

УДК 821.111

Ефимова Н.В.

(г. Москва)

СПОСОБЫ СОЗДАНИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА
В «ВОЕННОЙ ТРИЛОГИИ» Э. ПОУЭЛЛА

Аннотация. В статье рассматривается жанр эпического цикла и приёмы комического, которые в нём используются. Учитывается история и теория романа как жанра, а также особенности характерного для английской литературы начала XX в. романа-эпопеи, в форме которого написан цикл. Внимание уделяется портретной характеристике, пародии и социальной сатире, наиболее употребляемым в «военной трилогии».

Ключевые слова: комизм, образ, роман, юмор, пародия, сатира, эпический цикл.

N. Yefimova

(Moscow)

MEANS OF CREATING A COMIC EFFECT
IN A. POWELL'S "WAR TRILOGY"

Abstract. The article considers the genre of epic cycle and the means of creating a comic effect used in this genre. The author takes into consideration the history and theory of a novel as a genre, and especially the epic novel, which is written in the form of a cycle and the characteristics of the English literature of the beginning of the XXth century. Attention is focused on the portrait characterization, parody and social satire, which are the most widely used in the "war trilogy".

Key words: the comic element, image, novel, humor, parody, satire, epic cycle.

В английской литературе игра комического занимает особое место. С XVIII в. ею проникнуты практически все жанры литературы, но особенно заметна она в романе. В силу своей гибкости роман развивался вместе со временем и описывал события, используя и проверенные и новые средства повествования. Уходя корнями в фольклор и «народную схему» [1, с. 223], роман в то же время изображает сложные явления действительности, внутренние переживания человека и порождает новую повествовательную структуру. Актуальность и связь с современностью обеспечивается не только новым изображением реальности, но и пародированием уже существующих сюжетных линий и даже жанров. Известно, что художественные произведения запечатлевают знакомые

для современников автора образы и проблемы, создают обобщённое отражение времени и фиксируются в памяти последующих поколений. Поэтому не только для современников, но и для потомков создаются литературой образы – при новом прочтении они обретают специфическую актуальность, включаются в события другого времени и получают благодаря этому иную смысловую окраску. Это переосмысление предшествующего художественного опыта заметно в творчестве романтиков. Как отмечает А.А. Козин в исследовании немецкой баллады, «романтики, взяв для разработки какой-либо фрагмент имеющейся баллады, наделяют его новым значением, а подчас и новым содержанием» [3, с. 50]. В литературе XX в. переосмысление предшествующей традиции становится непременным компонентом писательской стратегии. Наряду с аллюзиями и реминисценциями, в произведениях широко используются пародирование и трагестирование.

После всплеска интереса к экспериментам в 1920–1930-е гг. в английской литературе послевоенного периода можно наблюдать тенденцию возвращения к традициям и интерес к классическому наследию.[2]

Комический роман как жанровая модификация развивает традицию комического эпоса. Распространённость эпического романа в послевоенной английской литературе объясняется, по-видимому, потребностью в панорамном охвате современности. Подтверждение тому – написанные именно в это время романские циклы Ч.П. Сноу «Чужие и братья» (C.P. Snow “Strangers and Brothers”), Д. Линдсея «Британский путь» (J. Lindsay “The British Way”) и автобиографическая эпопея Ш. О’Кейси, состоящая из шести романов: «Я стучусь в дверь» (Sean O’Casey “I Knock at the Door”), «На пороге» (“Pictures in the Hallway”), «Барабаны под окном» (“Drums under the Window”), «Прощай, Ирландия!» (“Inishfallen Fare Thee Well”), «Роза и корона» (“Rose and Crown”), «Закат и вечерняя звезда» (“Sunset and Evening Star”).

Творчество Энтони Поуэлла (Anthony Powell, 1905–2000) относят к комической прозе в английской литературе. До войны Поуэлл писал романы в духе раннего О. Хаксли. Затем он прерывает свои занятия литературой и зачисляется в валлийский полк. После войны Поуэлл не сразу возвращается к художественной прозе и пишет биографию Джона Обри, писателя и антиквара валлийского происхождения.[7] Можно предположить, что переход к многотомной эпопее «Танец под музыку времени» (“The Dance to the Music of Time”) не был обусловлен только субъективными причинами и изменениями в личной жизни автора. В это время английский роман развивается в нескольких направлениях, пересекающихся и взаимодействующих между собой – в жанре эпопеи

и эпического цикла. Необходимо развести эти понятия: в эпопее основной акцент делается на национальном, народном, более масштабном плане, поэтому большое внимание уделяется историческим реалиям и событиям. Эпический цикл, по сути, является объединённой группой романов, художественно единой, но менее масштабной не только по содержанию, но и по отображаемым событиям. Тенденция создания многотомных эпических циклов опирается на литературную традицию Англии. Как отметила Н. Мамедханова, в английской послевоенной литературе «главной приметой времени стало возвращение к хорошо известным сюжетам и историческим фактам, переписывание истории с явным подчеркиванием творческого акта переосмысления прежнего опыта» [4].

