

в результате чего заслуженно получит статус сатирического персонажа.

К сожалению, как мы отмечали выше, в литературе о Толстом Александр Епанчин рассматривается слишком однозначно.⁴ Между тем, этот образ несет в себе «противоречие многообразия», совмещая и фарсовое, и трагедийное начала. Первое связано с авторской заданностью, стремлением предложить новому читателю всю степень духовной деградации человека, «выпавшего из истории».⁵ Второе, трагическое начало, обусловлено логикой развития образа. Епанчин пытается уйти от себя, переродиться, но не может. Финал рассказа свидетельствует о трагической безысходности личности, убедившейся в несостоятельности своих жизненных принципов.

Таким образом, несмотря на то, что и Епанчин, и Невзоров, каждый по-своему, пародируют эмигрантское мироощущение, разница между ними существенна. Мещанский тип сознания Невзорова определил сатирическое отношение автора к герою в повести, а более сложная структура персонажа «Рукописи» обусловила неоднозначность позиции автора, отразившей процесс поиска писателем стилизованных форм, адекватных изображаемой действительности. Не случайно именно этот рассказ сам Толстой считал наиболее значительным среди произведений эмигрантского цикла.

Summary

The article deals with the means of expressing the author's viewpoint in "Ich-Erzählung" and defines the place which the work occupies in the writer's evolution.

¹ Белая Г. А. Закономерности стилизового развития советской прозы. М., 1977. С. 10.

² Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 265.

³ Толстой А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. 3. С. 308 (далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием страниц).

⁴ Баранов В. Революция и судьба художника. М., 1983. С. 215.

⁵ Отрадин М. В. Повести и рассказы А. Н. Толстого // Толстой А. Н. Повести и рассказы. Киев, 1984. С. 13.

Статья поступила в редакцию 21 октября 1987 г.

Н. Н. Белозерова

Вестник ЛГУ. Сер. 2, 1988, вып. 2 (№ 9)

К ВОПРОСУ О ХУДОЖЕСТВЕННОМ ВРЕМЕНИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

(Принцип «now and here»

в английской литературе первой трети XX века)

Среди источников, к которым обращался Джойс при разработке теоретической основы своей эстетической системы, была работа Лессинга «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии». Читая рассуждения героя из романа «Портрет художника в юности», можно предположить, что Джойс заимствует пространственно-временной принцип деления искусств у Лессинга. «Эстетический образ, — пишет он, — предстает перед нами либо в пространстве, либо во времени; то, что слышимо, предстает во времени, то, что видимо, — в пространстве».¹

Было бы ошибкой, однако, предполагать, что писатель говорит только о подразделении искусств. Речь идет об эстетическом образе, представленном окружающей действительностью. О таком эстетическом образе Джойс пишет, когда определяет лирическую, эпическую и драматическую формы через соотношение творца (Бога, природы или художника), создаваемого произведения и зрителя (читателя).

Примечательно, что произведения искусства являются для Джойса

частью окружающей действительности. И стул, и портрет кисти Леонардо могут доставлять эстетическое удовольствие, вызывать похожие эмоции². Стремление рассматривать произведения искусства в одном ряду с предметами обихода заставило Джойса усомниться в том, что Лессинг выбрал верный пример (скульптурную группу) для обоснования своей теории. Эта группа, по мнению писателя, будучи произведением искусства, вторична по отношению к действительности. В искусстве, считает Джойс, а особенно в литературе — «наивысшем из всех искусств»³ — границы между формами не могут быть абсолютными, их относительность становится очевидной, как только читатель сталкивается с конкретным произведением.

