, что жанр эпоса основан на самобытной эстетической системе, берущей свое начало у истоков древнего фольклора. Подходить к анализу эпических текстов следует, на наш взгляд, именно с этих позиций.

Рассмотрим приведенный выше отрывок в более широком контексте. В лессе 58 есть такая строка: *Li empereres mult fierement chevalchet* ‘Император гордо скачет’. Сразу после этого сообщается, что Карл обратился к баронам за советом, кого назначить в арьергард. Ганелон предлагает Роланда. Далее следует спор Карла с Ганелоном, затем вступает Роланд (см. выше). Трудно предположить, чтобы такой сложный вопрос решался прямо на ходу, в седле. Детали последующего повествования, если понимать буквально те формулы, в которых о них упоминается, свидетельствуют об обратном. Так, например, в строках 771—773 говорится:

Li empereres en tint sun chef embrunc,
Si duist sa barbe e detoerst sun gernun,
Ne poet muer que des oilz ne plurt.

‘Император опустил голову, рвет на себе волосы, не может сдержаться от слез’. Мы видим человека, сраженного горем, потерявшего контроль над собой. Неужели и в таком состоянии он не спешился и вынужден продолжать путь? Несомненно, читая эти строки, следует представить себе настоящий военный совет, где уместен и эпизод, описывающий глубокую скорбь Карла. Но провести грань между началом лессы 58, где Карл со свитой скачет по пути во Францию, и последующими строками, где описан военный совет, абсолютно невозможно. А о том, что бароны оставили коней и действительно вели такой совет, красноречиво свидетельствует начало лессы 62: *Aprges*

іço i est Neimes venud 'После этого (вперед) выходит Немон'. Эта формула принадлежит типичной картине военного совета, где бароны сидят почти замкнутым кругом перед королем, и тот, кто берет слово, выходит вперед, в центр (см. лессы 14—19).

Рассмотрим еще один пример несоответствия отдельных строк и формул. В конце лессы 62 говорится, что король передал Роланду лук, а тот его принял. Следующая же лесса (63) начинается формальным зачином: *Li empereres apelet ses nies Rollant* букв. 'Император зовет своего племянника Роланда'. Но если они только что стояли рядом, такое толкование этой фразы оказывается невозможным. Остается предположить, что в эпосе в этой формуле глагол *apeler* переосмысливается и означает «обращаться к», хотя такого значения для *apeler* нет ни в современном, ни в старофранцузском языке.¹⁰ По-видимому, в том же значении употреблена формула с *apeler* в лессе 2. Марсилий находится в саду и держит военный совет, на котором присутствует 20 тысяч человек. Он обращается к своим герцогам и графам: *Envirun lui plus de vint milie humes. Il en apelet e ses dux e ses cuntes.* Упомянутые герцоги и графы сидели, конечно, ближе всех к королю, и звать их не было необходимости.

В заключение рассмотрим еще один отрывок, на котором хорошо прослеживается «неправильная» организация пространства в эпосе. В лессе 80 есть такие строки:

Oliver est desur un pui haut muntez,
Sin apelat Rollant, sun cumpaignun:
«Devers Espaigne vei venir tel bruur»

‘Оливье поднялся на высокую гору... и обращается к Роланду, своему соратнику: «Я вижу, как от Испании надвигается туча». Тот факт, что здесь за глаголом *apeler* сразу следует прямая речь, в которой даже нет обращения, свидетельствует о необходимости понимать этот глагол в значении «обращаться к», а не «звать». О том, что Роланд поднялся на гору вслед за товарищем, не упомянуто. Но в следующей лессе (81), в основном повторяющей содержание предыдущей, в конце добавлено, что Оливье, увидев несметные полчища сарацин, стремглав бросается вниз и рассказывает обо всем французам. Этот штрих, как и некоторые другие, указывает на то, что Роланда вместе с Оливье на горе не было. Таким образом, диалог, который приводится в лессе 80, должен происходить, оказывается, между друзьями, один из которых стоит на такой высокой горе, что ему видно даже Испанское королевство (ст. 1029), а другой где-то у подножия горы. Подобные условия исключают возможность разговора Роланда с Оливье.

Приведенные примеры подтверждают предположение, что раннему французскому эпосу свойственна особая эстетическая система, направленная всецело на идеализацию описываемых

событий, на представление их в некоем абстрактном совершенстве. Это в большой степени становилось возможным именно благодаря отвлечению от конкретных деталей, благодаря отсутствию строгой системы координат и отсутствию соотнесения деталей общего между собой.

Но такая художественная установка должна была потребовать особого использования системы языковых средств, особого осмыслиния стилистических фигур и поэтических тропов. Действительно, в эпосе крайне своеобразно может использоваться форма компаратива и суперлятива. Изменяется значение отдельных лексем (см. пример с *apeler*). Через призму упомянутой эстетической системы возможно иное прочтение фигур синонимических и антонимических пар, эпитетов, различного вида повторов, возможно иное решение вопроса о «смещении времен». Но это уже тема другой статьи.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Стеблин-Каменский М. И. 1) Заметки о становлении литературы. — В кн.: Проблемы сравнительной типологии: Сб. к 70-летию В. М. Жирмунского. М.—Л., 1964, с. 401—407; 2) Миф. Л., 1976, с. 5 и сл.; 3) Мир саги. Л., 1971, с. 11 и сл.

² Blanc M. Le présent épique dans «La Chanson de Roland». — In: Actes du X congrès de linguistique et philologie. Strasbourg, 1962.

³ Rychneg J. La chanson de geste. Genève — Lille, 1955, p. 55 et suiv.

⁴ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940, с. 622.

⁵ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 410.

⁶ Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1968, т. 3, с. 418.

⁷ Там же.

⁸ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972; Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.

⁹ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976, с. 111—135.

¹⁰ Godefroy Dictionnaire de l'ancienne langue française. Paris, 1881—1902, т. I—X; Petit Robert (du français moderne). Paris, 1968.

Г. С. АВЕССАЛОМОВА

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РАННЕЙ НОВЕЛЛИСТИКИ ПРОСПЕРА МЕРИМЕ

Истолкование стилистических особенностей ранней новеллитики П. Мериме в учебных целях может представить некоторые трудности в силу значительного разнообразия применяемых писателем стилистических средств, композиционных решений, приемов портретной и психологической характеристики персонажей и пр. Это разнообразие не может быть достаточно убедительно объяснено на основании одного лишь анализа изучаемого текста, вне общего художественного замысла как

каждой новеллы в отдельности, так и их совокупности. В настоящей статье рассматриваются лишь некоторые художественные особенности ранних новелл П. Мериме,¹ а именно: приемы авторского повествования и функция рассказчика, а также основные способы речевой характеристики действующих лиц (роль монологической, диалогической и несобственной прямой речи).

Мериме, несомненно, в совершенстве владел искусством воссоздания «местного колорита» и стилизации. Успех его знаменитых мистификаций — «Театра Клары Гасуль» (1825) и особенно «Гуслы» (1827) убедительно об этом свидетельствует. Однако к концу 1820-х годов стилистические установки писателя меняются. К этому времени Мериме, как и Стендaluя, стали раздражать высокопарный и блестящий слог писателей «школы Шатобриана», нарочитая лексическая усложненность новой романтической поэзии, и реформаторство В. Гюго, стремившегося надеть «красный колпак» на классический французский лексикон, не вызывало у него сочувствия. Автор «Мозаики» отказывается от местного колорита и стилизации, которые еще совсем недавно представлялись ему необходимым условием художественного творчества. Отныне он тяготеет к простоте, ясности и строгой логике повествования, исключающим посторонние ассоциации. Из всех новелл этих лет стилизована только одна — «Федериго», в которой писатель искусно воспроизвел некоторые приемы повествования, свойственные народной сказке.

Мериме не стремился к словесной живописи. Он довольствовался «классическим» словарем, избегая малоупотребительных и редких слов, а также слов повышенной эмоциональной выразительности. Иноязычные слова — корсиканские в «Матео Фальконе», португальские и йолофские в «Таманго», итальянские в «Федериго» — включены не столько для местного колорита, сколько для создания иллюзии достоверности. Они выделены курсивом и объяснены прямо в тексте или в авторском комментарии, — прием, противоположный использованному в «Гусле», где о смысле иноязычных слов читатель мог лишь догадываться.

Во всех новеллах цикла, кроме «Федериго», повествование ведется от лица рассказчика, функция которого в каждой новелле различна. Рассказчик — то главное действующее лицо, как во «Взятии редута», то друг героя, участник и очевидец событий, как в «Партии в трикtrak», то путешественник, никогда не знаявший героев своего рассказа, как в «Матео Фальконе», то «историк своего времени», иронический наблюдатель людских слабостей и заблуждений, как в «Этруссской вазе». Это самостоятельный литературный персонаж (хотя, повторяем, вовсе не обязательно действующее лицо), и его точка зрения на повествуемое, его оценка событий не совпадают с автор-

скими. Так, в «Таманго» рассказчик — вовсе не противник работорговли. Об отваге, трезвом уме и изобретательности белого работорговца он отзывается с чем-то вроде затаенного восхищения — позиция, для самого Мериме неприемлемая.

Нечто подобное находим мы в «Видении Карла XI». Здесь тоже есть рассказчик. Он пересказывает исторический анекдот, ручается за его подлинность, комментирует его, ссылаясь на исторические факты, цитирует Шекспира и пр. Это «серьезный» рассказчик, не тождественный иронически настроенному автору.

В «Матео Фальконе» рассказчик призван создать иллюзию достоверности. Поэтому в этой роли выступает некий путешественник, которому привелось познакомиться с Матео «спустя два года» после событий, о которых идет речь. Убедив таким образом читателя в том, что история Матео и его сына Фортунато — не выдумка, и представив ему героев, рассказчик покидает сцену, оставляя на ней действующих лиц, и больше не появляется.

В «Этруской вазе», напротив, присутствие рассказчика постоянно ощущается. Умный и острый наблюдатель, он комментирует события, анализирует поведение и психологию героев и незаметно и тонко руководит читательским восприятием.

Наконец, в «Партии в трикtrak» мы находим сразу двух рассказчиков. Первый, капитан, — очевидец и в определенной степени действующее лицо истории, о которой он повествует. Это взволнованный, «заинтересованный» рассказчик. Второй, его случайный собеседник, в свою очередь пересказывает услышанное им от капитана. Этот второй рассказчик психологически очень близок к автору, хотя и в данном случае полное отождествление было бы ошибочным. Он беспристрастен и даже слегка ироничен и по отношению к капитану, в сотый раз повторяющему всем давно наскучившую историю, и по отношению к ее герою, «бедному лейтенанту Роже», обстоятельства смерти которого так и остались неизвестными.

Наконец, введение рассказчика способствовало объективации повествования; оно исключало авторские суждения и оценки и устанавливало между автором и его героями ту дистанцию, которую Мериме считал необходимой в подлинно художественном произведении.

Соответствует функции рассказчика и его речевая характеристика. Как правило, она мало индивидуализирована; это прозрачное стекло, не меняющее цвета рассматриваемого сквозь него предмета. Исключение составляет лишь «Партия в трикtrak». Слог капитана, слегка метафоричный, лексически выразительный, несет на себе отпечаток его профессии и богатого житейского опыта.

Речевая характеристика персонажей осуществляется не столько лексическими средствами, сколько ритмикой, интонацией, наконец, синтаксической конструкцией фразы.

Матео Фальконе на протяжении всего действия произносит лишь несколько реплик, но их лаконизм предельно выразителен. Ритмически и интонационно эти реплики контрастируют с речью других персонажей новеллы. Так, сержант Гамба маскирует свою тревогу и неуверенность многословием; лаконизм и сдержанность Матео показывают состояние крайнего душевного напряжения, в которое его приводит рассказ сержанта, и его трудную внутреннюю борьбу.

Ритм и интонация прямой речи передаются тщательно разработанной пунктуацией. Расчлененные многоточиями и восклицательными знаками, приобретают особую ритмическую и интонационную выразительность полные душевного смятения внутренние монологи героя «Этруссской вазы». Так же передана интонация прямой речи и особенно монологов лейтенанта Роже, сквозь все софизмы совести идущего к трудному моральному прозрению, в «Партии в трикtrak».

Мериме вообще охотно вводит в повествование прямую речь, иногда монологическую, но чаще в виде диалогов. «Таманго» представляет в этом отношении исключение. Здесь тоже есть прямая речь; но часто, оформленная как таковая, она по существу ею не является. Негры, убедившись в том, что их вождь не всемогущ, осыпают Таманго упреками: «*Perfide! imposteur! s'écriaient-ils, c'est toi qui as causé tous nos maux, c'est toi qui nous as vendus aux blancs, c'est toi qui nous as contraints de nous révolter contre eux. Tu nous avais vanté ton savoir, tu nous avais promis de nous ramener dans notre pays. Nous t'avons cru, insensés que nous étions! et voilà que nous avons manqué de périr tous parce que tu as offensé le fétiche des blancs*» (92).

Эти округлые, законченные фразы не похожи на выкрики взбунтовавшейся толпы. «Коллективная речь» передает лишь суть обращенных к Таманго упреков, но зато точно характеризует ситуацию. Отчаявшаяся толпа оказывается коллективным героем, не расчлененным ни в массе своей, ни в действиях, ни в психологии, ни в речи. Более индивидуализирована речь Таманго, вождя, но и в этом случае, понимая неизбежную условность сенегальского «языкового колорита», Мериме не делает попытку подробно его разработать.

Используется в новелле и несобственная прямая речь: «*Il (капитан Леду. — Г. А.) voulut que les entre-ponts, étroits et rentrés, n'eussent que trois pieds quatre pouces de haut, prétendant que cette dimension permettait aux esclaves de taille raisonnable d'être commodément assis; et quel besoin ont-ils de se lever?*

— *Arrivés aux colonies, disait Ledoux, ils ne resteront que trop sur leurs pieds!*» (63).

Эти «taille raisonnable», «et quel besoin ont-ils de se lever?», конечно, заимствованы из лексикона Леду. Включенные в по-

вествование «от рассказчика», они являются средством языковой характеристики Леду и вместе с тем обеспечивают стилистическое единство повествования и прямой речи. Дистанция между рассказчиком и героем устанавливается лишь ироничностью скрытого цитирования: *De la sorte, son navire contenait une dizaine de nègres de plus qu'un autre du même tonnage. A la rigueur, on aurait pu en placer davantage; mais il faut avoir de l'humanité, et laisser à un nègre au moins cinq pieds en longueur et deux en largeur pour s'ébattre, pendant une traversée de six semaines et plus: "Car enfin, disait Ledoux à son armateur pour justifier cette mesure libérale, les nègres, après tout, sont des hommes comme les blancs"* (63—64).

Также различна в каждой новелле функция диалога. В «Матео Фальконе» диалогу отдана ведущая роль. Он драматизирует события, придает им особенно быстрый темп и ритм. Повествование затормозило бы действие и сняло бы тот сценический эффект, к которому Мериме стремился. Во «Взятии редута», напротив, диалог почти совсем отсутствует. Реплики действующих лиц не открывают диалога, но остаются без ответа. И это тоже понятно. Неразговорчивость, сосредоточенность и замкнутость — естественное душевное состояние военного человека накануне сражения. Это состояние и стремился передать Мериме. Нарушить беседой это сосредоточенное молчание было бы с его стороны художественным просчетом и погрешностью против психологической достоверности.

В «Таманго» диалог тоже чрезвычайно сконцентрирован и в сущности условен. Отказавшись от речевой характеристики своих негритянских героев, Мериме должен был отказаться и от диалога как такового, оставив лишь несколько кратких, лексически нейтральных реплик.

Напротив, в «Этруссской вазе» диалог играет очень важную роль. Мериме часто упрекали за длинноты его *déjeuner-dîner*. Развязная болтовня молодых людей на темы, не имеющие прямого отношения к сюжету, все эти бессмысленные разговоры о Веллингтоне, лошадях и романтизме египетского паша раздражали критику, не понимавшую функции этой сцены в общем замысле новеллы. Однако эти «длинноты» не случайны.

Прежде всего, чтобы объяснить характер Сен-Клер и представить его поведение как естественную реакцию тонкой и легко ранимой натуры на всем привычный порядок вещей, Мериме должен был создать в новелле атмосферу эпохи. Светский разговор, касающийся обычных для тех лет тем, с легко угадываемыми намеками на всем известных лиц и происшествия скандальной светской хроники и создает это ощущение точного исторического момента. Эта остроумная и бессодержательная болтовня, нелепости вперемежку с тонкими замечаниями и верными суждениями, этот иронизирующий тон, этот универсальный, всеосмынивающий скептицизм — все это характерный признак

времени. Но эта болтовня не так безобидна. Пустому остротумию с удивительной легкостью приносятся в жертву честь, добродое имя, человеческое достоинство. Злословие — это бич времени, и злословие не по злому умыслу, не из коварства, а из любви к искусству, от равнодушия и безнравственности.

Но показать это, не впадая в нравоучительный тон, без наизданий можно было лишь средствами диалога.

«Длинноты» этой сцены диктовались еще и законами равновесия, архитектоники новеллы. Свести весь разговор за завтраком к рассказу де Темина или оборвать его сразу после его сообщения значило придать этому сообщению значение, которого оно не имело. Клевета, сразившая Сен-Клер, вовсе не была «выстрелом в упор»; она даже не была специально ему адресована. Это было обычное проявление великосветского цинизма. Чтобы показать это, Мериме должен был «растворить» клевету в заурядном светском разговоре, тематически его уравновесив.

Таким образом, стилистические приемы, используемые Мериме в новеллах «раннего» цикла, чрезвычайно разнообразны. От новеллы к новелле, вместе с темой и материалом, меняются способы повествования, роль рассказчика, функция прямой речи, монолога, диалога и пр. Может показаться, что общих стилистических установок у Мериме-новеллиста вообще не было. Однако это не так.

Жанр новеллы был для Мериме ничем не регламентирован, кроме требований материала. Именно материал и побуждал писателя к поискам конкретных форм его художественного воплощения. Поэтому смена тем и сюжетов влекла за собой изменение стилистических установок. Поиски изобразительных средств, адекватных материалу и замыслу, пересмотр всего художественного арсенала, производимый писателем всякий раз, как возникал и требовал воплощения новый сюжет, обусловили стилистическое разнообразие «ранних» новелл при их глубоком идейном и эстетическом единстве.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ Имеются в виду новеллы, написанные в 1829—1830 гг. Все они, кроме «Федерико», вошли в сборник «Мозаика» (1833). В дальнейшем новеллы сборника цитируются по изданию: *Mérimée P. Mosaïque. Paris, Calmann — Lévy, s. a.* — Ссылки на страницу этого издания приводятся в тексте.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ У Э. БАЗЕНА И ЕГО ЛЕКСИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Задачей настоящей работы является лексико-стилистический анализ выразительных средств, используемых Эрве Базеном для создания психологических и портретных характеристик персонажей. Этот анализ был проделан на материале заключительной главы романа «*La Mort du petit Cheval*» — второй части автобиографической трилогии Э. Базена, в которой писатель продолжает традиции жанра семейной хроники, очень распространенного во французской литературе XX в. (Р. М. Дю Гар, Ф. Мориак, Ф. Эриа, А. Труайя и др.).

В 1948 г. появилась первая часть трилогии «*Vipère au poing*», в которой автор без колебаний обнаружил свою откровенную неприязнь к «чудовищной матери, которая ненавидела своих собственных детей».¹ Роман был сразу же очень высоко оценен французской критикой. Стиль Базена поразил читателя своей необычностью. «Ничего, кроме жизни, роман принадлежит теперь журналистам и репортерам»² — писал Базен в одной из своих статей, определяя направленность своего творчества.