Цикл «Танец под музыку времени» – это двенадцатитомное повествование об упадке английского общества в сложный исторический период. По словам самого Поуэлла, он хотел вырваться за пределы примитивного сюжета и одинаковых героев. «Себя я считаю, – признаётся Э. Поуэлл, – не столько юмористом, сколько писателем, который пытается показать вещи по-своему – изобразить неновые явления по-новому. Приходится иметь дело с прежними ситуациями, так как человеческие существа продолжают делать одно и то же... – так что просто следует найти новый способ выражения» [9, с. 51–52]. Поуэлл далёк от того, чтобы писать с исторической скрупулезностью или впадать в ностальгию по ушедшим счастливым временам. Он точен в описании простых поступков, но описания эти рожают комический эффект.

Входящая в цикл «Военная трилогия», состоящая из романов «Поле костей» (“The Valley of Bones”, 1964), «Искусство ратных дел» (“The Soldier’s Art”, 1966) и «Военные философы» (“The Military Philosophers”, 1968), даёт возможность установить приёмы, к которым прибегает Поуэлл для создания комического эффекта. Это портретная характеристика, пародия и социальная сатира.

В портретных характеристиках Поуэлл продолжает английскую традицию и создаёт комические типы, которые можно соотнести с диккенсовскими героями, с присущими им эксцентричностью и чудачеством.

Повествование в цикле ведётся от лица Николаса Дженкинса, представителя высших социальных слоёв Британии. Он выполняет скорее роль наблюдателя, чем активного действующего лица. Читатель узнаёт о развитии событий в соответствии с жизнью Дженкинса, повествование прерывается воспоминаниями, мыслями и мечтами этого героя. Конкретные действия самого Дженкинса описаны достаточно

скупо, поступки же других персонажей не только детализированы, но и окрашены его ассоциациями. Все персонажи представлены только извне – так, как они сами являют себя миру.

В «военной трилогии» Дженкинс после пребывания на верхних ступенях социальной лестницы оказывается не в самом лучшем полку. Его теперешнее окружение (шахтёры и банковские служащие), наверное, далеки от того круга, который виделся Дженкинсу на поле брани, и в этом чувствуется лёгкая насмешка писателя над своим героем.

Статичность характеров трилогии объясняется художественскими задачами Поуэлла. Рассматривать героя в развитии – значит наделять его стремлением к совершенствованию, а это противоречит авторской установке – показать распад и деградацию английского общества военного времени. Характеры трилогии статичны, а условия, в которые они попадают, постоянно меняются. Несоответствие ситуации и характера героя – один из излюбленных приёмов Поуэлла.

Писатель не возвеличивает армию. Вот как он описывает одного из старших офицеров: «Хотя Кедуорд заверил меня, что ему скоро двадцать два, но он походил на мальчугана, который потехи ради вырядился офицером и для пушного эффекта намазал себе жжёной пробкой усыки» [5, с. 24]. Очевидна несуразность героя, при всём старании казаться старше и внушительнее он может вызвать лишь сочувственную улыбку: «Но в то же время был в Кедуорде мальчишеский форс, детская важность, по-своему внушительная и заставляющая подчиняться» [5, с. 24]. Ещё одну линию акцентирует Поуэлл в описании военных: театральность их поведения. По уставу командир должен быть серьёзен и отважен – именно этой ролевой модели старается соответствовать Кедуорд, но всё же иногда он выбивается из своей роли, например, когда получает известие о повышении, не может сдержать улыбку искреннего счастья, которая не вяжется с придуманной ролью сурового командира.

Среди простых солдат тоже нет настоящих воинов – храбрых, следующих своему долгу. Зато есть комические образы. Лучший из них – солдат, который прибывает в полк позже рассказчика, поэтому у читателя с самого начала есть возможность проследить его включение в военную среду. Вот какую характеристику даёт рассказчик своему новому знакомому: «Он был провинциальный неудачник, перебивался до войны случайным заработком – предпочтительно на театральных задворках, – живя одинокой, пьяной жизнью вечно в двух шагах от беды, но неизменно ухитряясь избежать серьёзных неприятностей» [5, с. 71]. Создаётся впечатление случайности его появления в полку, будто с театральных задворков он сразу же попал на «театр военных действий».