Признание относительности форм привело Джойса к применению пространственно-временного принципа не для разделения искусств, а для их объединения. Речь идет о «плодотворном моменте», который Лессинг считал основой живописи и скульптуры. «Художник, — писал немецкий просветитель — может брать из вечно изменяющейся действительности только один момент... очевидно, что этот момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее. Но плодотворно то, что оставляет свободное поле воображению».⁴ Говоря о том, что это мгновение не должно содержать в себе ничего такого, что «мыслится как преходящее», Лессинг подразумевал, что «плодотворный момент» включает в себя не только настоящее, но и прошлое и будущее. Об аналогичном моменте писал и Джойс в романе «Улисс» (эпизод в библиотеке):

«Hold to the now, the here, through which all future plunges to the past».⁵

В отличие от Лессинга, который утверждал, что изображение «плодотворного момента» характерно только для живописи и скульптуры, Джойс считал допустимым ограничить изображением «плодотворного момента» поэзию (литературу). Суть такого подхода заключается в содержании, которое Джойс вкладывал в понятие «now and here».

Джойс отталкивался от концепции времени (теперь) Аристотеля, изложенной в «Физике». «Теперь, — писал Аристотель, — есть непрерывная связь времени; оно связывает прошедшее с будущим и вообще есть граница времени, будучи началом одного и концом другого».⁶ «Человек, — утверждал Аристотель, — ощущает „теперь“ как единое, а не как предыдущее и последующее».⁷ Можно считать, что аристотелевское «теперь» обладает некоторой степенью материальности, поскольку «время есть мера движения и нахождения тела в состоянии движения... ибо время измеряет и движение и бытие движения».⁸

Обращение к аристотелевской концепции «теперь» и воплощение принципа «now and here» в англоязычной литературе характерны не только для Джойса, но и для других писателей первой трети XX века.

Д. Г. Лоренс, например, в статье «Поэзия настоящего» (1918), говоря об особых средствах выражения для современной поэзии (верлибра), утверждал, что поэзия «воплощенного теперь» представляет собой совершеннейший вид поэзии, а в «непосредственном настоящем» заключается «само созидательное существо жизни».⁹

Если Лоренс рассматривает объективную природу «теперь», то В. Вульф в раннем эссе «Момент. Летняя ночь» обращается к субъективной стороне настоящего момента. Изучая сущность «теперь», она отмечает относительность восприятия момента, которая обусловлена прежде всего тем, что мгновение «состоит из чувственных впечатлений». По мнению писательницы, момент не статичен. Человек воспринимает его как постоянно развивающееся драматическое событие. Поначалу восприятие момента ограничивается его пассивным участием, затем центром момента становится «узел сознания»,¹⁰ что приводит к

тому, что человек начинает принимать активное участие в моменте, а само мгновение находит выражение в слове (зачастую в оценке).

«Теперь», осознанное и выраженное в слове, получает новую жизнь, уже зависимую от человека. Участие человека, его самоутверждение в моменте способствуют тому, что момент приобретает значимость, а у человека появляется соблазн «остановить мгновение». Однако значимость момента не делает его неподвижным, а, наоборот, заставляет развиваться. В. Вульф, следовательно, говорит прежде всего о познаваемости вечно становящегося момента. «Теперь» в ее концепции приобретает жизнь, проявляясь через сознание и деятельность индивидуума.

С иной точки зрения обыгрывается принцип «now and here» в романе-антиутопии О. Хаксли «Прекрасный новый мир» (1931). Настоящий момент уже не включает в себя прошлое и будущее. Настоящее статично: «Каждый счастлив сейчас. В течение двенадцати лет они слышали, как эти слова повторялись 50 раз каждую ночь».¹¹ Парадокс Хаксли частично построен на обыгрывании христианской доктрины, призывающей думать только о дне насущном (Ев. от Матф., 34; 977). Примечательно, что в романе Хаксли следование христианской догме приводит к зловещим результатам: счастье «прекрасного нового мира» поддерживается сильными дозами препарата с эйфоризирующим наркотическим действием (сома).

Природа «теперь», его взаимосвязь с пространством и человеком рассматривается писателями первой трети XX века не только в эссе и художественных произведениях, но и в теоретических работах. Так, «настоящий момент» становится предметом исследования докторской диссертации Т. С. Элиота «Опыт и объекты познания в философии Ф. Х. Брэдли» (1916), где Элиот оспаривает ряд положений работы Брэдли «Appearance and Reality» (1883). Поэт отрицает утверждение философа «мой опыт — это не целый мир» и заявляет, что в процессе познания «все, что субъективно, является целым миром».¹²

Субъективные процессы, по мнению Элиота, определяют и «настоящий момент», который при познании истины лишен взаимосвязи с материальным миром. Истина содержится в возвышенных моментах «пережитого опыта», ощущаемого тогда, когда сознание, воспаряясь, молниеносно охватывает различные точки зрения и в воображении человека появляются «неполностью оформленные образы» (half-objects).