«Жанр семейного романа наиболее традиционный, именно в нем чаще всего встречаются... давно сложившиеся литературные штампы, — пишет советский литературовед Л. Г. Андreeв. — Исключительный успех семейных романов Эрве Базена можно объяснить как раз тем, что писатель дерзко взорвал такие штампы... „Гадюка в кулаке” — словно бы не роман, а исповедь, пренебрегающая всякими условностями и предрасудками, исповедь беспощадная, безжалостная».³

Повествование в романе все больше сближается с газетным репортажем и с так называемым «*fait divers*». «Социальный и общечеловеческий характер действительности не отражается теперь в объективном описании, а передается через субъективный опыт и эмоциональность героя-повествователя, который и выступает в романе в качестве свидетеля событий».⁴

Художественные принципы писателя получили своеобразное воплощение в стиле его прозы и потребовали для своей реализации совершенно новых выразительных средств. «Автобиографические романы Базена могли бы по их сюжету быть близкими к романам Бальзака, — пишет французский критик П. Буадеффр, — в них можно также обнаружить все элементы бальзаковского портрета, но все они искажены и деформированы благодаря субъективному и враждебному вмешательству героя-повествователя, что придает своеобразный колорит всему произведению».⁵

Во всей трилогии повествование ведется от первого лица, но если у Ф. Мориака в «Терезе Декейру» читатель может легко отличить внутренние монологи героини от сочувственно-оценочных реплик автора, а «Избалованные дети» Ф. Эриа — это просто рассказ главной героини, в котором не ощущается прямая авторская оценка, то у Базена мы находим неразделимое единство автора и героя, повествователя и свидетеля, живого участника событий. Таким образом, речь автора и внутренняя речь персонажа слиты воедино.

В 1950 г. критика приветствовала появление второй части трилогии «La Mort du petit Cheval», в которой главный герой Жан Резо из непокорного своевольного сына, взбунтовавшегося против жестокой и истеричной матери, становится счастливым отцом семейства, а его мать, г-жа Резо, из злой, волевой женщины превращается в жалкую, немощную старуху. В последней главе романа автор рисует последний акт «драмы» раздела наследства и раскрывает полное крушение надежд этой «неестественной» матери, прозванной детьми Folcoche — folle cochonne. Нелюбимый сын, которого она хотела бы видеть униженным, поверженным, счастлив, хотя его жизнь далека от идеала этой представительницы земельной аристократии. Жан Резо порывает со своей семьей (автобиографический факт), он беден и тяжко зарабатывает свой хлеб, но он любит и любим, у него есть сын, в счастливое будущее которого он хочет верить. Его счастье — поражение madame-mère, опровержение ее словесного представления о счастье.

Душевный мир себялюбивой и жестокой г-жи Резо раскрывается автором при помощи сложных стилистических приемов, дающих в итоге целостную психологическую характеристику персонажа. Мастерство Базена здесь настолько велико, что ему удается не только нарисовать психологически обусловленный портрет, но и раскрыть весь путь духовного крушения личности.

В этой главе, как и во всей трилогии, преобладающей формой повествования являются внутренние монологи героя-автора, звучащие с естественной непосредственностью устной речи, достигаемой благодаря характерному для Базена соединению разностильных лексико-фразеологических элементов: книжных, разговорно-фамильярных и даже иногда вульгарно-просторечных.

Э. Базен с удивительным искусством показывает внутреннюю сущность героини через внешние детали: выражение лиц, позу, жесты, одежду. В этом он является прямым последователем Флобера. Но, в отличие от него, Базен употребляет при описании слова в их особом, нетрадиционном значении, обновляя или даже разрушая привычные фразеологические обороты и идиомы.

Чаще всего он использует фразеологические единицы, определяемые В. В. Виноградовым как фразеологические сращения, основным признаком которых является их неделимость.⁶ Но именно ее и разрушает Э. Базен, рассматривая один из компонентов фразеологизма в качестве самостоятельной семантической единицы. Стилистического эффекта преобразования фразеологизма Базен достигает путем создания семантической двуплановости слова, возвращая ему его прямое конкретное значение. В результате «узуально устойчивая форма фразеологизма оказывается противопоставленной его окказионально измененной форме».⁷ Сам фразеологизм при этом не исчезает, напротив, он обновляется, становится более экспрессивным и прочитывается одновременно в метафорическом и прямом значении.

Появление матери героя вводится следующей фразой: «... un chapeau rond, véritable cloche à air froid, à l'abri duquel se décolorait le visage de ma mère (236).⁸ Во французском языке *chapeau cloche* 'круглая шляпа без полей' — устойчивое сочетание. Однако *cloche* имеет также значение «убогий, немощный»: «C'est une vieille cloche» — широко употребимое выражение с уничижительным значением. Соединяя *cloche* и à *air froid*, Базен производит как бы переосмысление этого фразеологического сочетания, которое теперь не только характеризует форму шляпы, но и говорит об убогости самой героини.

«J'installais madame Rezeau douarière sur la meilleure chaise en face des roses de Noël qui s'assortissaient à son teint» (237). Г-жа Резо названа *douarière*. Слово книжное, почти архаизм, обозначающее вдову из высшего сословия, наследующую имение мужа. Действительно, г-жа Резо является наследницей, и вопрос о разделе имущества заставляет ее посетить сына, всякие отношения с которым она давно порвала; однако эта полная почтения оценка сразу же снижается замечанием, что красные цветы, стоящие около нее, схожи с цветом ее лица, старчески красноватым.

Передавая смущение матери, чувствующей себя неловко во враждебной обстановке, Базен пишет: «Sa gêne, si grasse par son silence» (237). Мать не просто прячет свое смущение, она воинственно его скрывает, оно защищено молчанием, как броней. Так, при помощи одного слова, автор достигает большой выразительности психологической характеристики поведения героини. В переводе это слово мы можем передать лишь перифразой.

Детали психологической характеристики поведения г-жи Резо подкрепляются описанием ее лица: «Puis sa bouche essaya de se pinçer et resta coincée quelques secondes comme par une invisible épingle à linge. Vain effort. Le visage n'évoquerait plus la Gorgone: il se fendait de plus en plus, dégoulinait, inondait le cou de gelatineuses bajoues» (237). «Le menton n'était plus

qu'up e *galoche usée, éculée*» (238). Базен разрушает фразеологизм *la bouche pincée* ‘обиженно поджатый рот’, введя в него неожиданный «вещный» элемент *épingle à linge*. Тот же прием использован и во втором случае: *menton en galoché* ‘выступающий вперед подбородок’ — идиома; включив в нее эпитеты *usée* и *éculée*, которые могут относиться только к галоше, а не к подбородку, автор полностью «обновляет» идиоматическое выражение: слову *galoche* как бы возвращается его первоначальное конкретное значение, и подбородок действительно уподобляется старой изношенной галоше, в то время как рот искажен злой гримасой, будто невидимым зажимом для белья.

Благодаря тому, что черты лица характеризуются глаголами, портрет становится более динамичным. Однако писатель использует при этом глаголы, которые обычно употребляются в совершенно иных речевых ситуациях: лицо не морщится, *a fendille* ‘покрываются мелкими трещинами’, не расплывается, *a dégouline* ‘стекает тонкой струйкой’ и *inonde* ‘затопляет шею’. Подчеркивая общую расплывчатость черт лица матери, которое «растекается и студенистой массой сползает на шею», Базен конкретизирует свое отношение к геронне, перенося характеристику внешнего облика на внутренний мир г-жи Резо, стараясь подчеркнуть ее слабость. И если в «*Vipère au poing*» портрет матери, данный в гротескной манере, раскрывал ее силу и страх, который она внушала детям,⁹ то в «*La Mort du petit cheval*», напротив, все характеризует ее слабость: Горгона превращается в немощную старуху.

Все описания внешности и поведения геронни носят как будто объективный характер, но именно выбор лексических средств раскрывает здесь комментирующую оценку автора-героя, полную напряженной эмоциональности.

Мать уходит «*scogtie, tassée, febrile, presque, tremblante*» (247). Здесь, как и при описании лица, Базен выбирает слова, редко используемые для характеристики человека: согнутая, но не просто, а крючком, осевшая, в общем жалкая.

В этой главе автор фиксирует и анализирует каждое движение г-жи Резо, глядя на нее сквозь призму прошлого: «*Je l'observais toujours amusé, lointain, incapable d'en vouloir au battement mou de ses bras qui m'avaient allongé tant de giffles et qui ne savaient plus que déplacer un peu d'air*» (238). Увидеть ее как бы в сравнении с ее прошлым обликом читателю помогает мастерский выбор слов: писатель не использует нейтральное в данном контексте слово *movement*, а берет *battement*, которое ближе к глаголу *battre* и, таким образом, связано с *giffles*. Движения рук матери, ранее столь сильных и быстрых на расправу, теперь вялы и безвольны. Рука не движется, она скорее вздрагивает, сжимая сумку с принесенными деньгами.

«Madame-mère siffle un merci négatif» (239). «Ce qui reste de Folcoche en elle ne lui permet pas de s'éloigner sans avoir un peu sifflé, un peu griffé» (242). Слово *siffler* употреблено здесь по ономатоплическому принципу и усиливает сходство матери со змеей. Метафора «злая мать — змея» разветвляется в романе, обрастая дополнительными значениями. Змея — устойчивый речевой мотив всей трилогии, начиная с заглавия ее первой части. Это слово, являясь сквозной метафорой, служит как бы символическим ключом ко всем трем романам, в ее орбиту втягивается вся соответствующая лексика: «Vue de haut ... cette vipère s'oppose n'est plus qu'un point noir» (247), «...mon cher serpent». Для Э. Базена змея — это символический образ, отразивший типические черты представительницы крупных земельных собственников, и вместе с тем — характеристика личных свойств геройни, ее злобности и злоречивости (образ, близкий к «*Genitrix*» Ф. Мориака).

Описывая поведение г-жи Резо в момент передачи денег — момент наибольшего ее унижения — автор пишет: «L'argent qu'elle vient en soupirant d'extirper de son sac à main» (234). В этом случае используется глагол, который в медицине обозначает радикальное удаление. Писатель подчеркивает, что для матери расставание с деньгами так же болезненно, как и хирургическая операция.

Обратимся к тому, как автор характеризует речь г-жи Резо: «...elle aboie, râgote, grêche, ... récite de litanies d'aphorismes, elle est prolixe» (246). «A chacun son soliloque» (246), — заключает герой. Мать говорит в пустоту. Все глаголы и характеристики для передачи речи матери показывают враждебно-насмешливое отношение к ней автора. Базен употребляет слова, относящиеся к самым различным слоям лексики: от фамильярного по отношению к человеку *aboie*, до высокого книжного *soliloque*.

Оглядев скромную обстановку, в которой счастливо живет ее сын, г-жа Резо говорит: «Et alors, c'est la fin de tout. C'est la mort du petit cheval. Suit un petit ululement qui est un râge» (240). Эта фраза, выражающая ее осуждение, послужила символическим заглавием для всего романа. *La mort du petit cheval* — выражение, довольно редко употребляемое во французском разговорном языке. Очевидно, Э. Базен воспользовался местным фразеологизмом. Этот фразеологический оборот не указан ни в одном из словарей, поэтому заглавие романа часто неправильно переводят, как «Смерть маленькой лошадки», в то время как правильнее было бы перевести «Конец всему».

Сравнение смеха матери с криком хищной птицы также является для писателя сквозной метафорой: последняя книга трилогии так и называется «*Cri de la Chouette*». Интересно отметить, что Базен вообще почти не употребляет для характеристи-

стики речи персонажа глаголов *parler*, *causer*, *dire*, а использует слова, передающие различные оттенки человеческого голоса, часто отождествляя их с голосами животных и птиц: «...son couac», «*La grand-mère salive avec distinction...*» («*Vipère au poing*»); «*Bruno bâle tristement...*», «...il meugle dans l'appareil» («*Au nom du fils*») и др.

Иногда для усиления экспрессивности образа Э. Базен идет на прямое нарушение семантико-грамматической структуры фразы (прием, получивший широкое распространение в современной прозе), объединяя конкретные и отвлеченные понятия: *Mère sort, son sac à main vide serré contre un coeur vide* (247). «*Un gémissement rauque tiré de ses profondes bronches et de ses plus profonds regrets*» (238).

Стремление автора передать понятия отвлеченного плана словами конкретного, «вещного» значения иногда приводит к неожиданному, даже каламбурному звучанию. Желая показать враждебность г-жи Резо к ее внуку, он пишет: «*Les baisers de pacotille sont plus ou moins des baisers de Judas*» (243). Подменив в устойчивом сочетании *bijou de pacotille*, *bijou* на *baiser*, Базен усиливает оценку неестественного поведения матери, лицемерные поцелуи которой были бы сродни поцелуям Иуды.

Нередко во внутреннюю речь героя автор вводит моральные сентенции, передающие его мысли о будущем, о назначении человека, о его месте в жизни. Эти сентенции являются по своей форме также внутренними монологами автора-героя, размышлениями, которые оформляются на глазах читателя, как бы принимающего участие в их создании. Герой задает сам себе вопросы, возвращается к прошлому, делает выводы. Эти сентенции, с одной стороны, дополняют психологическую характеристику образа и, с другой — подчеркивают единство автора и героя.

Итоговая, полная осуждения характеристика матери и передается в одной из таких сентенций: «*Vous pensez, ma mère, à ce que j'aurais pu être? Moi aussi...; vous m'avez donné l'occasion d'être ce que je n'aurais jamais été si, vous aimant, j'avais aimé tout ce que vous représentez. Heureusement, je ne vous ai aimé pas. Je me sens né de mère inconspicue*» (245—246).

Таким образом, мы попытались показать, что необычно точный и своеобразный выбор слов и выражений, используемый автором, является одним из основных приемов создания портрета у Э. Базена, а соединение разностильных лексико-фразеологических элементов придает повествованию особую экспрессивность и конкретность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Bois deffre P. de. *Une histoire de la littérature d'aujourd'hui*. Paris, 1973, p. 436—437.

² *Le Figaro littéraire*, 1968, 25 novembre.

³ Андреев Л. Г. Современная литература Франции: 60-е годы. М., 1977, с. 304.

⁴ Albérgès R. *Histoire du roman moderne*. Paris, 1971, p. 295.

⁵ Bois deffre P. de. Op. cit., p. 437.

⁶ Виноградов В. В. *Русский язык*. М., 1947, с. 22.

⁷ Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка. Л., 1973, с. 166—167.

⁸ Bazin H. *La Mort du petit cheval*. Paris, 1950. — Все ссылки приводятся по этому изданию, страницы указаны в тексте.

9 «Outre ses enfants je ne lui connaîtrais que deux ennemis: les mites et les épinards. Je ne crois rien pouvoir ajouter à ce tableau, sinon qu'elle avait de larges mains et de larges pieds, dont elle savait se servir. Le nombre de kilogrammètres dépensés par ses extrémités en direction de mes joues et de mes pose un intéressant problème de gaspillage de l'énergie» (Bazin H. *Vipère au poing*. Paris, 1948, p. 39).

Н. И. УСАЧЕВА

СТИЛЬ Т. МАННА (по литературным пародиям немецких писателей)

Последние десятилетия в развитии языкоznания характеризуются созданием новых дисциплин, которые стремятся обеспечить цельное, синтезирующее рассмотрение всех сторон и всех явлений языка в его реальном существовании. Изучение литературной пародии на стиль писателя-романиста представляет большой интерес для лингвистики текста: в пародии осуществляется конфронтация пародируемого образца и собственно пародии, которая заимствует из оригинала элементы формы и содержания и представляет их в комическом свете, а также происходит переход слова из одного контекста в другой. Пародийное слово или высказывание — это не только одно из наиболее ярких проявлений многоплановой структуры речевой цепи вообще. Оно отличается от многоплановости всякого слова тем, что в пародийном контексте слово текста-источника нередко получает прямо противоположную семантическую направленность.

Литературная позиция пародиста, его художественная и эстетическая цель определяют выбор объекта пародии и средства пародирования. Пародист подчиняется закону избирательного восприятия, ибо не всякий художественный стиль поддается пародированию, а лишь обладающий яркими или неповторимыми стилевыми чертами, например стиль прозаических произведений Т. Манна. В пародийном контексте важнейшие особенности имитируемого стиля, снижаемые в пародии как уста-

ревшие формы или его слабые стороны, доводятся до крайнего предела, комически снижаются и тем самым в известном смысле искажаются.

Пародисты отбирают наиболее характерные лексические, синтаксические и композиционные особенности оригинала с целью его пародийной трансформации: с помощью адъекции (добавления) и субSTITУции (замещения) в структуре пародии создается несоответствие между имитируемой формой и содержанием. «Пародия существует постольку, поскольку сквозь произведение просвечивает второй план, пародируемый; чем уже, определеннее, ограничено этот второй план, тем более все детали произведения носят двойной оттенок, воспринимаются под двойным углом, тем сильнее пародийность», — пишет Ю. Н. Тынянов.¹

Сопоставительный анализ нескольких литературных пародий на стиль одного и того же художника помогает выявить общий круг пародируемых явлений, которые обеспечивают действенность пародии. Объектом многочисленных комических стилизаций и литературных пародий в 50-х годах стали произведения Т. Манна с их аналитическим синтаксисом как показательной для XX в. формой организации речевого ряда. Пародии свидетельствуют о стремлении пародистов комически обесценить некоторые черты стиля Т. Манна путем нарушения стилевого узуса — созданием несоответствия формы и содержания. Пародийная стилизация — это ключ к синтактико-стилистической форме произведений Т. Манна, которая в пародии разрушается изнутри, ибо лишается своего содержания. Пародии, к рассмотрению которых мы переходим, фиксируют синтез важнейших стилевых черт писателя.

Заголовки пародий выполняют либо преимущественно информативную функцию, т. е. указывают на пародируемый источник (W. Buhl. «Der Erwählte»² или F. Torberg «Die Einschläferung Noahs. Aus dem dritten Band des Vorberichts zur Joseph-Tetralogie»³), либо имеют подтекстное значение и тем самым подчеркивают агрессивную сущность пародии (например, A. Eichholz «Der wortwörtliche Leverknödel»⁴). Последний заголовок раскрывает соотнесенность пародии с романом «Доктор Фаустус», имя главного героя которого — Леверкюн, и ее направленность против философствующей манеры автора-рассказчика.

Независимо от того, что служит объектом литературной сатиры: только форма, только содержание или то и другое вместе, пародируемые пассажи отключаются от исторически-временного контекста своего образа и лишаются своей первоосновы в результате экстралингвистической субSTITУции. Литературная пародия, по словам пародиста Р. Ноймана, — это доказывание характерного до абсурда, разрушение изнутри, «пятая колонна агрессии».⁵ В пародиях на стиль Т. Манна роль троян-

ского коня играет не явная цитата из текста-источника, а стилизация на лексическом и синтаксическом уровнях, т. е. не воспроизведение отдельных единиц стиля, а имитация особенностей манновской лексики и синтаксиса.

Как отмечалось многими исследователями, важнейшая особенность художественного метода Т. Манна состоит в пристальном анализе явлений, предметов, душевного состояния героев и т. д. В области лексики она выражается в преобладании существительных и прилагательных, в наличии цепочек синонимически окрашенных слов, отражающих разные стороны детально описываемого объекта, в обобщенном характере созданных им философских, исторических и психологических понятий-терминов, которые используются в суммирующих характеристиках изображаемых событий.⁶ Аналитический метод определяет и синтаксическую структуру его прозы, «которая тяготеет к сложному переплетению сочинения с подчинением и характеризуется возвращениями, подхватами, оговорками, замечаниями в скобках, попутными рассуждениями и размышлениями над тем или иным словом, авторскими отступлениями и всеми видами и оттенками модальности».⁷

В пародии А. Эйххольца «Der wortwörtliche Leverknödel», тема которой — вымышенный разговор дочери с матерью, изобилующий филологическими экскурсами по поводу почти каждого произнесенного слова и отдельных звуков, доведена до абсурда характерная особенность Т. Манна, который переносит работу над уточнением значения слова в само произведение. Первое предложение пародии, занимающее целую страницу, имитирует «вступление» к теме, характерное для Цейтблома — рассказчика романа «Доктор Фаустус». Подход к теме отмечен рассредоточенным повтором: «...ganz besonders mitteilungswürdiges Gute-Nacht-Gespräch zwischen Mama und Tochter... besagtes Gespräch».

Пародист имитирует труднообозримое макропредложение Т. Манна, сохранив присущий писателю принцип построения предложения: «Wenn sich auch der Chronist zu wiederholten Malen mit dem beschämenden Gefühl artistischer Verfehlung und Unbeherrschtheit fast zum Abbrechen seiner Feder bemüßigt sah, weil den entließenden Wörtern ganz offensichtlich eine große Unruhe und Beschwertheit des Atemzuges eignete, und weil außerdem, ja dies besonders, vom heutigen Leser — will sagen: von dem illiteralen Abc — Troglodyten in den neurotischen unterteuften Niederungen neuzeitlichen Publizistik — beklagenswerterweise kaum zu erwarten ist, daß er jemals ein Gespür für die humanistisch-jokosen Festivitäten eines dem Satzende bis zum letzten Schriftzuge so heroischen Widerstand leistenden Syntaktomanen entwickeln könnte, wen sich auch der Chronist wiederholt, wie gesagt, fast dazu bemüßigt sah, so will es ihm

jetzt angesichts des doch für ihn nun wieder ganz besonders mitteilungswürdigen Gute-Nacht-Gesprächs zwischen Mama und Tochter nachgerade nur zu ratsam scheinen, die ausharrende Geduld des Lesers annoch ein wieteres Mal zu strapazieren,— nicht ohne vorher in einer erneuten aber nicht destoweniger ebensowenig hintanzuhaltenden Abschweifung zu bekennen, daß die aus übervollen Händen eingestreuten Komma und Gedankenstriche ein reines Zugesständnis an den insipiden Konservatismus der Setzer und Korrektoren sind, und daß, wenn es seinem eigenen Bedünken nach ginge, er das Ganze in einem einzigen demonisch-einigmatischen Mammutfederstrich hinzuschreiben versucht wäre,— wahrhaft marksteinbildendes weiteres Mal zu strapazieren also meint der Chronist nämlich insofern, als besagtes Gespräch an eben jener Stelle, wo er (im Hinblick auf andere, der Aufzeichnung nicht minder harrende Nebenumstände) es fast schon verlassen wollte, dadurch endlich auf die allseits vorausgeahnte Katastrophe zusteerte, daß die Tochter, als sie, nachdem sie, eines leichten Schnupfens nicht entriet, der Mama die Lippen zum Kusse gereicht hatte, zum letztenmal die Bettdecke zurechtzog, aufseufzend zu bemerken sich nicht zu verkneifen zu brauchen glaubte leisten zu können...»

Предложение «Wenn sich auch der Chronist zu wiederholten Malen... bemüßigt sah», начинающее этот синтаксический комплекс, повторено в его середине, чтобы подчеркнуть продолжение развивающейся мысли и связать ее с новой: «wenn sich auch der Chronist wiederholt, wie gesagt, fast dazu bemüßigt sah». Саркастическое замечание пародиста по поводу подступа к теме и столь сложного пути развивающейся мысли также дважды подчеркивается вариативным повтором: «die ausharrende Geduld des Lesers annoch ein wieteres Mal zu strapazieren... ein wahrhaft marksteinbildendes weiteres Mal zu strapazieren». Если в прозе пародируемого автора, которого А. Эйххольц иронически называет «синтактоманом», повторы и синтаксические параллелизмы служат важным принципом построения предложения, способствуют его обозримости, то в пародии именна в них как в узловых пунктах имитирующей структуры сосредоточен сатирический смысл.

Нагромождение глагольных форм в конце предложения маркирует пародийный характер всего синтаксического целого. Сатирический эффект приведенного макропредложения усиливается его соположением с пародийным диалогом дочери и матери: «Platterdings ja, meine liebe Adelaide,— wenn hinwiederum nicht dich an meinem Umstandswort der unschöpferische Ausgang “s” irritiert, der, wie du dich zweifellos erinnerst, einst aus dem Genitiv hierher verschleppt worden ist...»; «Um meine Beziehungen zu Woldemar auszudrücken, liebste Mama, scheinen

„nur die Genitivattribute immer noch weitaus passender zu sein als ein Umstandswort, — wenn du mir ausnahmsweise die Vorstellung eines so wichtigen Nebensatzes erlauben möchtest...“

„Aber ich bitte dich, mein Täubchen, — darfst du doch mein innerstes Mitfühlen schon aus dem zarten Diptong meines Diminutivs heraushören, und vor allem dem „r“ nach dem nichthaupttonigen Vokal meiner ebenfalls vorangestellten Konjunktion, — ein vertraulich perlendes Zöpfchen-R, meine liebe, wie es zuerst um die Mitte des 17. Jahrhunderts in der feineren Gesellschaft Frankreichs üblich wurde...“

Сатирическую значимость вымышенной беседы усиливает авторская речь пародиста. Он имитирует лейтмотивный характер взаимодействия диалогической речи с авторской у Т. Манна, на который опирается монолитность композиции его произведений. В пародии комическая беседа становится причиной трагикомической кончины матушки: «...in diesem verhängnishaft tingierten Augenblick, da nach dem historich-lustvollen Zöpfchen-R das Gaumensegel von Adelaidens Mama schlaff herabhing und ein Teil der Vorderzunge sich an die Spalte zwischen den künstlichen Gebißreihen legte, um die nächste Adjektivweiterung mit einem Zahnspaltenlaut einzuleiten, ...aber dadurch erst zur nunmehr unaufhaltsamen Katastrophe ausweitete, indem sich jetzt nämlich seit langem angestaute Masse der Metaphern, Metonymien, Hyperbeln und Euphemismen hemmungslos in die Mundhöhle ergoß und hier — als eine Art wortwörtlicher Leverknödel sozusagen — den mütterlichen Atemweg auf eine sensationell-ridiküle aber leider auch todbringende Weise verschloß.

...Der sofort herbeigerufene Philologe konnte nur noch mit ackselzuckender Sachlichkeit den exitus grammatis konstatieren...»

Фонологическая характеристика звуков, детальное описание деятельности речевого аппарата, перечисление стилистических тропов, пародийное словосочетание *exitus grammatis* — все это создает пародийный подтекст. Непосредственно к пародируемому образцу отсылает читателя слово *Chronist* в пространном вступлении к пародии, которое перекликается с первым предложением романа «Доктор Фаустус». Этой же цели служат отдельные цитаты из романа, обилие сложных слов, интернационализмов, экскурсы в филологию и медицину. Сочетающийся с существительным *Chronist* глагол *sich bemüßigt sehen* как излюбленное выражение рассказчика Цейтблома приобретает наряду с первоначальным значением иронический оттенок. Оценка манеры изложения хрониста неоднократно встречается в пародии (например, «in einer ... nicht destoweniger eben-sowenig hintanzuhaltenden Abschweifung»), но наиболее экспрессивно выражена в обособленном предложении «als eine Art wortwörtlicher Leverknödel sozusagen», варьирующем заго-

ловок пародии. В предельно краткой форме — контаминации Leverknödel (Leverkühn + Leberknödel) — пародийному снижению подвергается также имя главного героя романа.

Герой новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции» писатель Ашенбах становится главным действующим лицом пародии С. Зегельфальтера, представляющей собой литературную сатиру на художественный стиль Т. Манна в целом. Это вариация на тему народной песни «Kommt ein Vogel geflogen»⁸ в стиле пародируемого художника (без заглавия, под рубрикой «Т. Манн»): «An einem nebelfeuchten, keineswegs sonderlich distinguierten Herbstmorgen saß der gefeierte Meister erlesener, aber bei aller Dellkatesse niemals exzentrischer Prosa, der nun aus Stilgefühl, weil er zu tief im hanseatischen Bürgertum verwurzelt war ... es sah also, um es mit einem Worte kurz und ohne Umschweife herauszusagen, Georg Aschenbach an seinem patrizisch-würdevollen Mahagonitisch ... Nachdenkend saß der Meister ...»

Ob man es glauben will oder nicht, wir müssen, der Wahrheit die ihr gebührende Ehre nicht verweigernd, gewissenhaft berichten, daß plötzlich ein Exemplar jener gut bürgerlichen und doch aparten, ja paradoxen Vogelgattung, die der deutsche Volksmund "Kreuzschnabel" nennt, damit eine anmutige Laune der Natur mit treffendem Namen kennzeichnend, unangemeldet durch das halbgeöffnete Fenster hereinflatterte und sich vor dem seit einer Viertelstunde über einem widersprüchlichen Beiwort Brüten den einigermaßen respektlos niederließ. Ja, er präsentierte mit dem überzwerch stehenden Hornbau seines zierlichen, kokett seitwärts geneigten Köpfchens ein Billet, dessen Duft der Dichter als Erzeugnis der in mondänen Kreisen geschätzten Firma Houbigant an der Seine zu erkennen nicht umhin konnte. Zögernd entsiegelte Aschenbach die framboise - Faltung und las...»⁹

Пародийное несоответствие между бесхитростной формой народной песни и имитируемым изысканным стилем философской прозы Т. Манна усиливается включением манновских лейтмотивных терминов: «im hanseatischen Bürgertum verwurzelt; ein Exemplar jener gut bürgerlichen Vogelgattung ... Kreuzschnabel». Пародийную функцию выполняют также оценочная фраза С. Зегельфальтера «über einem widersprüchlichen Beiwort Brüten» и типичный для Т. Манна прием характеристики женских персонажей в новелле «Тонио Крёгер», который применен здесь для описания птички: «Ja, er präsentierte mit dem ... Hornbau seines zierlichen, kokett seitwärts geneigten Köpfchens ein Bilett». Снижению этой цитаты способствует композитум Hornbau как синоним к слову Schnabel из песни (ср. «Hält ein Brieflein in dem Schnabel»), комически окрашивающий весь отрывок. В новом стилистическом контексте пародийный эффект возникает в силу того, что «низкая» тема пере-

дается «высоким» стилем (это вообще характерный прием пародирования).

В описании реакции Ашенбаха на стиль послания, принесенного птичкой, имитируемый стиль Т. Манна критикуется опосредованно: «*Nein, ihm, dem rauenden Beschwöger des Imperfekts, ganz unverhohlen mit so geringer sprachlicher Kultur, die weder die männlich-statuarische Wucht der Substantiva, noch die schillernd dekorativen, anschmiegsamen, gleichsam femininen Reize der Adejktiva zu achten weiß, ein Stell dichein anzutragen, das war platterdings ehrenkränkend...*

Der Meister hob daher nur leise die Hand: es lag aber in dieser Geste Vornehmheit, Überlegenheit, Anmut, Entschuldigkeit, Humor, etwas müde Resignation und ein klein wenig feiner Spott... Wir lassen es hoffen, ob der Vogel diese Gebärde in ihrer ganzen polyphonen Finesse richtig verstand. Genug, er entflog».

В текст пародии включена цитата пародируемого автора (мы выделили ее разрядкой), а также иронически употреблены слова Т. Манна *platterdings, polyphon*.

Стилизация и прямое оценивающее слово пародиста являются основными средствами литературной критики и в пародии: Markowsky R. H. «*Buridans Pferde*».¹⁰ Это название четко указывает тему пародии: нерешительного Томаса, который никак не может из двух лошадей выбрать одну для поездки, пародист сравнивает с буридановым ослом. Вымыщенная тема позволяет широко использовать свойственную Т. Манну аналитическую манеру письма: «*Waren wir schon soweit, daß Thomas sich entschloß? Ja, der zum Aufbruch bestimmte Tag war da, dieser lang erwartete, von allen vorhergesehene und doch recht eigentlich unglaublichre, immer neu in halben Andeutungen, ausweichenden Wendungen, behutsam beschönigenden Redensarten erwähnte Tag, der den Aufenthalt krönen, abschließen, beenden sollte. Neun Uhr, früher Vormittag, später Morgen, beste Tageszeit... Immer noch stand Thomas Buridan, wo wir ihn gestern abend verlassen... zwischen den beiden Pferden, deren eins er zu seiner Reise aussuchen sollte.*

Пародист стилизует характерный для Т. Манна тип распространенного определения и при этом включает в синтаксическое единство, ограниченное рамкой «*dieser... Tag*», свою оценку этого явления, выдержанную в стиле пародируемого автора. Оценочное авторское слово акцентирует внимание и на пародийно имитируемых синонимичных цепочках глагола «*kräönen, abschließen, beenden*», а также и на синонимично окрашенных номинативных предложениях: «*Neun Uhr, früher Vormittag, später Morgen, beste Tageszeit*».

Пародийный эффект возникает при столкновении авторского и стилизованного слова. Манновское понятие-термин «*Bürgersinn*» используется здесь, как и в пародии С. Зегельфальтера, для создания пародийного подтекста: «*Und jener selbstgewiß sicher ordnende, wertende, regelrecht und wohlanständig bezeichnende Bürgersinn, ja selbst der säuerlich widerliche geheimnisvoll lockende Brodem billigen Schankbieres schien an dem Fell des mächtigen Gauls zu haften.*

...Thomas Buridan ... vermochte seine Blicke doch nicht vom Pferde linker Hand abzuwenden, zu lassen, zu lösen, loszureißen. War der Schecke brav, breit, behäbig, wie von statter Bierruhe erfüllt, so vibrierte der viel kleinere, schmale, leichtere Rappen von reizbarster Erregung, einem Übermaß mit äußerster Zucht beherrschter innerer Spannungen, Empfindungen, Kämpfe, das in pochendem Spiele die Nüstern beben, die Augen flimmern, die Ohren flattern ließ. Sogar die Schwingen am Rücken des Tieres, Zeichen uralt edlen, geradezu heidnisch göttlichen Geblühtes ... hoben sich wieder in Verheißung zweideutiger, anrüchiger, tief zweifelhafter, kurzum geistiger Höhenflüge und Wunderfahrten. Unbürgerlichkeiten, Exaltationen, ja Ausschweifungen witterten um dieses Flügelhalbblut...»

Итак, употребление лексических и синтаксических единиц образца в ином сочетании и обновленном контексте служит одним из широко употребительных приемов пародирования как средства литературной критики. В рассмотренных пародиях мы наблюдаем смещение художественных функций чужого слова, комическое снижение его смысла, возникновение подтекстного значения. В новом стилистическом контексте пародийный эффект возникает благодаря тематической субSTITУции и дословным реминисценциям из произведений Т. Манна, но типично манновская лексика мозаично переплавлена, употреблена в иных комбинациях.

Стиль Т. Манна позволяет отодвинуть на второй план открытую цитату как средство имитации пародируемого образца. На первый план выступают пародийная стилизация и подтекстное значение манновских слов-терминов, которые в сочетании с оценивающим словом пародиста подчеркивают несоответствие формы и содержания. В итоге во всех рассмотренных пародиях нарушается стилевой узус художественной системы Т. Манна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: К теории пародии. Пб., 1921, с. 26.

² Schatter H. R. Scharf geschossen. Bern — München — Wien, 1968. S. 136 ff.

³ Ibid., S. 110.

⁴ Eichholz A. In fraganti: Parodien. München, 1954, S. 23 ff.

⁵ Neumann R. Zur Ästhetik der Parodie. — In: die Parodien. Gesamtausgabe. Wien — München — Basel, 1962, S. 558.

⁶ Сильман Т. И. Эволюция повествовательного стиля Т. Манна. — В кн.: Языковой стиль Т. Манна. Л., 1973, ч. II.

⁷ Адмони В. Г., Сильман Т. И. Томас Манн: Очерк творчества. Л., 1960, с. 339.

⁸ Первая строфа песни:

Kommt ein Vogel geflogen
Setzt sich nieder auf mein Fuß
Hält ein Brieflein in dem Schnabel
Von der Liebsten einen Gruß.

⁹ Segelfalter S. Die Vögel der deutschen Dichter. Berlin — Grünewald, 1947, S. 88.

¹⁰ Markowsky R. H. Was ich atme wird Mord. Nürnberg, 1961, S. 144—147.

И. С. ЦИМБАЛ

РАННИЕ «МОРСКИЕ» МИНИАТЮРЫ ЮДЖИНА О'НИЛА «ПАРОХОД „ГЛЕНКЕРН“» (из наблюдений над стилем писателя)

Юджин Гладстоун О'Нил (1888—1953) по праву признан первым драматургом Америки. «Стоит только зачеркнуть О'Нила, — отмечает один из старейших американских критиков Джон Гасснер, — и вся американская драма разлетится на куски».¹ Библиография о творчестве писателя насчитывает до четырех тысяч названий. Однако лишь в отдельных работах намечается тенденция сочетать общелитературоведческие и обще-театроведческие наблюдения с анализом особенностей о'ниловского языка.²

Справедливо утверждая, что зарождение подлинного литературно-сценического диалога в американской драме непосредственно связано с именем О'Нила, исследовательница языка и литературы Руби Коэн пишет: «Американская драма в виде написанного текста, который всерьез может быть предназначен и для сцены, и для чтения, начинается с О'Нила».³ Вместе с тем новый образно-языковой строй, ставший полноправным компонентом реалистической поэтики драматурга, в свою очередь, был неотъемлем от новых героев и новых конфликтов, оказавшихся в центре внимания О'Нила.

В настоящей работе, не претендующей на раскрытие во всей полноте своеобразия о'ниловского драматургического письма, сделана попытка на материале ранних его миниатюр тезисно определить те эмоционально-образные ресурсы языка, которые ввел он в обиход еще в самом начале своего творческого пути.

Новаторство О'Нила — драматурга и реформатора национальной сцены сегодня широко известно, но в его открытом стремлении к разрушению старых форм, к смелому и безудержному эксперименту почти невозможно искусственно вычленить долю языкового новаторства, ибо в речевых структурах, как и в театральной поэтике, драматург вел настойчивый поиск во всех направлениях.

Почти все исследователи творчества О'Нила единодушны в том, что именно «морской» цикл «Пароход „Гленкерн“» (1924) стал первым опытом его реалистической драматургии. Американская критика справедливо полагает, что пьесы этого цикла по-прежнему остаются «самым значительным достижением одноактной американской драматургии».⁴

Ранние миниатюры О'Нила рождались в кризисные для американского театра дни, когда любая оригинальная или самобытная трактовка современной темы, по его собственным словам, «автоматически не допускалась на подмостки»⁵, а исподволь шла напряженная борьба за искусство новых форм. Отважившийся заговорить в этих пьесах о судьбах простых людей, о проблемах, волнующих рядового американца, О'Нил сразу заявил о себе как писатель, непримиримый к канонам и компромиссам так называемой коммерческой драматургии.

Американские исследователи склонны считать, что «морские» пьесы органически связаны с биографией драматурга. Морские скитания и в самом деле стали о'ниловскими «университетами», духовно обогатили писателя, дали материал для того, чтобы «показать правду в образах человеческой жизни». Плавание простым матросом принесло будущему драматургу чувство избавления от тяготившего его бездейственного существования, радость причастности к нелегкому труду «пожизненных пленников моря» (Конрад).

В англо-американской литературе романтический образ моря всегда занимал особое место. Увлечение морской стихией часто давало возможность скрыться от действительности, становясь формой явного или замаскированного протesta против цивилизации, либо позволяло показать несокрушимую мощь человеческого духа в его неравной схватке с силами природы.

Вечная притягательная сила моря воспета в разное время Конрадом и Киплингом, Мелвиллом и Лондоном, и О'Нил не отъединяет себя от «певцов моря», не отрицает своей прямой от них зависимости. Вспоминая о днях юности, он подчеркивает: «...Конрад и Лондон были мне гораздо ближе в те времена, чем Шекспир».⁶ Решение плавать простым матросом тоже пришло не без влияния Лондона и Мелвилла. «Жизнь на море идеальна, — вспоминает драматург. — Корабль — дом, матросы — друзья, море — среда».⁷ Однако в этом, казалось бы, замкнутом микромире «земные» конфликты отнюдь не снима-

ются. Напротив, в обнаженно-изолированной обстановке они приступают явственнее, отчетливее.