Элиот утверждает, что такие образы могут появляться лишь в моменты, когда сознание не связано с материальным и социальным миром. Да и сам процесс, при котором формируются «half-objects», почти бессознателен. При этом Элиот делает акцент на то, что «непосредственный опыт есть вневременное единство». Любой объект, который полностью действителен, независим от времени»¹³. Таким образом, из диссертации Элиота следует, что «теперь» в сознании человека существует вне времени и пространства. В данном случае можно отметить некоторое противоречие: утверждая, что «непосредственный опыт — это вневременное единство», поэт утверждает, что для процесса «непосредственного опыта» необходимо, чтобы сознание «стремительно и свободно парило», т. е. момент ощущался как постоянно развивающийся.

Разумеется, не только обращение к Аристотелю, Библии и работам Лессинга и Брэдли обусловило воплощение принципа «now and here» в литературе. Думается, что не меньшую роль сыграло отношение писателей начала XX в. к истории, воспринимаемой ими как кошмар. Это восприятие передано в их произведениях. Так, в романе «Улисс» поэт Стивен Дедалус, преподающий детям историю, ужасается при мысли, что из всей всемирной истории для изучения выбраны лишь войны, кровавые побоища и жизнеописания завоевателей.

«История — это кошмар, от которого я пытаюсь пробудиться»,¹⁴ — заявляет он директору школы, мистеру Дейзи.

Герой романа Хаксли «Желтый Кром» (1921) мистер Скоган не приемлет историю из-за того, что она способствовала созданию «окружающей среды, в которой рождаются Цезари» («Caesarian environment»). Такая среда после первой мировой войны воспринимается обывателем как вполне естественное явление¹⁵. Трагичность ситуации, по мнению мистера Скогана, заключается в том, что та часть интеллигенции, которая осознает опасность «Caesarian environment», способна только сочувствовать ее жертвам, но не действовать. Интеллектуальное сострадание и сочувствие неспособно уничтожить эту среду, которая своим существованием во многом обязана исторически сложившемуся воспитанию человека: история воспитывала обывателя так, что он скорее следовал за фанатиками типа Лютера, чем за мыслителями типа Эразма Роттердамского.¹⁶ Выход из подобного «кошмара истории» мистер Скоган видит в кастовом воспитании людей. Результатом такого воспитания, по его мнению, будет власть Разума.

Несостоятельность и опасность кастового воспитания показана Хаксли в романе «Прекрасный новый мир», где истории выносятся еще один приговор: «История — это чушь!»¹⁷. Следует отметить, что в данном случае Хаксли пародирует цинизм «сильных мира сего» («that beautiful and inspired saying of our Ford's»)¹⁸. Он дает понять, как отрицание, достигшее своего предела, становится злом.

Отрицательное отношение к истории и объективному настоящему, а также собственные теоретические изыскания привели писателей модернистского направления к тому, что объективное художественное время в их произведениях сведено до минимума. У Джойса, например, в романе «Портрет художника в юности» отсутствует какое бы то ни было упоминание об объективном времени. Все события восемнадцатилетнего периода передаются через осознание их сначала ребенком, а после юношей. В романе «Улисс» рамки объективного времени ограничены одним днем, каждый момент которого передается через сознание трех героев. То же отношение к объективному времени характерно и для романов В. Вульф. В романе «Комната Джейкоба» (1922) герой показан через восприятие других. Объективное настоящее — годы, предшествующие первой мировой войне, и сама война, которая унесла жизнь Джейкоба, представлены как вечно становящееся «теперь», проходящее через сознание ряда героев. Следует отметить, что зачастую герой В. Вульф остается «пассивным наблюдателем» настоящего момента. Писательница показывает, что как только герой перестает наблюдать настоящее и начинает действовать, он гибнет.