Хотя преклонение перед морем непосредственно внушено О'Нилу романтически настроенным писателями, ему чуждо восторженное восхищение морской стихией. О'Нил — беспощадный реалист. Отвергая воображаемую изолированность моря от реальной жизни, он намеренно деромантизирует морские будни, подчеркивает трудности повседневной морской работы. В этом именно смысле все морские пьесы — обостренно социальны.

Заслуга О'Нила-драматурга прежде всего в том, что он создает объективную картину реальной морской жизни в те годы, когда даже «показ корабельного бака на американской сцене был чем-то вроде торпеды».⁸

Не менее взрывной характер носила сама тема неосуществимости даже наиболее оправданных человеческих желаний, самых скромных, самых естественных. И, наконец, неожиданные герои, во весь голос заявившие о себе со сцены, вызвали растерянность зрительного зала. Американская публика, привыкшая годами видеть на сцене респектабельных джентльменов, говорящих набором мелодраматических штампованных фраз и представленных в атмосфере неизбежно наказанного порока и столь же автоматически торжествующей добродетели, была застигнута врасплох. На подмостки вышли новые персонажи — матросы, кочегары, проститутки. Но не было среди них ни отъявленных злодеев, ни добродетельных жертв. Это были просто люди, которые принесли с собой на сцену неверие в «американскую мечту», они пели грустные песни, проклинали судьбу и не очень боялись смерти.

Переходящая из пьесы в пьесу судовая команда словно скрепляет конструкцию «морского» цикла, так что каждая отдельная миниатюра, являя собой законченное произведение, воспринимается как составная часть нового драматургического целого. Вместе с тем роль команды как коллективного героя этим не исчерпывается. Команда «Гленкерна» также интернациональна и разноязычна, как и команда мелвилловского «Пеко-да», и потому может служить как бы микромоделью человечества. В списке действующих лиц значатся Янк (сокр. от Yank), Скотти — шотландец, Кокки (сокр. от Cockney), а также швед Олсон, ирландец Дрискол и другие. Каждый из них несет на сцену свой искаженный, но приближенный к реальной жизни вариант английского языка. Можно с уверенностью сказать, что доо'ниловская драма не знала такого решительного вторжения во все «антисценические» пласти языка, ставшего неоспоримым свидетельством бунта драматурга против «штампов, искусственности и эвфемизмов»⁹ викторианской сцены. И вместе с тем именно эта адекватность словесного выражения придала такую убедительность как самим героям, так и про-

блемам, которые вставали за их эскизно обрисованными судьбами.

В миниатюре «Луна над Карибами», открывающей сборник,¹⁰ основной изобразительный прием — продуманный музыкально-ритмический рисунок, органично вписавшийся в композиционный строй произведения. «Я всегда использую звуки в своих произведениях как структурный элемент... выражавший основной ритм нашей современной жизни», — писал драматург.¹¹ Звучащий на протяжении всей пьесы заунывный негритянский мотив олицетворяет вечное незыблемое начало. В этой мелодии и утверждение гармонии окружающей красоты, и тоска естественного человека по прошлому.

«Луна над Карибами» — развернуто экспозиционна, внешне почти бессобытийна. Автор скрупулезно воссоздает точную атмосферу на пароходе, ставшем местом действия трех пьес цикла. Подлинность атмосферы в большой мере достигается красочным разногласием, в котором соединились морской сленг, диалектизмы, образные профессионализмы, вместе создающие как бы единый неразрывный языковой слой, так что откровенным диссонансом к нему звучит классический английский недоучившегося «интеллектуала» Смитти. Бессмысленность его риторических вопросов, адресованных машинисту, «We'ae poog little lambs who have lost our way, eh Donk? Damned from here to eternity, what God have mercy on such as we! True, isn't it Donk?»¹² усугублена аллюзионностью его нехитрых философствований. Смитти цитирует хорошо знакомые О'Нилу слова студенческой песни воспитанников Йельского университета. Изощренное самокопание Смитти, патетика и выспренность его высказываний делают его, по мысли автора, всеобщим антагонистом.

В языковую ткань повествования вплетается и тема антагонизма матросов и кочегаров, испытывающих друг к другу, говоря словами автора, «здравое презрение». В основе этого презрения и известный «аристократизм» матросов как более квалифицированной рабочей силы, и пафос моря, морской стихии, причастность матроса к которой узаконена веками, тогда как кочегары или угольщики — существа низшего порядка, придатки к паровой машине. Это презрение обретет и свое словесное выражение. «Косматая обезьяна» — так назовет матрос Кокки кочегара Пэдди. И сама метафора не окажется для драматурга «проходной», а раскроется несколько лет спустя во всей своей многозначности в пьесе так и озаглавленной.

В «морских» пьесах О'Нил словно отбирает основные наиболее значимые ракурсы жизни — тенденция, присущая новой драме, пытающейся углубить интерес ко всем сферам человеческого существования. Вместе с тем это равнение на «всамделишное течение повседневной жизни обыкновенных людей»¹³ становится как бы основой и оправданием бессюжетности, ока-

завшейся едва ли не отличительной чертой литературы XX столетия.

Если «Луна над Карибами» о короткой передышке, об отдыке, не приносящем радости, то «К востоку, на Кардифф» — драма не приносящего радости труда, изматывающих морских будней. Действие первой миниатюры проходит на бархатном фоне тропической ночи, фоном в «К востоку, на Кардифф» служит застилающий глаза, «густой, как суп», туман. Серый цвет словно пронизывает, обволакивает пьесу. В кубрике, погруженном в клубы табачного дыма, тускло мерцает единственная лампочка, освещая матросов в серых робах. Та же гармония контрастов и в звуковых ритмах: «Луну над Карибами» обрамляет чувственно-первозданный негритянский напев, в пьесе «К востоку, на Кардифф» постоянно звучит с интервалом не больше минуты тревожный пароходный гудок. Перед нами уже знакомая по «Луне...» команда парохода. В кубрике собралось несколько человек, свободных от ночной вахты. Но привычный ритм жизни нарушен. На одной из коек лежит умирающий матрос Янк. Последовательно снимая всякую героику со всех событий пароходной жизни, О'Нил предельно деромантизирует трагическую гибель матроса. Смерть на судне так же буднична и неотвратима, как этот застилающий глаза туман.

Не смерть страшит Янка, а одиночество в эти последние предсмертные минуты. «Американец может вынести почти всякое состояние, кроме одиночества»,¹⁴ — констатирует американский социолог Лео Гурко. Едва ли это высказывание звучит преувеличением по отношению к миру отчужденных людей. Щемящая боязнь заброшенности прорывается у Янка и в коротких репликах, и в исполненных горечи монологах. Невыносимое одиночество в предчувствии конца становится «сквозным» мотивом последних минут жизни матроса, придающим эмоционально-экспрессивную окраску всему повествованию. «Don't leave me, Drisc! I won't stay here alone with everyone snoring» (43). «For God's sake don't leave me alone!» (45) «It's hard to ship on this voyage I'm going on alone» (53).

Единственное, что оставлено в удел умирающему, — мечта. Мечта о прочности, незыблемости «земного» существования. Такой опорой виделась Янку маленькая ферма подальше от проклятого моря. И матрос мечтает вдохновенно и страстно о самом естественном: о доме, о жене, о детях. Но недостижимость этой мечты возвышает ее в глазах Янка почти до идеала. И тогда речь этого полуграмотного скитальца обретает возвышенность подлинной поэзии. Эмфатический повтор «It must be great» придает значительность простейшим вещам, о которых мечтает Янк. В монологе Янка этот зацин повторяется трижды, создавая ритмический рисунок, близкий музыкальной метрике стихосложения. (Драматург не раз сокрушался по поводу того, что критики не замечают в нем главного — умения извлечь из

грубой прозаической речи «первозданные ритмы красоты», 125).

«К востоку, на Кардифф» — первая о'ниловская драма, получившая сценическое воплощение. Именно с этой пьесы историки театра и биографы драматурга ведут отсчет его литературной деятельности. Характерно, что воинствующие ниспревергатели коммерческого искусства объявили «К востоку, на Кардифф» чуть ли не своей программной пьесой. С трагической гибелью Янка, снимавшей безмятежную веру во всеобщность американского благополучия, на театральные подмостки Америки пришел, чтобы надолго там утвердиться, «несчастливый конец», основное и непременное условие о'ниловской драмы. Очевидно, именно это имел в виду сам автор, когда назвал «К востоку, на Кардифф» очень «важной» пьесой, в которой уже прочитывается отношение к жизни, присущее всей его последующей работе.

Две другие пьесы этого же цикла: «Долгое путешествие домой» и «В зоне военных действий» сходны мрачной атмосферой мелодраматического заговора, которая окутывает героев.

Теоретик драмы Эрик Бентли позволил себе следующий парадокс: «Импульс написать драму — это, в первую очередь, импульс написать мелодраму».¹⁵ О'Нил и в самом деле испытывал непреодолимое тяготение к драматическим жизненным ситуациям. «...В момент сильного напряжения, — утверждал он, — жизнь копирует мелодраму».¹⁶ Фатализм случая, незащищенность от него маленького человека, иррационализм обстоятельств, обуславливающих судьбы героев, — непременный элемент драматической коллизии о'ниловских пьес.

Героя миниатюры «Долгое путешествие домой» шведа Олсона, сошедшего на берег, чтобы никогда больше не возвращаться в море, спаивают в первом же салуне и «запродают» на другое судно. Его мечта поменять море на землю оказывается такой же иллюзорной и неосуществимой, как мечты всех о'ниловских героев.

В этой же пьесе судьба Олсона обрисована штрихами — за ней встает проблема более широкая, общечеловеческая, рвущаяся за рамки одноактной мелодрамы. (Недаром свое второе рождение Олсон обретет как капитан старой баржи Крис в драме «Анна Кристи»). В «Долгом путешествии домой» «роковая случайность» персонифицируется в образе Толстого Джо, фигуры конкретной, социально обозначенной, что, впрочем, не мешает ему быть легко распознаваемым мелодраматическим злодеем. Стремясь выявить суть персонажа и через его внешнюю характеристику, О'Нил всячески варьирует гипертрофированную отталкивающую полноту кабатчика «A gross bulk of a man»; «rolls of fat»; «thick fingers» (57).

Толстому Джо противопоставлен добродушный и не менее традиционный в своей бесхитростности матрос Олсон. Его про-

стодущие и доверчивость прекрасно переданы в его речи. Олсон — швед, и английский язык для него не родной, так что примитивность неразвитого сознания находится в полной гармонии с упрощенными языковыми формами. Рассказывая проститутке Фреде историю своей жизни, он монотонностью грамматического повтора, унылостью построения фразы не только подтверждает собственное косноязычие, но и как бы воспроизводит саму безрадостность матросского существования: «*Just work, work, work on ship. But I come ashore, I take one drink, I take many drinks, I get drunk, I spend all money*» (77). Этим рассказом он словно предвосхищает драматизм собственной судьбы.

Пьеса «В зоне военных действий» с успехом прошла по сценическим площадкам многих стран мира. Откровенная тенденциозность этой драмы, ставшей непосредственным откликом писателя на события первой мировой войны, обусловила и заданность ее эмоционального воздействия, и психологический примитивизм. «В зоне военных действий» — опыт драматургического анализа военной истерии. Некогда мирный «Гленкерн», нагруженный теперь оружием и боеприпасами, попадает в заминированный район морских вод. Реальная угроза встречи с германской подводной лодкой усиливает на корабле и без того распространившуюся шпиономанию. Жертвой всеобщей подозрительности становится матрос Смитти. Необычная отстраненность от окружающей жизни делает его постоянным объектом слежки. В характере Смитти мало что изменилось, он по-прежнему сосредоточен и погружен в себя. Как его некогда не трогала красота тропической ночи, так теперь не тревожит перспектива взлететь на воздух. Зато резко меняется реакция на него окружающих. Равнодушная доброжелательность, с которой воспринимали его отрешенность в «Луне над Карибами», уступает место яростной подозрительности. Экипаж «Гленкерна» проявляет не свойственную ему доселе бдительность. Матросам оказались не безразличны ни отстраненность Смитти, ни безукоризненность его английского выговора, даже фамилию его они склонны переосмыслить на немецкий лад, делая Шмидта из Смита.

Ненависть и презрение к бедняге окрасятся внезапно пафосом примитивно истолкованного и беспочвенного антиаристократизма: «*Bloody gentleman* (91); *bloody Lordship* (97); *son of a blarsted earl* (99); *Let's turn the Duke loose* (109)».

Этот ряд стихийно возникших синонимических прозвищ, отразивших всеобщее раздражение поведением Смитти, станет выражением искусственно нагнетаемого классового антагонизма.

Шпиономания — чувство из породы стадных, легко разжигаемых до массового психоза, и неудивительно, что невежественная команда «Гленкерна» целиком оказывается в его вла-

сти, а, поддавшись ему, уже не знает удержу в своем разоблачительном экстазе.

Пьеса заканчивается моральным поражением «разоблачителей» Смитти. Но если в разжигании вражды товарищи Смитти не испытывали недостатка в «словесном материале», то теперь, когда нелепость выдвинутых против него обвинений самоочевидна, у матросов не находится слов, чтобы выразить сложность испытываемых ими чувств. Диалог уступает место подробной и развернутой ремарке, занявшей прочное место в зрелой о'ниловской драматургии.

Одноактная форма никогда не была основной для драматурга, окончательным завершающим этапом творческого поиска, но всегда — своего рода заявкой на тему, соизмерявшей глубину проблемы с намерениями самого автора.

Если в ранней одноактной драматургии явственно слышен голос О'Нила-лирика (свою литературную биографию О'Нил открыл довольно активной деятельностью в качестве провинциального стихотворца), то в зрелой драматургии он выступит как истинный прозаик по широте охвата жизненного материала. Пьесами-романами («Странная интерлюдия», «Траур — участь Электры», «Продавец льда грядет») ему суждено будет преодолеть жанровую ограниченность своего творчества. Постижне эпическая широта охвата действительности явится здесь и в раздвинутых временных рамках, и в неспешном развитии действия, и в исчерпывающей развернутости ремарки.

Эволюцию творческого метода писателя нельзя рассматривать как линейно-поступательную. Она была сложной и неоднозначной, но исследовать ее можно в неразрывном единстве со своеобразием использования им языковых ресурсов. Со временем в ткань его произведений наряду с морским сленгом органично войдут негритянский жаргон и новоанглийские диалектизмы.

Стилистическая острота и новизна его речевых характеристик не будут при этом ограничены воспроизведением языка определенной эпохи, народа или региона. Эти языковые средства помогут автору создать характеры исторически и социально достоверные.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Gassner J. *Dramatic soundings*. New York, 1968, p. 324.

² Cohn R. *Dialogue in American drama*. Indiana Univ. Press, 1971; Raleigh J. H. *The plays of E. O'Neill*. South Illinois Press, 1965; Törgny vist E. *A drama of souls*. Uppsala, 1968.

³ Cohn R. *Op. cit.*, p. 5.

⁴ Falk S. *Dialogue in the plays of E. O'Neill*. *Modern Drama*, 1960, vol. 3, N 3, p. 315.

⁵ Gelb A. & B. O'Neill. *New York*, 1964, p. 793.

6 Ibid., p. 113.

7 Ibid., p. 147.

8 O'Neill and his plays: Four decades of criticism. New York, 1963, p. 294.

9 Raleigh J. H. Op. cit., p. 242.

10 Мы будем анализировать морские пьесы не в хронологической последовательности их написания, а в том порядке, в котором их расположил сам автор как в печатном издании, так и в спектакле 1924 г.

11 Тобигвист Е. Op. cit., p. 154.

12 O'Neill E. The long voyage home: Seven plays of the sea. New York, 1946, p. 29. — В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

13 Адмони В. Г. Поэтика и действительность. Л., 1975, с. 100.

14 Гурко Лео. Кризис американского духа. М., 1958, с. 221.

15 Bentley E. The life of the drama. New York, 1965, p. 216.

16 Falk D. Eugene O'Neill and the tragic tension. New York, 1958, p. 49.

А. И. ФУКСОН

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ СТИЛЯ Д. М. СИНГА / (анализ языковых средств на материале пьес)

Язык драм Д. М. Синга — интересная проблема и для литературоведов, и для лингвистов. Синг создавал свои произведения на англо-ирландском диалекте. Этот язык — не прихотливая выдумка драматурга, как это пытались представить в литературе,¹ а реалистическая передача речи ирландских крестьян. На стиль произведений Синга повлияли творческие поиски деятелей Ирландского Возрождения. У. Б. Йетс, А. Грегори, Д. М. Синг, Дж. Мур, Э. Мартин встали во главе этого культурно-освободительного движения конца XIX в. в период, когда наступило короткое разочарование в политической борьбе. На протяжении всего столетия в стране велась непрерывная борьба за национальное освобождение. Надеждой страны был выдающийся парламентский деятель Ч. Парнелл. Его поражение в борьбе за самоуправление явилось большим ударом для ирландского народа и толчком к тому, чтобы интересы нации обратились к проблемам культуры.

Историки, поэты, писатели начали восстанавливать и переводить на современный язык памятники устного народного творчества. В национальном эпосе их более всего привлекало то, что он обобщал исторический опыт страны, передавал героический дух народа, непобедимого, несмотря на трагические моменты его истории. Деятельность по возрождению национального духа в период временного неверия в успех политической борьбы была особенно необходима для пробуждения нации. Йетс и его сподвижники с горечью писали о том, что их маленькая страна в прошлом была очагом древней культуры, а теперь с готовностью усваивает все английское, несмотря на ненависть к угнетателям, и некогда великая ирландская литература стала сугубо провинциальной, утратившей свое мировое

значение, в то время как крупнейшие ее писатели отдавали свои таланты Англии.

Деятели Ирландского Возрождения неоднократно указывали, что их движение не является протестом против всего английского, они хотят лишь доказать ошибочность пренебрежения ирландским. Они утверждали, что, стыдясь проявлений национального и отвергая его, нация перестала быть ирландской, не став английской. Навязывание ирландцам культуры завоевателей привело к созданию суррогата англо-ирландской культуры и лишило страну самобытности. Восстановить былую литературную славу и создать современную ирландскую литературу, равноправную среди литератур мира — такова была благородная задача писателей Ирландского Возрождения. Хотя они и не участвовали в политической борьбе страны и хотели ограничиться чисто литературными задачами, их деятельность по восстановлению памятников народного творчества с целью пробуждения гордости за героическое прошлое объективно служила целям национальной борьбы.

Одной из важнейших проблем, вставших перед ними, была проблема языка. Около двух столетий подавляющее большинство населения не говорило на ирландском языке. Он постепенно забывался, как и старинный мир саг, веками живущих в устной традиции. Государственным языком стал английский: на нем печатались газеты, писались литературные произведения. Участники движения понимали, что возрождение ирландского языка практически неосуществимо. Один из главных организаторов и теоретиков Возрождения Иетс писал: «...всеми способами предотвратим разложение языка, где это возможно, и сохраним его как язык ученых... но не будем основывать на нем свои надежды на сохранение национального духа».² Аналогичных взглядов придерживался и Синг. Вместе с тем Синг понимал, что, возрождая национальное самосознание, следует использовать язык иной, чем английский, язык, в котором проявлялся бы национальный дух народа.

Пьесы Синга написаны на англо-ирландском диалекте, на котором говорили крестьяне графств Уиклоу, Керри, Мейо, жители Аранских островов. До него на том же диалекте писали Д. Хайд и А. Грегори, но Сингу первому удалось проникнуть в тайну народной речи, народной психологии. В его произведениях этот диалект является не только локальным, но и социальным определителем, так как им пользовалось исключительно крестьянство. Землевладельцы и образованные круги говорили на литературном английском. В предисловии к «Удалому молодцу — гордости Запада» Синг писал: «Работая над пьесой... я... воспользовался лишь одним — двумя словами, которых я не слыхал среди простого люда в ирландской деревне. Несколько оборотов, которые я употребляю, я услыхал также среди пастухов и рыбаков на берегу океана между Керри

и Мейо или слыхал их от нищенок и от сказителей баллад уже ближе к Дублину».³

Пьесы Синга передают речь людей, которые говорят по-английски, но думают по-гэльски. Структура фразы неанглийская. Фраза длинная, с частыми повторами, с трудно уловимым ритмом, «естественно поэтическая».⁴ Музыка синговской речи создается эмоциональной лексикой, поэтическими эпитетами, обращениями, инверсиями, повторами. Синг дает понять читателю, что англо-ирландский диалект для простых ирландцев — способ самоутверждения. Этот говор драматург пытается передать на разных уровнях — лексическом, морфологическом, синтаксическом и стилистическом. Он поступает как переводчик, который передает особенности диалекта иностранного языка средствами того языка, на который переводит.⁵

В качестве лексики, передающей диалект, Синг в значительной степени использует архаизмы, в меньшем количестве — прямые заимствования из ирландского языка и кальки. Причины наличия архаизмов в диалекте заключаются в том, что вторично занесенный в Ирландию вместе с завоеванием Кромвеля в середине XVII в. разговорный английский язык оказался как бы «заперт». Изолированный от развития основного потока английской культуры, он сохранил черты языка XVII в. Неудивительно, что в речи героев Синга можно найти такие «елизаветинские» архаизмы, как *bedizened*, *inveigle*, *looneу*, *spancelled*, *dreepiness*, *unbeknowst*. Вместе с тем драматург использует и слова, прямо заимствованные из ирландского языка: *craigh*, *keen*, *loy*, *poteen*, *shebeen*, *Samhain*, или слова и выражения, калькированные с ирландского: *hag*, *ill-lucky*, *playboy*, *ridge*. Часто можно встретить слова, употребляющиеся в значении, отличном от английского: *abroad* — вместо *outside*, *dark* — вместо *blind*, *playboy* вместо *trickster*.

В отличие от Т. Элиот, а также Т. Гарди и других писателей, Синг не передавал графически фонетику англо-ирландского диалекта (за исключением слов *divil*, *parlatic*), так как писал для группы актеров Театра Аббатства, которые хорошо знали произносительную манеру ирландских крестьян.

Огромный интерес представляют особенности структуры синговской фразы. Чаще всего встречается эмфатическая конструкция, создаваемая при помощи вводного *it's* (в «Скачущих к морю» она употребляется 20 раз, в пьесе «В сумраке долины» — 58, в «Удалом молодце — гордости Запада» — 22, в «Дейрдре — дочери печалей» — 16).⁶ Такое обилие эмфатических конструкций не случайно: оно передает повышенную эмоциональность народной речи, столь характерную именно для ирландских крестьян. Самый важный элемент предложения ставится при этом на первое место, предшествуемый лишь вводным *it's* или *it was* и т. д.: «...*it's a bad life she is, a bad wife for an old man*» (S. P., 9), «*It's hard set we'll be surely the*

day you're drowned with the rest» (S. P., 22). Остальная часть предложения — соответствующее придаточное или причастный оборот, присоединяемый союзом *and*, или предложение, входящее в состав сложносочиненного, также присоединяемое союзом *and*: «It's a hard thing they'll be saying ...and I after giving a big price for the finest white boards» (S. P., 21).

Как эмоционально значимые, характерные для разговорного языка Синг использует времена группы *Continuous*, без вспомогательного глагола, только с *Participle I*. Такая форма встречается в «Скачущих к морю» 84 раза, в пьесе «В сумраке долины» — 160 раз, в «Источнике святых» — 148, в «Свадьбе лудильщика» — 118, в «Удалом молодце — гордости Запада» — 170, в «Дейрдре — дочери печалей» — 44. Количество употребление этой формы преобладает в «Удалом молодце — гордости Запада», однако, если учесть, что, в отличие от этой трехактной пьесы, «В сумраке долины» — миниатюра, рассчитанная на полчаса сценического времени, то победительницей окажется последняя. Действие пьесы «В сумраке долины» отличается большой напряженностью, и события происходят непосредственно на глазах у зрителей. Поэтому употребление времен группы *Continuous* здесь мотивировано. «*N o g a: Was there any one on the last bit of the road, stranger, and you coming from Aughrim? Tramp: There was a young man with a drift of mountain ewes, and he running after them...*» (S. P., 6).

Однако Синг встречал у крестьян и правильное построение этой конструкции, что также нашло отражение в пьесах: «*Isn't it a great wonder you're letting him lie there...*» (S. P., 4), «...but I'm thinking it's dead he is surely, for he's complaining a while back of a pain in his heart...» (S. P., 4).

Синг следует особенностям англо-ирландского диалекта и при передаче времен группы *Perfect*. В диалекте не было времен этой группы. Для передачи действий совершенного вида герои Синга употребляют несколько конструкций. С глаголом *to be* они используют настоящее время вместо перфектного («*She's dead these ten years*», S. P., 47), с другими глаголами — простое прошедшее вместо перфектного. Чтобы подчеркнуть, что действие только что завершено, употребляется конструкция типа *I am after+gerund* (иногда без *am*): «*It's a hard thing they'll be saying below if the body is washed up and there's no man in it to make the coffin, and I after giving a big price for the finest white boards you'd find in Connemara*» (S. P., 21), «*How would he washed up, and we're after looking each day for nine days...?*» (S. P., 21).

Одной из особенностей диалекта является форма *do be*. Она встречается во всех пьесах Синга не более 30 раз. Это прямой перевод с ирландского языка глагола *to be*, вторая форма настоящего времени которого означает *always is, is*

regularly: «If I didn't talk I'd be destroyed in a short while listening to the clack you do be making» (S. P., 61), где do be making употреблено в значении are always making.

Следует отметить также среди особенностей англо-ирландского диалекта употребление сложной формы повелительного наклонения, даже если побуждение к действию относится ко второму лицу. Например: «...and let you call in Eamonn and make me a good coffin out of the white boards...» (S. P., 27).

В косвенном вопросе союзы if или whether в диалекте не ставятся. Поэтому у Синга косвенный вопрос выглядит точно так же, как прямой: «Did you ask him would he stop going this day with horses to the Galway fair?» (S. P., 19), «...she'll be going down to see would he be floating from the east» (S. P., 20).

Однако в речи крестьян Синг наблюдал употребление и правильных форм. Их можно найти в пьесах: «We're to find out if it's Michael's they are» (S. P., 19), «Lay your hand on him now, and tell me if it's cold he is surely» (S. P., 4). В этом смешении правильных и неправильных форм Синг также следовал речевым особенностям англо-ирландского диалекта.

Черты этого диалекта Синг пытается передать и стилистически. Часто в речи героев можно наблюдать повторы. При каждом новом употреблении повторяющийся элемент обогащается дополнительным оттенком значения. Для выделения образа или определенной мысли Синг стилистически оттеняет нужный элемент: «Maigya (Sitting down on a stool at the fire): He won't go this day with the wind rising from the south and west. He won't go this day for the young priest will stop him surely» (S. P., 20).

Постановка «He won't go this day» на первое место делает эту фразу семантически и ритмически акцентированной. Сначала она звучит как просьба, мольба или заклинание, а потом и как запрет матери. При повторении ее утверждение обрастает новыми доводами, набирает силу. Или: «...you'll be hearing the herons crying... you'll be hearing the grouse and the owls with them... you'll be hearing a tale of getting old» (S. P., 15—16). Здесь повторение «you'll be hearing» служит той же цели — бродяга уговаривает Нору (пьеса «В сумраке долины») отправиться с ним вместе в опасный путь, причем при каждом новом повторе он сообщает ей новые подробности о кочевой жизни. Хотя эта жизнь требует большого мужества, она все же лучше бессмысленного прозябания в туманной долине. Каждое новое «you'll be hearing» противопоставляется всей предыдущей жизни Норы. В языке драм Синга можно встретить разные типы повторов, на которых мы здесь не останавливаемся.

Большой интерес проявляет Синг к звуковой организации речи англо-ирландского диалекта. Язык Синга отличает удивительная музыкальность. Ритмическая образная проза в момен-

ты наивысшего напряжения действия становится романтически приподнятой, эмоционально окрашенной: «*N o g a: Good evening kindly, stranger; /it's a wild night, God help you/ to be out in the rain falling*» (S. P., 3), «*C a t h l e e n: She's lying down. /God help her, / and maybe sleeping, / if she's able*» (S. P., 19).

Размер синговского стиха не был изучен. Многие реплики его героев оканчиваются белым стихом:

«*I'll maybe tell them and I'll maybe not*» (S. C., 61),

«*I seen him raving on the sands today*» (S. C., 131),

«*...there's wonders hidden in the heart of man*» (S. C., 135).

Наряду с белым стихом можно обнаружить александрийский стих:

«*...you'll wed the widow Casey in a score of days*» (S. C., 101),

«*A hideous, fearful villain, and the spit of you*» (S. C., 123).

Музыкальность фразы Синга чувствовали и исполнители его пьес. «Словно бродячий исполнитель баллад, я должна была сплетать из строчек Синга странную мелодию, изменяя размер по несколько раз в минуту. Это нельзя было назвать ни поэзией, ни прозой. Реплики имели музыкальный ритм... Каждый абзац приносил новые трудности, и мы все запинались в репликах, пока не почувствовали ритм, в котором они были написаны. Я поняла, что мне следует разбивать предложения, которые были необычайно длинными, на части, петь их, вначале медленно, а затем быстро, когда я все больше знакомилась со словами», — писала актриса Театра Аббатства М. Н. Шублэ.⁷ Весь художественный текст пьес Синга представляет собой целую поэтическую систему, в которой все элементы соотносятся определенным образом, и потому всякое смещение этого соотношения ощущается особенно сильно и помогает оценить функцию этого изменения.

При помощи различных изобразительных средств Сингу удалось передать особый духовный мир ирландских крестьян. Все эти средства он брал из англо-ирландского диалекта и употреблял ирландские реалии. Он высоко ценил «пламенное и нежное» воображение своих соотечественников и передал склонность ирландских крестьян к фантазии, мифотворчеству, используя эмоционально окрашенные эпитеты. Нищенка Молли Берн («Свадьба лудильщика») лохмотья невестки представляются *fine things*, ее хлопоты, связанные с умыванием перед венцом — *great stir*, собственный сон в канаве — *a great sleep*. Бродяге («В сумраке долины») воздух представляется сладким (*sweet*), а утро добрым (*kind*).

Все контрастно в восприятии мира героев Синга. Ничто не получает средних оценок, поэтому и речь героев Синг делает насыщенной контрастными эпитетами: *great, wonderful, grand* в противовес *heathen, bloody, wicked*. Герои Синга близки к

природе, и эту близость писатель сумел передать в речи своих персонажей. Так, например, Нора Берк («В сумраке долины») так говорила о своей жизни в унылой долине: «...день-деньской сидишь одна у двери и смотришь нуружу... и ничего-то ты не видишь, кроме туманов... и ничего-то ты не услышишь, кроме ветра, что завывает промеж поломанных деревьев, оставшихся от великой бури...» (С. Д., 48). И сравнения свои она черпает из мира природы. Ей представляется, что седые волосы ее старого мужа торчат во все стороны, «точно ветки на кусте, объединенном овцами» (С. Д., 49), а подбородок у ее мужа такой, что «им кору сдирать можно» (С. Д., 50). Писательтонко показывает, как среда, воспитавшая героев, накладывает отпечаток на их образ мысли, речь. Например, Пегин Майк («Удалой молодец — гордость Запада») при всем ее почтении к Кристи уговаривает его помыться прежде, чем лечь в постель: «...ты ведь наверное грязен, как самая паршивая овца» (С. Д., 170). Кристи, привыкший к уходу за овцами, и не думает обижаться на подобное сравнение.

Одно из изобразительных средств, которое также часто использует Синг — оксюморон. С его помощью писатель создает ярчайшие образы и воспроизводит состояния наивысшего эмоционального напряжения героев. Так, Мойя («Скачущие к морю»), причитая над телом последнего сына, говорит: «Michael has a clean burial in the far north, by the grace of the Almighty God. Bartley will have a fine coffin out of the white boards and a deep grave» (С. Р., 30). Fine, clean — эти эпитеты применены здесь для описания могилы. Такие драгоценные дары сыновья Мойи получат благодаря милости всемогущего бога. В русском переводе ритмика утрачивается, но сохраняется колорит простой, суровой и образной речи героев. Сила воздействия этих оксюморонов тем значительнее, что в «чистых похоронах», «прекрасном гробе» воплощается представление героини не просто о последнем долгे живых перед мертвыми, а об единственном счастье, выпадающем человеку, да и то не каждому, на этом острове (гибель близких в разбушевавшемся море тут повседневна).

После Синга англо-ирландский диалект вводили в свои произведения многие ирландские писатели. Среди них — «крестьянский реалист» П. Колум (1881—1972), который использовал этот диалект в пьесах «Вспаханная земля» (1903), «Земля» (1905), «Томас Маскери» (1910), в романе «Замок Конкер» (1923). Л. О'Флаэрти (род. 1896) писал на диалекте ирландских крестьян романы «Осведомитель» (1925), «Голод» (1937), а также рассказы. Черты «крестьянского реализма» можно обнаружить в новеллах 20-х годов Ш. О'Фаолейна (род. 1900), в его романе «Гнездо простых людей», а также в произведениях П. О'Доннелла, П. Кэване, Д. Коркери, Дж. Хьюитта.

В 60-годах его использовал драматург Б. Биэн, а также романистка К. О'Брайен.

Проведенное исследование позволяет сделать следующие выводы:

1. Д. М. Синг в своих произведениях оперировал англо-ирландским диалектом.

2. Англо-ирландский диалект в его произведениях служит локальным и, что самое главное, социальным определителем.

3. Речь крестьян драматург передает не через ирландский язык, а через особенности словаря и синтаксиса англо-ирландского диалекта, поступая как переводчик, который передает особенности диалекта иностранного языка средствами того языка, на который переводит.

4. При помощи различных изобразительных средств, почерпнутых из диалекта, Сингу удалось передать особый духовный мир своих соотечественников.

5. Использование Сингом англо-ирландского диалекта в качестве литературного языка оказало влияние на дальнейшее развитие ирландской литературы, в частности, на произведения представителей «крестьянского реализма».

СОКРАЩЕНИЯ

С. Д. — Синг Д. М. Драмы. Л.—М., 1964.

S. C. — Syng e J. M. Collected works in 4 vols. London, 1968, vol. 4.

S. P. — Syng e J. M. Plays, poems and prose. London — New York, 1968.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Blyss A. J. The language of Synge. — In: Synge J. M. Centenary papers. Dublin, 1972, p. 42—45; Corkery D. Synge and Anglo-Irish literature. Cork, 1966, p. 94—96.

² Yeats W. B. Uncollected prose. New York, 1970, p. 255—256.

³ Синг Д. М. Драмы. Л.—М., 1964, с. 155.

⁴ Eliot T. S. Poetry and drama. London, 1950, p. 19—20.

⁵ См. об этом: Чуковский К. И. К вопросу о диалектах. — В кн.: Высокое искусство. М., 1964, с. 129—155.

⁶ См. об этом: Blyss A. J. Op. cit., p. 41.

⁷ Shiubhlaigh M. N. and Kenney E. The splendid years. Dublin, 1955, p. 42—43.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИСТОРИЧЕСКОГО РОМАНА ФЕЙХТВАНГЕРА

Лион Фейхтвангер — автор как исторических, так и современных романов. Он не делал принципиального различия между теми и другими и в речи на Международном конгрессе в защиту культуры в Париже в 1935 г. (впоследствии она была опубликована под названием «О смысле и бессмыслице исторического романа»¹) четко выразил свою программу: «...я вправе заявить, что в моих исторических романах стремился выразить то же содержание, что и в современных». Материала для обобщения своего опыта у писателя к 1935 г. было достаточно: уже вышли из печати «Безобразная герцогиня» (1923), «Еврей Зюсс» (1925), «Иудейская война» (1932), «Сыновья» (1935).

Действительно, и в исторических, и в современных романах Фейхтвангер проводил одну и ту же концепцию истории, ставил одни и те же проблемы и боролся за идеи, имевшие для его времени актуальное, более того, злободневное значение.

Фейхтвангер не был марксистом, но он был одним из тех честных западных интеллигентов, которые в условиях глубокого кризиса буржуазного общества сохранили верность идеалам просветителей XVIII в. и Французской революции 1789—1794 гг. — идеалам свободы, равенства, братства людей, разума и прогресса. Борьбе за эти идеалы посвящено все творчество писателя. И когда фашизм на родине писателя пришел к власти и над человечеством нависла смертельная угроза, Фейхтвангер активно действовал как писатель-антифашист, вкладывая в дело борьбы с коричневой чумой весь свой талант художника и публициста.

На первых порах историческая концепция Фейхтвангера была окрашена в пессимистические тона. Но постепенно, все глубже осознавая значение революционной борьбы пролетариата, он освобождался от пессимистических, декадентских,rudиментов в исторических воззрениях. Благотворная эволюция во взглядах писателя на историю происходит на рубеже 30—40-х годов.

Стремясь в исторических романах осветить проблемы, актуальные для современности, усилить боевую антифашистскую направленность своего творчества, в середине 30-х годов писатель сознательно, полемически модернизирует историческую тему. Особенно отчетливо такая тенденция выявляется в его романе «Лже-Нерон» (1936), задуманном как памфлет, в котором историческая тема служила лишь камуфляжем для острой политической сатиры. В других, более поздних романах, однако, дело обстоит значительно сложнее. Проникнув в сложный механизм взаимодействия социальной действительности и идей,

Фейхтвангер еще внимательнее, чем прежде, относится к изображению специфических черт рисуемых им эпох и обществ. Гуще и достовернее становится в его романах национальный и исторический колорит; историческая и социальная конкретность повествования проявляется в психологии и поступках его персонажей; действующие лица его романов живут своей, частной, повседневной жизнью, но каждый их шаг, каждая мысль, каждое побуждение определяются социальной и национальной действительностью.

Особенно выразительна в этом отношении трилогия об Иосифе Флавии — «Иудейская война» (1932), «Сыновья» (1935), «Настанет день» (1942). Главная тема трилогии — конфликт между националистической идеологией и высоким идеалом гуманистической культуры — несомненно, возникла из раздумий писателя над остройшими вопросами современности. Герой трилогии, знаменитый историк I в. н. э. Иосиф Флавий, является в значительной мере выразителем идей автора. Однако содержание трилогии отнюдь не сводится к аллегорическому изображению современных автору событий. Римская империя не служит в ней псевдонимом фашистского государства. Двойственную же оценку многих событий и процессов, происходивших в античном обществе, следует отнести за счет их действительной исторической противоречивости, правдиво отраженной романистом.

Фейхтвангер не счел возможным приписать античному миру такое же четкое размежевание между силами прогресса и реакции, какое характеризует наш век, и, хотя он и склонен несколько стирать психологические различия между героями разных эпох, история в его романах далека от декорации или примитивной аллегории. В эпохе, даже отдаленно не похожей на современность, Фейхтвангер ищет аналогий с общественными и идеологическими современными течениями лишь для того, чтобы извлечь из прошлого уроки для настоящего и будущего. Он «переносит в современность горечь прошлых поражений и радость прошлых побед и таким образом выковывает оружие, способное ускорить победу разума над неразумием, над вечно вчерашним». Историческому роману Фейхтвангера присуща историческая глубина и объемность именно потому, что даже в своих относительно ранних произведениях он уже воспроизводил многие специфические черты изображаемых им эпох и обществ, а впоследствии эта реалистическая тенденция еще усилилась.