Такое отношение к объективному времени и особенности воплощения принципа «now and here» в литературе были обусловлены в какой-то мере и обстоятельством, лежащим вне пределов источников и субъективного отношения к историческим процессам. Речь идет об изысканиях философов и физиков в области пространства и времени.

Трудно сказать, в какой степени их идеи оказались доступными каждому из писателей начала XX века. Вероятно, здесь можно говорить о сближении методов художественного и научного познания.

Из художественных произведений, эссеистики и теоретических работ писателей очевидно, что они тем или иным путем подошли к идее об относительности времени и его взаимосвязи с пространством и человеком. Характерно, что к подобному пониманию пространства и времени многие художники подошли после своего разрыва с религией.

Отрицание Бога как бы возвратило художников к концепции времени того периода истории человечества, когда время, пространство и

Люди воспринимались в неразрывном единстве. Такое восприятие нашло когда-то отражение в языке, например в этимологии слов *world*, *well* — век людей, обозначающих в настоящее время пространственные величины.¹⁹

Таким образом, на основании изложенного можно говорить об исторической обусловленности воплощения принципа «now and here» в произведениях ряда писателей первой трети XX века. Следует отметить, что хотя «дух времени» оказал значительное влияние на формирование концепции момента у художников начала века, каждый из них шел к ней своим собственным путем: например, Джойс, полемизируя с Аристотелем и Лессингом, Т. С. Элиот, изучая философию Брэдли, Д. Г. Лоренс, вырабатывая принципы поэтики верлибра. Примечательно, что при различном подходе к пространственно-временным величинам писатели-модернисты воспринимали время (момент), пространство и человека в неразрывном единстве. Думается, что такое восприятие могло определить некоторые особенности поэтики писателей-модернистов, а именно: 1) использование «плодотворного момента» в литературе и 2) использование метода «потока сознания» для отражения «плодотворного момента».

Summary

The article deals with the artistic conception of time-space relations in the books of J. Joyce, D. H. Lawrence, T. S. Eliot, V. Woolf and A. Huxley. The author shows that the "non-linear" sequence of events revealed through the minds of their characters was caused by certain historical and cultural factors.

¹ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии. М., 1957. С. 219.

² Joyce J. The essential James Joyce / Ed. by Harry Levin. Penguin Books, 1969. P. 220.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 198—199.

⁵ Joyce J. Ulyssus. New York, 1960. P. 186.

⁶ Аристотель. Соч.: В 4 т. М., 1981. Т. 3. С. 154.

⁷ Там же. С. 150.

⁸ Там же. С. 152.

⁹ Lawrence D. H. The complete poems. Penguin Books, 1977. P. 183.

¹⁰ Woolf V. Jacob's room. London, 1977. P. 9—10.

¹¹ Woolf V. The moment and other essays. London, 1964. P. 50.

¹² Gordon L. Eliot's early years. Oxford, 1974. P. 103.

¹³ Ibid. P. 104.

¹⁴ Joyce J. Ulyssus. P. 34.

¹⁵ Huxley A. Mortal coils, Chatto and Windus books. London, 1969. P. 111.

¹⁶ Ibid. P. 161—162.

¹⁷ Huxley A. Brave new world. New York. P. 22.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ The Shorter Oxford English dictionary on historical principles. Oxford, 1974. Vol. 2. P. 2572.

Статья поступила в редакцию 21 октября 1987 г.

С. Ю. Глебов

Вестник ЛГУ, Сер. 2, 1988, вып. 2 (№ 9)

ОБ ОДНОМ ЭТНОПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

В рамках психолингвистического подхода художественный перевод рассматривается как рецептивно-репродуктивный вид речевой деятельности, направленный на установление «функционального подобия» между речевыми произведениями (текстами) двух разных языков и/или на достижение «эстетического воздействия, равного или близкого воздействию текста оригинала», на рецепторов ПЯ.¹ При этом сре-