В трилогии, посвященной Иосифу Флавию, автор развертывает перед читателем обширнейшую панораму античного мира эпохи первых императоров. Если писатель и домышляет кое-какие подробности, то основную канву событий он заимствует из исторических источников, лишь придавая скромным свидетельствам античных историков образную зримость и полноту. Ход

Иудейской войны описан им в соответствии с одноименным сочинением Иосифа Флавия, исторического прототипа героя трилогии; духовный облик Иосифа Флавия и его мировоззрение также выведены из его трудов. Из них же заимствованы данные о жизни героя.

И если, следуя логике развития образа, автор все же в чем-то и отступает от фактов, зафиксированных историей, или дополняет их, то его домысел не искажает документальной основы.³ Фейхтвангер воссоздает, например, характеры, привычки и деятельность трех императоров — Веспасиана, Тита и Домициана — по кратким сведениям, приведенным античным историком Светонием в его сочинении «Жизнь двенадцати цезарей», но при этом каждая строка Светония идет у писателя в дело — развертывается в целый эпизод или используется как материал для психологического портрета. Сообщенные Светонием биографические факты обрастают вымышенными подробностями, но ни один из них при этом не искажается.⁴ Некоторые эпизоды и детали, которые на первый взгляд кажутся анахронистическими выдумками самого Фейхтвангера (например, привычка Тита стенографировать все разговоры и его умение подделывать чужие почерки; зеркала, которыми Домициан увесил стены своего кабинета, дабы никто не мог подкрасться к нему незаметно сзади; «Ежедневные ведомости», издававшиеся в Риме, и т. д.), на самом деле упоминаются Светонием.

Из трилогии читатель многое узнает о психическом складе людей описанной в ней далекой эпохи, об их религиозных и нравственных представлениях, суевериях и предрассудках. Вся духовная атмосфера древнего мира, его особенности и специфика, своеобразие ритуалов и традиций воспроизводятся Фейхтвангером в строгом соответствии с данными истории. В своей исторической прозе Фейхтвангер мастерски оперирует двумя приемами, на первый взгляд противоположными, но в сущности, служащими одной цели. Первый — это *уподобление* истории современности, второй — *расподобление* их. Именно благодаря тому, что писатель умеет показать и сходство, и различие эпох, его исторические романы, сохраняя политическую актуальность, раскрывают перед читателем достоверную историческую перспективу. В том, что герои давно минувших веков чем-то схожи с людьми нашего времени — один из источников впечатляющей эмоциональной силы романов Фейхтвангера, но если бы он на самом деле игнорировал существенные различия между эпохами, то история в его романах свелась бы к смене костюмов и декораций.

В своей исторической трилогии Фейхтвангер создает роман такого типа, который можно, пользуясь термином М. Бахтина, назвать полифоническим. Ряд страниц трилогии посвящен характеристике складывавшихся в Риме и Иудее политических ситуаций. Почти во всех конкретно-образных сценах и диалогах

отражается и идеиная борьба противостоящих друг другу общественных сил. Много места отведено спорам и столкновениям сторонников различных политических концепций и религиозных учений. Но, сталкивая действующих лиц, высказывающих и обсуждающих часто прямо противоположные идеи, сам автор своих идей нигде не высказывает прямо — они выявляются в характере изображаемого. Он стремится к объективности в манере повествования, хочет, чтобы история как бы «говорила сама за себя».

Поэтому для Фейхтвангера — исторического романиста — характерна оголенная, свободная от тропов, безэмоциональная лаконичная фраза. Смысловой четкостью и ясностью отличается каждое высказывание. Слова употребляются, как правило, в их основном предметно-логическом значении, образы всегда объективны, зrimы. Нередко автор нарочито заостряет необычность, оригинальность образа или целой картины, но и тогда его фраза остается сдержанно информационной и лаконичной. В контрасте между поражающей сознание необычностью образа и сухостью его словесного выражения заключен определенный эстетический смысл: историческое своеобразие обстановки и ситуаций подается как бы мимоходом, чтобы не заслонить главное — драматизм борьбы мировоззрений. В то же время образы прошлого создают волнующий эффект исторической дистанции, благодаря которому для читателя становится особенно привлекательной живость персонажей, воскрешенных и приближенных к нему воображением романиста.

Деловитый стиль в историческом романе XX в. призван был создавать видимость документальности. Этого требовал самый жанр, условно претендующий на то, что он есть форма достоверного исторического повествования. Но у Фейхтвангера документальная сухость стиля выражает еще и полемическое отталкивание от дискредитировавших себя фикций современной ему историографии фашистского толка. Трезвый взгляд на современную действительность и на историю — веление времени. Отсюда потребность в отказе от всякой романтизации в изображении прошлого не только с фактической стороны, но и в самой стилистической фактуре исторического романа. «Этот язык исключает всяких „героев“, всякий фальшивый пафос, всякую сентиментальность», — пишет о трилогии Вернер Ян.⁵ Деловитость фейхтвангеровского стиля, противопоставленная им «красивой лжи» апологетов фашизма, служила прогрессивным целям.

Обычно Фейхтвангер избегает лексической стилизации «под старину». Интеллектуализм его романов и тенденция к стилистическому сближению прошлого с современностью определяют преобладающий характер используемой им лексики: она в основном стилистически нейтральна и в значительной своей части абстрактна. При обилии диалогов большинство персона-

жей лишено отчетливых речевых характеристик. Фейхтвангер пишет общеупотребительным современным литературным языком. Такая манера письма также противопоставлялась литературной политике гитлеровского рейха, требовавшей высокопарности и пышной архаизации слога.

Критики, писавшие о Фейхтвангере, обращали внимание на то, что в его романах, посвященных столь далеким от современности эпохам (например, I в. до н. э.), чрезвычайно широко используются современные слова и термины. В самом деле, никоим образом не опасаясь, что его упрекнут в анахронизме, Фейхтвангер свободно употребляет такие слова, как *министр* (Minister), *полиция* (Polizei), *генерал* (General), *рота* (Kompanie), *фабрикант* (Fabrikant), *банкир* (Bankier), *издатель* (Verleger), *стенография* (Stenographie). Он не избегает собственно античных слов, но рядом с *консулом* (Konsul) у него может оказаться *фельдмаршал* (Feldmarschall), а рядом с *базиликой* (Basilika) — *промышленные кварталы* (Industrieanlagen и *дворец спорта* (Sportpalast).

Эстетическая оценка такой системы может быть различной. Так, Юрий Тынянов, например, считает, что «здесь мы имеем дело с литературным трюком, с превосходным изобретением».⁶ Вернее было бы сказать, что мы здесь имеем дело не с особым приемом, а с принципиальным, отказом от приема. Подтверждается это тем, что при надобности Фейхтвангер вводит исторические слова и термины, иногда даже непонятные, без специального объяснения (например, древнееврейские слова *адир* (adir) ‘могущественный’ или *ахер* (acher) ‘другой’, т. е. ‘отпавший, отверженный’ и т. п.). Но он не считает нужным заботиться о сохранении старинных наименований для тех явлений или вещей, которые по своему содержанию или функции сходны с современными. При этом не возникает ощущения пародийности или странности, так как фактических анахронизмов Фейхтвангер, как правило, не допускает. Даже в тех случаях, когда могло бы показаться, что писатель вводит в античность реалии более поздних эпох, на поверку обнаруживается, что он не ошибается. Не модернизирует ли, к примеру, автор историю, упоминая об официальных «Ежедневных ведомостях» — *ofizielle* «Tagesanzeiger» — т. е. газете в Древнем Риме? В комментариях к русскому изданию трилогии мы находим справку: «„Ежедневные ведомости“ — *acta publica* или *acta diurna*, т. е. дневник городских происшествий, — род ежедневной официальной газеты, содержавшей также и правительственные сообщения, и частные корреспонденции. Оригинал ее вывешивался и, с разрешения властей, переписчики делали с него многочисленные копии как для самой столицы, так и для отсылки в провинции».⁷

Отказываясь от древней терминологии там, где без нее можно обойтись, Фейхтвангер устраивает излишнюю, с его точки

зрения, историческую экзотику, которая могла бы помешать живому контакту читателя с персонажами романа. Фейхтвангер не связывает себя педантическим воспроизведением древних наименований, дабы археология не омертила общечеловеческого в его персонажах и их окружении. Сомнительно, чтобы благодаря этому история постигалась глубже, но существенно то, что, несмотря на современную лексику, она не искажается анахронизмами, по крайней мере в фактической части, а жизнь изображаемых писателем людей становится читателю ближе, понятнее и действительно усиливается ощущение достоверности рассказа, хотя не столько в историческом, сколько, так сказать, в общечеловеческом плане.

Несомненно, что современная терминология и лексика хлынули в исторический роман столь широким потоком впервые именно у Фейхтвангера. Это — новаторство писателя и характерный признак его стиля.

Среди разных усовершенствований техники построения и стилистики романа, изобретенных еще в XIX в., но особенно детально разработанных в XX, одно из первых мест занимает прием *несобственно прямой речи*. Суть его — в слиянии голоса повествователя с голосами персонажей, во включении в авторскую речь фраз или целых кусков, которые не оформляются никак прямая, никак косвенная речь персонажа, но несут на себе отпечаток речевой манеры персонажа, выражают его мысли, эмоции, его отношение к окружающему.

Фейхтвангер охотно прибегает к этому приему, мастерски пользуясь заключенными в нем возможностями. В «промежуточной зоне» между собственно авторской речью и отчетливо слышными, хотя и не закавыченными, высказываниями персонажа расположена целая гамма переливов — разных степеней смешения двух этих видов речи. Свободная от ситуативной определенности прямой речи и преодолевающая абстрактность речи косвенной, несобственно прямая речь оказывается способной сохранить личностную характеристику персонажа и передать его «тайное тайных», высказать даже то, что он не мог бы порой и сам сформулировать словами, хотя бы и во внутреннем монологе. Высказывания, в которых явственно звучит голос персонажа, можно отличить от собственно авторских. Они опознаются по различным признакам: во-первых, по смыслу, особенно, когда они заключают в себе суждения или взгляды, очевидно противоречащие авторским; во-вторых, по эмоциональной тональности и ассоциативной связи с контекстом; в-третьих, по синтаксическому оформлению (чаще всего они бывают в виде неполных, эллиптических предложений разговорного типа или в виде внутреннего монолога, где персонаж не связан никакими речевыми условиями); в-четвертых, по особой, характерной для него речи. Этот последний прием присутствует у Фейхтвангера не всегда, ввиду его тенденции к

нейтрализации лексики, но в некоторых случаях персонаж выделяется речевой характеристикой, резко выламывающейся из общего тона повествования, и тогда прием нес狠狠но прямой речи реализуется с особой художественной силой и выразительностью.

К числу лучших примеров использования этого приема относятся страницы романа «Иудейская война», посвященные внутреннему монологу будущего императора, а пока еще только не слишком удачливого старого служаки Веспасиана: «*Titus Flavius Vespasian, Exkommmandant einer römischen Legion in England, Exkonsul von Rom, Exgouverneur von Afrika, abgetakelt, bei Hof in Ungnade, ein Mann mit 1 100 000 Sesterzien Schulden und von dem Kammerherrn Gortin aufgefördert, seinen eignen Mist zu fressen, war mit seiner Bilanz fertig. Er war zufrieden. Er wird jetzt auf die Reederei gehen und diesen betrügerischen Griechen um den Preis der Rückreise herumfeilschen. Dann wird er Cänis vor den Hintern stoßen und sagen: Na, alter Hafen, jetzt ist es soweit. Von jetzt an lockst du mich bestimmt nie wieder hintern Ofen hervor, und wenn du das Bein noch so hochhebst. Ja, im Grunde war er froh. Mit einem vergnügten Achzen warf er sich den Mantel um*».⁸

Не менее психологически точны и выразительны размышления Веспасиана на смертном одре. Тертый калач, навидавшийся **всякого** на своем веку, по-крестьянски хитрый и прижимистый, хотя и обладающий грубоватым чувством юмора, личность насквозь прозаическая, с солдатскими ухватками, Веспасиан рассуждает цинично-реалистически и мыслит откровенно вульгарно. Такой склад ума и речи сохраняется автором повсюду при передаче размышлений Веспасиана. В последние минуты жизни он думает о том, во сколько ему обошлась бессмертная слава, созданная книгой Иосифа Флавия: «*Nun aber ist es sehr dämmerig. Titus steht in der breiten Tür, die zum Hof hinausführt. Nicht groß, aber fest und stattlich steht er da, mit rundem, offenen Gesicht, das kurze Kinn kräftig vorgestoßen, so daß es scharf, dreieckig einzackt. Vespasian sieht seinen Sohn, er hört den Wind in der Eiche, seine behaarten Ohren sind voll von diesem Wind. Fernher durch den Wind hört er Schmettern von Trompeten wie seinerzeit, wenn er, in England oder in Judäa, Attacke kommandiert hat. Sein Titus hat leider keinen Humor, aber dafür ist manchmal in seiner Stimme etwas von diesem Schmettern. Vespasian kann sich ruig konsekrieren lassen, kann ruig eingehen unter die Götter. Wenn Herkules auch nicht sein Ahnherr ist, er darf es sich erlauben, mit ihm zu reden als Mann zum Mann. Sie werden sich gegenseitig in die Rippen stoßen, Herkules wird lachen und die Keule senken, sie setzen sich nebeneinander und erzählen sich Witze.*

Zweitausend mal dreihunertfünfundsechzig. Die Dämpftheit in seinem Schäde! weicht plötzlich einer klaren Schärfe. Zweit-

ausend mal dreihundertfünfundsechzig, sehr einfach, das sind siebenhundertunddreißigtausend. Rund eine Million hat er auf diesen Burschen Josef verwandt. Also noch nichteineinhalb Sesterzien kostet ihn ein Tag Nachruhm. Das ist geschenkt».⁹

Давая общую оценку стиля трилогии Фейхтвангера, мы можем утверждать, что доминирующий его признак — прозаичность.

Фейхтвангер стремится обнажить неприглядную изнанку истории — взаимную ненависть людей, одержимых корыстью и предрассудками, ужасы человекоистребления, произвол и насилие. Для поэзии тут нет места. Преданный высоким идеалам и способный на поэтические взлеты Иосиф Флавий во многом близок и симпатичен автору, но и его образ в трилогии отнюдь не идеализируется. Его слабости, моменты малодушия, сго колебания не затушевываются, и о нем рассказывается в том же беспощадном, все обнажающем, нарочито прозаическом тоне, что и о других. Так же беспристрастно пишет Фейхтвангер и о вождях Иудейского восстания, искренне воодушевленных идеей освободительной борьбы, но вместе с тем и мелко тщеславных, озабоченных сохранением личного престижа. Битвы, осады, гибель иерусалимского храма, императорский триумф, торжества в честь победы, отмечаемые гладиаторскими боями, — со всего этого Фейхтвангер решительно совлекает ореол величественности. Он всячески избегает живописности, театрально-эффектной «жути» и постановочной красивости исторических зрелиц. Он показывает, что война — это массовая резня, озверение людей, бессмысленное разрушение ценностей, созданных трудом и гением человека (и чем масштабнее эти явления, тем они омерзительнее), что аляповатая пышность празднеств, обожествляющих солдафона в императорской мантии, — подлая и отвратительная демагогия, что кровавые развлечения для народа — гнусное варварство, сознательно используемое властителями для разжигания в массах выгодных им темных инстинктов. Такая интерпретация изображаемого явствует из самого стиля Фейхтвангера. Разоблачая грубую демагогию деспотических режимов, Фейхтвангер свой стиль обращает против реакционного фашистского мифотворчества.

Вместе с тем демонстративное снижение на прозаический уровень исторических сцен отнюдь не снижает их экспрессивности и их эмоционального воздействия на читателя в желательном для автора направлении. Из подчеркнуто будничного по манере рассказа Фейхтвангера сама собою возникает поэзия высоких благородных чувств скорби и негодования, стремление к лучшему, разумному будущему. Фейхтвангер заставляет своего читателя напряженно мыслить, и в этом его неоспоримая заслуга.

¹ Feuchtwanger L. Von Sinn des historischen Roman: In Centum Opuscula. Greißenverlag zu Rudolstadt, 1956, S. 510.

² Фейхтвангер Л. Хвалебный гимн историческому роману. Неопубликованное эссе.— Цит. по: Jahn W. Die Geschichtsauffassung: Leon Feuchtwanger in seiner Josephus-Trilogie. Greißenverlag zu Rudolstadt, 1954.

³ Каждан А. О соотношении исторического и вымыщенного в образе Иосифа Флавия: Послесловие к роману «Иудейская война». — В кн.: Фейхтвангер Л. Собр. соч. в 12-ти т. М., 1965, т. 7, с. 496.

⁴ Светоний Г. Жизнь двенадцати цезарей. М., 1966, с. 205, 206, 217.

⁵ Jahn W. Op. cit., S. 113.

⁶ Тынянов Ю. Заметки о литературе. — Тридцать дней, 1937, № 3, с. 37.

⁷ Каждан А. Примечания к роману «Иудейская война». — В кн.: Фейхтвангер Л. Собр. соч., т. 7, с. 405.

⁸ Feuchtwanger L. Der Judische Krieg. Greißenverlag zu Rudolstadt, 1932, S. 166.

⁹ Feuchtwanger L. Die Söhne. Greißenverlag zu Rudolstadt, 1935, S. 28.

Е. И. ЗИСЕЛЬМАН

СМЫСЛОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА НЕКРАСОВСКОЙ ШКОЛЫ (Огюст Барбье в переводах Юлии Доппельмайер)

Поэты некрасовской школы, вслед за поэтами-петрашевцами, явились основными переводчиками Барбье на русский язык. Ими переведено более сорока самых социально острых стихотворений французского сатирика. Большая часть переводов создана поэтами-искровцами: 11 — Д. Д. Минаевым, столько же — В. П. Бурениным (в ранний период его деятельности), 4 — П. И. Вейнбергом, 3 — В. С. Курочкиным, 1 — его братом Н. С. Курочкиным. Преводил Огюста Барбье и поэт-революционер И. И. Гольц-Миллер (4 стихотворения), и близкий к петрашевцам, а затем к некрасовцам П. М. Ковалевский (7 стихотворений), а также автор «Дубинушки» и переводчик «Марсельезы» В. И. Богданов.¹ Л. Н. Трефолев перевел третью часть сатиры Барбье «Идол».

Обычно поэты некрасовской школы обращались к переводам «в целях поэтического и сатирического освещения русской действительности»² и пользовались ими как средством пропаганды передовых идей. По-разному стилистически интерпретировался французский сатирик в переводах русских поэтов различных школ. Переводы 1830—1840-х годов отразили стилистические искания пушкинской школы («IX ямб» О. Барбье в переводах В. Н. Щастного и А. И. Подолинского). Лучшие русские поэты-переводчики 1840—1860-х годов (С. Ф. Дуров, Д. Д. Минаев), воссоздавая гражданскую лирику Барбье,

ориентировались на романтическую поэзию М. Ю. Лермонтова, ибо ей присуще типологическое и жанрово-стилистическое соответствие поэзии О. Барбье. Но поздний С. Ф. Дуров, П. М. Ковалевский и некоторые поэты некрасовской школы (Ю. В. Доппельмайер, В. П. Буренин и др.), переводя французского сатирика в 1860-х годах, более или менее сознательно ориентируются на поэтику Некрасова. Заостряя социальную направленность оригинала, они игнорируют его стиль, превращая Барбье в русского поэта некрасовской школы. В статье «П. И. Вейнберг — переводчик» Ю. Д. Левин отмечал, что некрасовская интонация преобладает в русских переводных стихотворениях обличительного жанра (независимо от национальности и индивидуального стиля переводимого поэта), созданных в те годы приверженцами демократического направления.³

«Почти все лучшее, что есть в сатирической поэзии эпохи, рождалось в недрах именно некрасовской школы»,⁴ — подчеркивает Н. Н. Скатов. И наиболее острые произведения О. Барбье в переводах поэтов некрасовской школы становились неотъемлемой частью русской сатирической поэзии. Как правило, целью этих переводов было не столько ознакомление русского читателя с индивидуальным стилем и творениями иностранного поэта, сколько использование иноязычных стихов в борьбе с социальным злом в русских условиях, на русской почве. Эту тенденцию в русском поэтическом переводе того времени отметил с охранительных позиций чиновник особых поручений Министерства внутренних дел граф П. И. Капнист, писавший в «Очерке направления русской лирической поэзии с 1854 по 1864 год включительно» о поэтах демократического лагеря: «Они обратились к переводам с иностранных языков тех именно лирических пьес, в которых изображены яркими красками неудовлетворительные стороны общественной жизни на Западе со всеми язвами пролетариата, и в этих переводах стараются внешними формами стиха, выражений или переделкой содержания напомнить некоторые явления из нашей жизни».⁵

Характерны в этом смысле переводы Юлии Доппельмайер из О. Барбье.

О Юлии Васильевне Доппельмайер нам известно мало: дата ее рождения — 18 июля 1848 г. и то, что она была внучкой известного в прошлом веке литератора Е. А. Вердеревского, автора повести «Плен у Шамиля» (СПб., 1856). Ее общественная позиция проявилась уже в выборе произведений для перевода. Она обращается к стихотворным произведениям о тяжелой жизни трудящихся капиталистической Англии: «Ньюкастльские углекопы (из Барбье)» («Женский вестник», 1868, № 1), «Медная лира (из Барбье)», («Отечественные записки», 1868, № 12) и другие переводы из цикла Барбье «Лазарь». Ее привлекают стихи об Ирландии, стремящейся к независимости: «Ирландия (из Барбье)» («Дело», 1868, № 1),

«К Ирландии (из Т. Мура)» («Отечественные записки», 1871, № 12). Переведенное ею с итальянского стихотворение «На смерть Пизикане и его сподвижников» («Отечественные записки», 1871, № 2) — это плач о погибших за освобождение Италии от австрийского ига борцах, которые

Избавить ее поклялись от цепей,
Обагренных народною кровью,
Иль погибнуть...

В другом выбранном ею для перевода итальянском стихотворении «Жена австрийца» («Беседа», 1872, № 7) звучит уверенность в том, что для Италии

...настает пора золотая
Й жажда свободы прокрадется в грудь
К народу, и он, свою мощь сознавая,
Захочет позорное иго стряхнуть...

О таких поэтах-переводчиках, как Ю. В. Доппельмайер, Ю. Д. Левин справедливо говорит: «История литературы их обычно игнорирует, и это серьезное упущение. Нельзя забывать, что их глазами русские читатели прошлого столетия читали мировую литературу, воспринимали ее в их преломлении. И каково было это преломление — вовсе не безразлично для историка».⁶ Переводы Ю. В. Доппельмайер познакомили русского читателя с наиболее сильными произведениями из цикла Барбье «Лазарь». Некоторые из этих переводов были единственными в России прошлого столетия и нередко цитировались в сочинениях по истории зарубежной литературы.⁷

В первое советское издание Барбье М. П. Алексеев включил стихотворение «Дант» в переводе Юлии Доппельмайер (извлеченном из журнала «Дело», 1868, № 12),⁸ хотя составителю были известны другие, более ранние, переводы этого произведения (С. Ф. Дурова, 1843; В. Г. Бенедиктова, 1856; Н. П. Грекова, 1862). Это стихотворение французского сатирика Ю. Доппельмайер воссоздала по-русски, сохранив не только смысловое соответствие оригиналу, но и индивидуальный стиль автора, его интонацию, добиваясь традиционно-ритмического подобия просодии перевода подлиннику. Только в этом переводе и в некоторых стихах «Медной лиры» мы находим образы и интонации, характерные для Барбье. Так, в переводе «Медной лиры» бросается в глаза редкое в образно-ритмическом отношении подобие оригиналу при воссоздании по-русски знаменных стихов, описывающих адские условия труда промышленного пролетариата Англии. Ср. некоторые строки этого перевода и соответствующие стихи оригинала:

Ici, comme un taureau, la vapeur prisonnière
Hurle, mugit au fond d'une vaste chaudière...
Un concert infernal qui va toujours grondant,
Et dans le sein duquel un peuple aux noirs visages,

Un peuple de vivants rabougris et chétifs
Jeté comme chanteur des cris sourds et plaintifs...⁹

(«Здесь, словно бык, пленный пар мычит, ревет в глубине просторного котла... Гремит, не умолкая, адский концерт, в программе (лоне) которого вместо солиста (певца) толпа чернолицых живых существ, тощих и хилых, испускает глухие жалобные вопли...») В переводе Ю. Доппельмайер:

Здесь, словно дикий вол, порабощенный пар
В объемистом кotle мычит, ревет и злится...
И адский тот концерт гремит не умолкая,
И под его напев работает, снует
Несметная толпа, голодная, худая,
И с скрежетом зубов судьбу свою клянет...¹⁰

Такие переводческие удачи Юлии Доппельмайер заставляют предполагать, что все остальные ее переводы из Барбье, превращенные в русские стихотворения некрасовской школы, — не плод бессознательного приспособления переводимых произведений к собственной стилистической системе, а, как и переводы В. С. Курочкина из Беранже, результат твердого следования принципам гражданственной линии в переводе. Верное воспроизведение стиля и поэтики О. Барбье в переводах Юлии Доппельмайер — исключение. Закономерностью же является возникшая уже у позднего С. Ф. Дурова и присущая переводчикам-демократам тенденция к усилению, заострению социальной критики (порой едва намеченной в оригинале) — иногда за счет нарушения соответствия подлиннику в просодическом, ритмико-интонационном и образно-стилистическом плане. Ю. Доппельмайер нередко изменяет, упрощает схему рифмовки оригинала («Эпилог» к «Лазарю», «Джин», «Медная лира»); порой удлиняет перевод (ее «Медная лира» на 42 стиха длиннее оригинала, в котором 155 стихов); отступает от ритма и размера подлинника (так, шестисложник «Эпилога» к «Лазарю» у нее воспроизведен трехстопным амфибрахием, десятисложник «Джина» — четырехстопным хореем, восьмисложник в «Темзе» — четырехстопным амфибрахием и т. д.). Зачастую переводчица усиливает элементы социальной критики. Примером может служить ее «Эпилог» к «Лазарю» Барбье, в частности 8-я строфа перевода, соответствующая 9-й строфе (у Барбье этот перевод короче оригинала):

О, бедность, ты горькая доля!
Я песни сложил о тебе,
Чтоб всюду, где гнет и неволя,
Нашли они отклик себе.¹¹

Ср. у Барбье:

O misère, misère!
Puisse ce chant austère
Trouver sous plus d'un ciel
Un écho fraternel!

(«О бедность, бедность! Ах, если бы эта суровая песня смогла найти не под одним небом братский отклик!»)

Переводу Ю. Доппельмайер «Джин» предпослан подзаголовок, предупреждающий о вольном обращении переводчицы с оригиналом: «На мотивы Гогарта и Барбье». Действительно, в переводе нарушено типологическое подобие, изменены образы, стилистическая окраска, строфическая структура оригинала; подчеркнута социальная подоплека явления (пьянства), изображенного у Барбье как стихийное и необъяснимое зло.

И в «Ньюкастльских углекопах» переводчица вводит раскрывающее социальный смысл пояснение, которого нет в оригинале. У Барбье шахтеры просят бога напомнить сильным мира сего, что «если позволить погибнуть фундаменту храма, обрушится все здание, и с ним все погибнет». В переводе Ю. Доппельмайер иносказание конкретно разъяснено: углекопы просят внушить тем, кто наверху,

Что опасно рабочий народ угнетать,
Ведь громадному зданью нельзя устоять,
Если шатко его основанье.¹²

В переводе «Ирландии» Барбье введены мотивы рабства и гнета («рабства позорного», «гнета жестокого»), тогда как в оригинале упоминаются лишь абстрактная «враждебная судьба», «роковой ветер», «презрение» и «ненависть».

К горькой «музыкальной» характеристике капиталистической Англии в «Медной лире» переводчица добавляет поясняющую иносказание оригинала конкретную деталь: «звон цепей». Ср.:

Ah! pour elle la Polymnie,
La mère de l'harmonie,
N'a que de rudes accents,
Et les bruits de ses fabriques
Sont les hymnes magnifiques
Et les sublimes cantiques
Qui font tressaillir ses sens.

(218—219)

(«Ах, для нее (Англии) у Полигимнии, матери гармонии, на-
шлись лишь грубые звуки, и гулы английских фабрик — это и
есть те восхитительные гимны и возвышенные песнопения, ко-
торые приводят страну в содрогание».)

В переводе:

Слышать ей одно бряцание
Медной лиры суждено.
Мать гармонии пленительной
Сберегла на долю ей —
Вместо песни упоительной —
Рокот фабрик оглушительный —
Свист машин и звон цепей.¹³

В монологе женщины из той же поэмы Барбье переводчица подчеркивает мотив рабства, выраженный в оригинале лишь намеком:

Pleurez, criez, enfants dont la misère
De si bonne heure a ployé les genoux...

(222)

(«Плачьте, плачьте, дети, вы, которых так рано нужда поставила на колени...»)

В переводе:

О плачьте, дети! Вас с рожденья
Нужда в объятья приняла
И здесь на вечные мученья,
На *пытку* рабства обрекла.¹⁴

Социальной направленностью переводов Юлии Доппельмайер объясняются многие серьезные отступления от стиля Барбье, превращение его произведений в русские стихотворения некрасовской школы. Так, в переводе «Джина» воспроизведена лишь смысловая канва, обретшая ритмико-стилистические приметы русской народной песни или некрасовского стиха: «пить с кручиной безотрадной», «песни удалой», «грусть-тоску души больной», «...тебя молва / Величает не напрасно: „Обирай нас догола”...». В «Ньюкэстльских углекопах» Юлии Доппельмайер нет ни стилистических признаков поэзии О. Барбье, ни присущей французскому сатирику динамики, ни гневной интонации, выраженной обычно в форме нарастающей градации амплификационных периодов; нет и контрастной образности Барбье. Вместо этого в переводе появились ритм, интонация и лексика заунывной протяжной русской песни:

Горе, горе тебе, новичок удалой,
Если ты под хмельком и нетвердой стопой
Смело бродишь над бездной открытою...¹⁵

Ср. соответствующие стихи современного нам перевода П. Г. Антокольского:

Беда молодчику, что поутру с похмелья,
Шатаясь, побредет по ходам подземелья, —
Один неверный шаг — и рухнешь в эту ночь...¹⁶

В рассматриваемом переводе Юлии Доппельмайер из Барбье есть «напев соловья не смолкающий», «приволье лугов и полей», «путь трудовой, удрученный нуждой и неволею». В результате типичного для некрасовской поэтики лексико-стилистического отбора и обилия многосложных эпитетов — «бездольные дети», «парящим орлом», «темнота непроглядная», «смерть беспощадная» и т. п. — даже окрашенные гневом романтические образы Барбье здесь втянуты в стихию жалобной русской песни. Ср.:

Мы ж, бедняги, должны, словно стая рабов,
Прозябать целый век в глубине рудников,
Не по воле законов карающих,
А за то, что с пеленок — мать горя и зла —
Нищета из объятый родных нас взяла
И сдавила в тисках удашающих.¹⁷

В оригинале:

Quant à nous, prisonniers comme de vils esclaves,
Nous sommes pour la vie enfermés dans des caves,
Non pour avoir des lois souillé la majesté,
Mais parce que du jour où nous vivions au monde,
La misère au cœur dur, notre nourrice immonde,
Nous marqua pour la peine et pour l'obscurité.

(241)

(«А мы, узники, словно презренные рабы, на всю жизнь заключенные в подземельях, не потому, что мы запятали величие законов, а потому, что с того самого дня, как мы явились на свет, бессердечная нужда, наша гнусная кормилица, обрекла (заклеймила) нас на муки и темноту».)

Подобные же ритмико-интонационные и стилистические превращения претерпело в переводе Ю. В. Доппельмайер стихотворение Барбье «Ирландия» (*«Les belles cellines d'Irlande»*). Вместо гневных, энергичных обвинительных строк Барбье с нарастающей градацией оксюморонов в переводе — плач, жалоба, слезы в однообразных напевных стихах. Ср.:

Здесь, в полях, переполненных жатвой богатою,
Мы зневали довольно нужды и гонения,
И лохмотья дырявые были нам платою
За все долгие годы труда и терпения.¹⁸

В оригинале:

La famine nous ronge au milieu de nos champs,
Et pour nous les cités regorgent de misère;
Nos corps nus et glacés n'ont pour tous vêtements
Que les haillons troués de la riche Angleterre.

(216)

(«Голод грызет нас среди наших полей, и для нас города ломятся от нищеты; для наших голых заледеневших тел одеждой служат лишь дырявые лохмотья богатой Англии».)

Напевность в этом переводе тоже создается в результате использования многосложных эпитетов: «дети несчастные, босые, голодные», «небо ненастное» и благодаря дактилическим рифмам (в рифме нередко стоят русские народные песенные формы глаголов: «одевались», «отнималися» и т. п.).

Та же тенденция наблюдается у Юлии Доппельмайер в переводе поэмы Барбье «Медная лира». Анапест и дактилические рифмы придают стихам песенный характер, а постоянные эпитеты и другие элементы поэтики русского фольклора — «из-за синих морей», «пужда горемычная» (последнее рифмуется со стихом: «Где-то не дремлет работа фабричная») — открыто

пересаживают поэму французского сатирика на русскую почву. Заключительные стихи второй части поэмы в переводе Юлии Доппельмайер кажутся цитатой из Некрасова:

И скажите, послушав стенания
Миллионов несчастных людей,
В мире музыка есть ли мрачней
Тех мучительных гимнов страдания,
Что на фабриках бедный народ
День и ночь поневоле поет?¹⁹

Пятая часть «Медной лиры» — ход детей — превращена переводчицей в русскую песню (песенные фольклорные формы; четырехстопный дактиль):

Матушка, матушка, сколько страдания...

О, горемыки, зачем не родилися...

Детские груди тогда бы не разбились...

и т. п.²⁰

Русифицирован в духе некрасовской поэтики и последний по хронологии перевод Ю. В. Доппельмайер из Барбье — «Темза» (1870). Восьмисложник оригинала переводчица превратила в четырехстопный амфибрахий, благодаря чему стихотворение Барбье ассоциируется с некрасовскими стихами, вроде: «Однажды в студеную зимнюю пору...» К тому же здесь мы встречаем и просторечье типа: «оно еще можно бы сносить униженья...», и прямые цитаты из Некрасова: «на вечную тему труда и терпенья», и названия российских учреждений: «комитеты о бедных», и лексику русского фольклора: «мать-земля», «горючей слезою», «горемыка-бедняк» и т. п.

В переводах Ю. В. Доппельмайер из О. Барбье, на наш взгляд, характерно отразились стилистические искания некрасовской школы, проявились основные закономерности и тенденции развития русской поэзии второй половины прошлого столетия по ее главному руслу — некрасовскому, нашли объективное отражение сильные и слабые стороны поэтической и переводческой техники в России того времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Богданов В. И. Собрание стихотворений. М., 1959, с. 87.

2 Алексеев М. П. Огюст Барбье. — В кн.: Барбье О. Ямбы и поэмы. Одесса, 1922, с. XXXIV.

3 См.: Левин Ю. Д. П. И. Вейнберг — переводчик. — В кн.: Россия и Запад: Из истории литературных отношений. Л., 1973, с. 253.

4 Скатов Н. Н. Поэты некрасовской школы. Л., 1968, с. 159.

5 Капнист П. И. Соч., т. 2. М., 1901, с. 419.

6 Левин Ю. Д. Восприятие творчества инонациональных писателей. — В кн.: Историко-литературный процесс: Проблемы и методы изучения. Л., 1974, с. 251.

7 См., напр.: Зотов В. История всемирной литературы в общих очерках, биографиях и образцах. СПб., 1881, с. 464.

8 См.: Барбье О. Ямбы и поэмы, с. XXXIV.

9 См.: *Barbier Auguste. Iambes et poëmes. Paris, 1862, p. 220.* — Далее стихи Барбье в оригинале цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

- 10 Отеч. зап., 1868, т. 181, № 12, отд. 1, с. 498.
- 11 Дело, 1868, № 6, с. 77.
- 12 Женский вестник, 1868, № 1, с. 44.
- 13 Отеч. зап., 1868, т. 181, № 12, отд. 1, с. 497.
- 14 Там же, с. 499.
- 15 Женский вестник, 1868, № 1, с. 43.
- 16 Французская поэзия XIX—XX вв. в переводах П. Антокольского. М., 1970, с. 126.
- 17 Женский вестник, 1868, № 1, с. 42.
- 18 Дело, 1868, № 6, с. 147.
- 19 Отеч. зап., 1868, т. 181, № 12, отд. 1, с. 497—498.
- 20 Там же, с. 499.

Л. И. НИКОЛЬСКАЯ

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА КАК ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА

Теория перевода — один из аспектов сравнительной филологии. Художественный перевод — первое звено в процессе взаимодействия национальных литератур и стилевых языковых систем. Изучение истории и теории поэтического перевода теснейшим образом связано с проблемами сопоставительной поэтики и лингвостилистики, с вопросами сравнительного стиховедения.

Стихотворный перевод никогда не был точным слепком подлинника, но являлся лишь его поэтическим эквивалентом, разными гранями и в различной степени приближающимся к оригиналу. Поэтому для характеристики его возникает необходимость комплексного изучения двух стихотворных текстов, сравнения подлинника с его переводом в разных аспектах. При изучении поэтического произведения следует учитывать его идейно-образное единство, определить жанр, особенности поэтики, архитектоники, выделять тематические, стилевые и стиховые характеристики; в то же время целесообразно идти от общего к лингвостилистическим деталям текста. Сопоставительное изучение оригинала и перевода выявляет не только соответствие, но и отклонения от оригинала на всех уровнях его структуры. В исследованиях, посвященных поэтическому переводу, уже накоплен опыт конкретных наблюдений в плане сопоставительной стилистики.

В процессе сопоставительного анализа английских оригиналов с их русскими переводами выделяются стилистические лейтмотивы произведения. Содержание стихотворения, его образность, интонация, мелодия связаны с его ритмико-стилистической, строфической системой, поэтому в процессе анализа важно подчеркнуть идейно-образное, интонационное, структурное единство произведения.

История русского перевода XIX—XX вв. дает много примеров высокого искусства поэтов-переводчиков разных эпох, поколений и стилей. Остановимся на некоторых стихотворениях Байрона и Томаса Мура и на их русских эквивалентах.

Поэзия Байрона вдохновляла поколения русских поэтов XIX—XX вв. К переводам его произведений обращались В. Жуковский, Н. Гnedич, И. Козлов, М. Лермонтов, А. Полежаев, Ф. Тютчев, А. Плещеев, М. Михайлов, А. Фет, А. Толстой, а также В. Брюсов, А. Блок, С. Маршак и многие другие. Переводы из Байрона — яркая страница в истории русской культуры XIX—XX вв.

«Песня для луддитов» («Song for the luddites»), написанная Байроном в Италии в декабре 1816 г., — одно из лучших произведений английской политической лирики:

As the Liberty lads o'er the sea
Bought their freedom, and cheaply, with blood,
So we, boys, we
Will die fighting, or live free,
And down with all kings but King Ludd!

When the web that we weave is complete,
And the shuttle exchanged for the sword,
We will fling the winding sheet
O'er the despot at our feet,
And dye it deep in the gore he has pour'd

Though black as his heart its hue,
Since his veins are corrupted to mud,
Yet this is the dew
Which the tree shall renew
Of Liberty, planted by Ludd!

Исторические реминисценции недавних событий во Франции и дыхание современной эпохи, революционно-романтическая символика, пророчество грядущей свободы, рожденной в результате кровавой классовой битвы, — все это воплотилось в чеканных и грозных строках «Песни для луддитов».²

Сравним с английским оригиналом два русских перевода этой песни — Н. Холодковского и М. Донского. Перевод Н. Холодковского был опубликован в третьем томе сочинений Байрона, изданных под редакцией С. А. Венгерова в 1904 г., и затем вошел во все последующие издания:

Как за морем кровью свободу свою
•Ребята купили дешевой ценой, —
Так будем и мы: или сгинем в бою,
Иль к вольному все перейдем мы житью,
А всех королей, кроме Лудда, — долой!

Когда ж свою ткань мы соткем и в руках
Мечи на членок променянем мы вновь, —
Мы саван набросим на мертвый наш страх,
На деспота труп, распостретый во прах,

И саван окрасит сраженного кровь.

Пусть кровь та, как сердце злодея, черна,
Затем, что из грязных текла она жил, —
Она, как роса, нам нужна:
Ведь древо свободы вспоит нам она,
Которое Лудд посадил!

В 1974 г. в трехтомном издании сочинений Байрона был опубликован новый перевод «Песни для луддитов» М. Донского:

Как когда-то за вольность в заморском краю
Кровью выкуп вносили бедный люд,
Так и мы купим волю свою.
Жить свободными будем иль ляжем в бою!
Смерть владыкам! Да славится Лудд!

Мы на саван тирану соткем полотна,
За оружье возьмемся потом.
Угнетателям смерть суждена!
И красильный свой чан мы нальем дополнна,
Но не краской, а кровью нальем.

Эта смрадная кровь, как живительный ил,
Нашу почву удобрят, и в славный тот день
Обновится, исполнится сил
Дуб Свободы, что некогда Лудд посадил,
И над миром прострет свою сень.

Символический образ дерева свободы воплощает цель кровавой борьбы за освобождение народа. Обращаясь к этому образу, Н. Холодковский прибегает в своем переводе к архаизму («древо свободы»), в то время как в переводе М. Донского появляется новый образ («дуб свободы»). Финальная строка в его переводе «И над миром прострет свою сень», содержащая два архаизма, отсутствует в оригинале. Она в большей степениозвучна строке из стихотворения Р. Бернса «Дерево свободы» в переводе С. Маршака («Когда листвы волшебной сень раскинется над нами...»). Архаизмы высокого стиля («прострет», «сень», «владыка», «люд») в переводе М. Донского противоречат прозаизмам сниженной лексики («купим», «ляжем», «возьмемся», «смрадная», «почву удобрят» и др.), в чем, на наш взгляд, проявилась некоторая стилистическая непоследовательность переводчика.

В трех пятистишиях «Песни для луддитов» Байрон воплотил романтические символы Революции (образы крови, меча, смерти, смертного савана и др.). В оригинале: blood, the web, the sword, the winding sheet..., and dye it deep in the gore... etc. Оба переводчика сохраняют эти лексико-стилистические лейтмотивы «Песни...» (у Н. Холодковского: «кровью», «ткань», «мечи», «саван», «деспота труп», «саван», «кровь»; у М. Донского: «кровью», «саван», «полотна», «оружье», «угнетателям смерть», «кровью», «смрадная кровь»).

В разностопном стихе английского оригинала с особой силой звучат усеченные строки (3-я и 4-я в каждой строфе). В самой структуре стиха усеченные строки наименее выделены в переводе Н. Холодковского (первая и вторая строфы).

Эмфатические восклицания придают стилю торжественность и накал ораторской речи, а местами мы слышим в песне грозные лозунги революции: ...We/Will die fighting, or live free... 'или сгинем в бою / Иль к вольному все перейдем мы житью...' (Н. Холодковский). 'Жить свободными будем иль ляжем в бою!' (М. Донской).

Лаконичная, звучная строка Байрона, целиком построенная на аллитерациях и ассонансах с контрастирующими долгими и краткими гласными, в обоих случаях не нашла адекватного перевода. Н. Холодковский снижает лексику («сгинем», «житью»), ослабляет антитезу, разбивает строку-лозунг переносом. М. Донской не воплотил антитезу Байрона. (Ср.: «жить» — «ляжем» и will die — or live.) Правда, начало строки в его переводе соответствует подлиннику.

Лексически и синтаксически близок к оригиналу перевод финальной строки первой строфы у Холодковского («А всех королей, кроме Лудда, долой!»). В переводе М. Донского утрачен образ легендарного «короля» рабочих Лудда («Да славится Лудд!»). В обоих переводах не сохранен повтор-подхват kings — king, имеющий важное смысловое значение.

Н. Холодковский находит поэтическое соответствие синекдохам оригинала («Мечи на членок» — the shuttle... the sword). В переводе М. Донского синекдоха заменяется словом «оружье».

Интонационное движение стиха в большой степени определяется переносами. Это своеобразие поэтического синтаксиса всех трех строф «Песни...» отражено в обоих переводах.

Эвфония оригинала не нашла достаточно яркого воплощения в обоих переводах. Стих Байрона отличается силой звучания, насыщен ассонансами, консонансами, аллитерациями. Например: When the web that we weave is complete... Здесь четырежды повторяется [w], трижды [i] и [e]. Ассонансы на долгое [i], в полнозвучных рифмах I строфы: sea — we — free подхвачены внутренней ассонирующей рифмой и повтором: freedom — cheaply — we — we. Полнозвучны рифмы II строфы: complete — sheet — feet. Интересно отметить рифменные созвучия I и III строф: blood — Ludd, mud — Ludd. Имя Лудда выделено здесь графически и интонационно, усилено рефренной рифмой. В отличие от оригинала, лишь в одном случае в переводе М. Донского рифмуется имя Лудда («Да славится Лудд!»).

В русских переводах «Песни...» сохранена архитектоника произведения. Три пястишия, как и в оригинале, имеют одинаковый рифменный рисунок — a b a a b. И в оригинале, и в обоих переводах все строки завершаются мужскими рифмами. Перевод М. Донского содержит больше эмфатических восклик-

заний, чем оригинал или перевод Н. Холодковского, что усиливает драматизм и патетику его стиля.

Таким образом, не все особенности стиля и стиха Байрона в «Песне для луддитов» воплотились в русских ее переводах. Недостаточна подчеркнута близость этого произведения народным луддитским песням, на которые как на источник «Песни для луддитов» Байрона указывает М. П. Алексеев.³

«Ода к Наполеону Бонапарту» («Ode to Napoleon Buonaparte» — р. 72—74) — антимонархическое, наиболее зрелое произведение политической лирики Байрона. Тираноборческие идеи оды созвучны идеям философской драмы «Каин», сатирам «Видение суда» и «Бронзовый век».

В. Брюсов, переведивший эту оду, должен был преодолеть значительные технические трудности, связанные с ее стилистическими особенностями. Завершив перевод, он писал С. А. Венгерову 27 мая 1904 г.: «Сознаюсь — перевод стоил мне много труда. На две трети эта ода — риторика, иногда очень эффективная, а иногда и не очень. Приходилось постоянно напрягать голос почти до крика».⁴

Для стиля «Оды...» Байрона характерны риторические фигуры, контрасты, антитезы, часто встречается оксюморон. Фигуры, речи — риторические восклицания, обращения и вопросы — адекватно переданы Брюсовым в его переводе:⁵

'Tis done — but yesterday a King!
And arm'd with Kings to strive —
And now thou art a nameless thing:
So abject — yet alive!
Все кончено! Вчера венчанный
Владыка, страх царей земных,
Ты нынче — облик безымянный!

Служащие целям драматизации «Оды...» стилистические гиперболы и риторические фигуры также представлены в переводе:

Is this man of thousand thrones,
Who strew'd our earth with hostile bones?
Ты ль это, раздававший троны,
На смерть бросавший легионы? ..

Риторические обращения к читателю, сочетающиеся с обращениями к самому Наполеону:

The Desolater desolate!
The Victor overthrown!
Ты сокрушен, о сокрушитель!
Ты победитель, побежден!
All Evil Spirit as thou art,
Ты был над веком злобный гений,

и характерная для «Оды...» афористичность стиля также отражены в переводе Брюсова:

Yet better had he neither known
A bigot's shrine, nor despot's throne,
Мир ханжества и мир обмана
Не выше, чем престол тирана.

Брюсов передает и антитезы:

So long obey'd — so little worth!
Так много мог, — и пал так низко!
The triumph and the vanity,
The rapture of the strife —
Беселье битв, их пир кровавый (два оксюморона).

Эпитеты, как в оригинале, так и в переводе, играют большую роль в «Оде...»: the purple vest 'пурпур твой', that foolish robe 'мишуря гордыни', faded garment 'пурпур твой, поблекший ныне' (повторяющийся эпитет «пурпурный» напоминает красный цвет крови), a starless night 'мрак беззвездный', the torturing hour (метафорический эпитет) 'ужасы судьбы'.

Метафоры, олицетворения, перифразы обогащают стиль и оригинала, и перевода: Whom envy dared not hate 'И зависть чтит твои седины', Vain froward child of empire 'Ребенок бедный! Жертва славы!'.

Английский оригинал отличает фрагментность фраз, эллипсы в синтаксической структуре, часто встречающиеся назывные предложения. Такова XIX строфа. Здесь эллиптические предложения сочетаются с антитезой и градацией в стиле. Они сохранены Брюсовым:

Yes — one — the first — the last — the best
Да, есть! Он — первый, он — единственный!

Синекдоха (символы власти и войны) соединяется с приемом градации и в оригинале, и в переводе:

The sword, the sceptre, and that sway
Which man seem'd made but to obey,
Меч, скипетр, упоенье славы,
To, whom dышал ты много лет...

В переводе находят отражение характерные для высокого стиля «Оды...» образы-символы: the Desolater 'сокрушитель', the Victor 'победитель', the Arbiter 'повелитель' и т. д., и некоторая отвлеченность высокой лексики оригинала: a King 'Венчанный Владыка', Dark Spirit 'Мрачный дух', the Morning Star 'Денница', Fair Freedom 'Еще дороже нам свобода' и т. д.

Строфы «Оды к Наполеону Бонапарту» Байрона отличаются строгостью композиционного рисунка, единой системой рифм — *a b a b c c b d d*. В структуре «Оды...» и в ее стиле сочетаются приемы классицистской и романтической поэтики. Все стилистические и стиховые приемы «Оды...» подчеркивают контрасты, трагизм и динамику эпохи, раскрывают мысль о неизбежности гибели не только Наполеона, но и всей европейской по-

литической реакции вообще. Отсюда — появление трагической иронии и сатиры в стиле Байрона, связанное с грозными пророчествами грядущей революции.

Those Pagot things of sabre sway
With fronts of brass, and feet of clay.
Пал навсегда кумир умов.
Он был, как все земные боги:
Из бронзы — лоб, из глины — ноги.

Таким образом, перевод Брюсова передает оригинал очень точно. Эта близость была закономерной, ибо мысли Байрона об обреченности тиранов, о неизбежности революции были близки русскому переводчику, жившему в тревожную предреволюционную эпоху, предчувствовавшему падение самодержавия в своей стране.

Большой точностью в передаче поэтической лексики и особенностей стиха оригинала отличаются переводы С. Маршака. Ему принадлежат многие переводы из Байрона, и среди них особым лиризмом отличается стихотворение «Расставание» («When we two parted» — р. 52).

When we two parted
In silence and tears,
Halfbroken-hearted
To server for years,
Pale grew thy cheek and cold
Colder thy kiss;
Thruly that hour foretold
Sorrow to this.

The dew of the morning
Sunk chill on my brow —
It felt like the warning
Of what I feel now.
Помнишь, песялясь,
Склоняясь пред судьбой,
Мы расставались
Надолго с тобой.
В холода уст твоих,
В сухости глаз
Я уж предчувствовал
Нынешний час.

Был этот ранний
Холодный рассвет
Началом страданий
Будущих лет.⁶

Элегическая интонация, лаконизм, графическая прозрачность структуры стиха находят адекватное выражение в переводе С. Маршака. Лексико-стилистические эквиваленты поэтичны, изящны, естественны для русской стихотворной речи. Очень искусно передает Маршак рифменные созвучия — чередования мужских, дактилических и женских рифм. Ср.: cold—kiss—fore-

told — this и 'уст твоих — глаз — предчувствовал — час', morning — warning — brow — now и 'ранний — страданий — рассвет — лет'. Большую роль в поэтическом синтаксисе стихотворения играют переносы, сохранение которых в русском переводе позволяет Маршаку верно передать своеобразие интонации оригинала. С. Маршак стремится здесь, главным образом, к созданию гармоничного произведения, сохраняющего поэтическость образов и лиризм интонации оригинала.

Обратимся к другому английскому поэту-романтику — Томасу Муру. Его стихотворение «Those evening bells» — одно из самых известных произведений в России. Переведенное поэтом Иваном Козловым под названием «Вечерний звон», оно стало народной песней.⁷

И. Козлов передает в своем переводе элегическую интонацию оригинала, его поэтическую лексику, стилистические нюансы, мелодию звучания. Ср.:

Those evening bells. Those evening bells.
How many a tale their music tells,
Of youth, and home, and that sweet time,
When last I heard their soothing chime.⁸
Вечерний звон, вечерний звон!
Как много дум наводит он
О юных днях в краю родном,
Где я любил, где отчий дом,
И как я, с ним навек простишь,
Там слушал звон в последний раз!⁹

У Т. Мура — катрены с парными рифмами, у И. Козлова — три парные рифмы в каждой сектине. Изменение строфической структуры продиктовано стремлением переводчика кполноте передачи лексики оригинала.

В инструментовке стиха находит отражение ритм и музыка колоколов (прием звукоподражания):

I строфа: bells — tells, time — chime

II строфа: dwells — bells

III строфа: I am gone — will still ring on, dells — bells

Перевод И. Козлова.

I строфа: звон — он, родном — дом

II строфа: сон — звон

III строфа: он — звон.

В оригинале возникает внутренняя рифма tale — tells. У Т. Мура усилены аллитерации, у И. Козлова — ассоансы, у обоих поэтов внутристочная пауза делит строки на две части, придает стиху ритм колокольного звона.

Подведем итоги. Сопоставительное изучение оригинала и переводов имеет смысл не только для критики переводов или для написания истории переводческого искусства. Оно может принести пользу и в процессе преподавания иностранного языка. При этом возможно изучение не только лирики, но и поэм,

драм, фрагментов из крупных произведений, как прозаических так и поэтических. Интересный аналитический материал могут дать сопоставления с русскими переводами сонетов Шекспира, стихотворений Р. Бернса, фрагментов из поэм Байрона. Большой интерес представляет также изучение параллельных переводов. (Существует, например, шесть русских переводов стихотворения Байрона «*Sun of the Sleepless*», осуществленных известными поэтами, восемь переводов «*The Song of the Shirt*» Томаса Гуда, в том числе два варианта перевода этой знаменитой песни у Э. Багрицкого, и др.).

Английская детская поэзия, фольклор доступны уже на ранних этапах изучения иностранного языка. Очень полезно было бы связать обучение на чужих переводах с выполнением самостоятельных переводов в учебных целях и с их последующим разбором. Нередко стихотворный текст способствует закреплению лексического или грамматического учебного материала. Проблемы сравнительной филологии, в особенности перевода и сопоставительной стилистики, могут рассматриваться в процессе чтения теоретических курсов, а также на вузовских и школьных факультативных занятиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Song for the Luddites*. — In: *The poetical works of Lord Byron*. London e. a., 1911, p. 99 (Oxford edition). — Ниже тексты Байрона цитируются по этому изданию с указанием страницы в тексте.

² Подробнее об этой песне см.: Елистратова А. А. Байрон. М., 1956, с. 129—133; Дьяконова Н. Я. Лирическая поэзия Байрона. М., 1975, с. 114—115.

³ Алексеев М. П. Байрон и фольклор. — В кн.: Из истории английской литературы. М.—Л., 1960, с. 337—341.

⁴ Мастерство перевода. М., 1959, с. 374.

⁵ Перевод цитируется по кн.: Байрон. Соч. в 3-х т., т. 1. Спб., 1904, с. 345—347 (Библиотека великих писателей под ред. С. А. Венгерова).

⁶ Маршак С. Соч. в 4-х т., т. 3. М., 1959, с. 443.

⁷ О судьбе этого стихотворения см.: Алексеев М. П. Томас Мур, его русские собеседники и корреспонденты. — В кн.: Международные связи русской литературы. М.—Л., 1963, с. 233—286.

⁸ Moore Th. *The poetical works*. London e. a., 1910, p. 236.

⁹ Козлов И. И. Полн. собр. стихотв. Л., 1960, с. 125.

СОДЕРЖАНИЕ

Родзиевская Я. К. (Ленинградский институт водного транспорта) Особенности глагольной субстантивации в научном тексте на немецком языке	3
Козловская Б. В., Чахоян Л. П. (Ленинградский политехнический институт) О некоторых особенностях функционального стиля диалога	8
Горностаев М. Н. (Ленинградский институт инженеров железнодорожного транспорта) Перфект как способ отображения «времени автора» в структуре художественного произведения (на материале немецкой художественной прозы XIX в.)	15
Меркулова Н. Л. (Ленинградский горный институт) Семантико-стилистическая структура атрибутивных сочетаний в немецкой лирике XVII в.	21
Береговская Э. М. (Смоленский педагогический институт) Солдатское арго в языке художественного произведения (к вопросу об интерпретации современного литературного текста)	28
Штейнберг Н. А. (Ленинградский горный институт) Изучение особенностей языка Шекспира в студенческом семинаре	35
Дроздова А. Б. (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии) Некоторые структурно-стилистические особенности монологов Ричарда в «Ричарде III» Шекспира	42
Захаров В. В. (Ленинградская лесотехническая академия) Сатирический фрагмент Джона Донна «Путь души»: творческая история и особенности стиля	51
Голиков А. А. (Ленинградский горный институт) Некоторые особенности структуры и стиля английских народных баллад	62
Голубев С. Н. (Ленинградский университет). К вопросу о жанрово-стилистическом своеобразии раннего французского эпоса (на материале «Песни о Роланде»)	71
Авессаломова Г. С. (Ленинградский государственный институт усовершенствования врачей) Стилистические особенности ранней новеллистики Пропсера Мериме	77
Кошелева Г. Д. (Ленинградский горный институт) Психологический портрет у Э. Базена и его лексико-стилистические особенности	83

Усачева Н. И. (Северо-Западный заочный политехнический институт) Стиль Т. Манна (по литературным пародиям немецких писателей)	89
Цимбал И. С. (Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии) Ранние «морские» миниатюры Юджина О'Нила «Пароход „Гленкерн“» (из наблюдений над стилем писателя)	97
Фуксон А. И. (Северо-Западный заочный политехнический институт) Некоторые особенности стиля Д. М. Синга (анализ языковых средств на материале пьес)	105
<u>Шор В. Е.</u> (Ленинградский горный институт) Стилистические особенности исторического романа Фейхтвангера	113
Зисельман Е. И. (Свердловский педагогический институт) Смыловые и стилистические особенности поэтического перевода некрасовской школы (Огюст Барбье в переводах Юлии Доппельмайер)	121
Никольская Л. И. (Смоленский педагогический институт) Стилистический анализ поэтического текста как проблема перевода	129

ИБ № 540

**Анализ стилей зарубежной
художественной и научной литературы**

Выпуск 1

Редактор *И. С. Яворская*

Техн. редактор *А. В. Борщева*

Корректоры *А. С. Качинская, М. В. Унковская*

Сдано в набор 19.07.78 г.

Подписано к печати 12.12.78 г.

М-07463.

Формат 60×90^{1/16}. Бум. тип. № 3. Гарнитура литературная. Печать высокая.

Печ. л. 8,75. Уч.-изд. л. 9,52. Тираж 1220 экз. Заказ 272. Цена 68 коп.

Издательство ЛГУ им. А. А. Жданова. 199164, Ленинград, В-164, Университетская наб., 7/9.

Типография Изд-ва ЛГУ. 199164, Ленинград, В-164, Университетская наб., 7/9.