Себя Бител позиционировал как родственника героя Первой мировой войны и чемпиона по регби. Когда открывается, что это выдумка, рассказчик недоумевает, зачем Бителу понадобилось придумывать эту историю. Но, привыкший к фарсу на сцене, тот уже не может отказаться от него и в жизни. И когда в первую ночь его пребывания в полку он становится жертвой розыгрыша, то поворачивает ситуацию таким образом, будто сам всё это подстроил.

Не менее впечатляет образ генерала Лиддамента, который в своей эксцентричности не отстаёт от младших по званию. Особое внимание автор уделяет его внешнему виду, не соответствующему представлению о высшем воинском чине: «Так, он ходил с длинной тростью, похожей на жезл соборного служителя, и носил клетчатый чёрно-коричневый, небрежно накинутый шарф. За борт походной куртки был засунут охотничий рожок. По словам того же Мелгуни-Джонса, иногда генерала сопровождали две небольшие собаки на поводке, грызаясь между собою и внося этим немалый беспорядок. Сегодня собачонок не было – видимо, серьёзность дела исключала их присутствие» [5, с. 89]. По данному описанию можно представить кого угодно: охотника, художника, священнослужителя, но только не генерала армии Великобритании. Конечно, понятна любовь англичан и к охоте и прогулкам на свежем воздухе, но в этом описании Поуэлл откровенно насмехается над генералом, будто сошедшим с пасторальной картины, где он безмятежно прогуливается по мирным долинам.

Иначе выглядит генерал в эпизоде, где он интересуется у солдат, любят ли те кашу (довольно сомнительная попытка преодолеть дистанцию между воинскими званиями): «Генерал словно усиливался понять, без гнева и пристрастия, как это можно быть таким вырожденком, чтобы не любить кашу. Поза его напоминала позу святого, собственным страданием искупающего грехи своей паствы» [5, с. 91]. И снова несоответствие характера и ситуации: то пасторальный персонаж, образ пастуха с гравюры, то святой, сторонящийся грешников собственного прихода, но никак не армейский генерал.

Поуэлл наделяет своих героев эксцентричностью, чудачеством в поведении и суждениях. С помощью нескольких беглых характеристик он создаёт образ, который в силу своего несоответствия ситуации и потому неуместности рождает комический эффект.

Следующий важный приём, к которому прибегает Поуэлл – это пародия, включающая в себя и пародийную стилизацию. Писатель подводит читателя к определённым ассоциациям, позволяющим взглянуть на ситуацию или героя в новом ракурсе. Аллюзии и реминисценции,

возвращающие к претексту, расширяют границы повествования и усугубляют комический эффект.

Как уже было отмечено, Поуэлл любит играть на противоречиях в образах своих героев. Одного из главных персонажей романа «Поле костей» Рональда Гуоткина он называет так, что, по определению П.М. Топера, «соединилась поэзия и проза» [6, с. 488]. Гуоткин в восприятии Дженкинса сразу же становится воплощением романтического героя: «Мне думается, он смотрел на вещи как стэндалевский герой – не стэндалевский любовник вроде моего приятеля Барнби, отнюдь нет, а юноша честолюбивый и мятущийся, освобождённый из тесных рамок жизни в провинциальном городке и приготовившийся к лихим подвигам на фоне военных жанровых картин в духе Месонье, с кирасами и плюмажами, где драгуны, спешась, ведут лошадей через поле пшеницы, где гренадёры гуляют в таверне и девушки подносят им вино в кувшинах» [5, с. 30]. Простой банковский служащий, которому в жизни так не хватало романтики, получает её на войне, пусть и в несколько искажённом виде. Свою идеальную любовь он находит в официантке – Морин, образ которой, как и прекрасной Дульсины, был целиком создан его воображением. После истории с ветреной Морин Гуоткин лишился места в армии, а заодно и цели, отдушины, романтического идеала, который сам же себе и создал. Комична сама ситуация: в мечтах о любимой он просто забывает о смене пароля на случай тревоги. Энергичность Гуоткина разбивается о стену его же собственных мечтаний. Поуэлл тонко передал противоречивость характера Гуоткина, и авторская ирония не чужда состраданию. Ведь этот образ подан в восприятии Дженкинса, и Поуэлл мог бы акцентировать позёрство Гуоткина, высмеять его попытки соответствовать героям военных романов. Но автор сохраняет к нему уважение, наивность же и искренность, спрятанные за стремлением к ответственности и контролю, располагают к нему читателя. Как отмечает Джеймс Такер, «падение Гуоткина – узнаваемая модель классической трагедии: хороший человек теряет почву из-под ног, хочет он этого или нет» [10, с. 166].

В цикле Поуэлла изображены не только индивидуальные характеры, хоть и несколько обобщённые, но и социальные типы. Особого внимания заслуживает Кеннет Уидмерпул, который является центральным комедийным персонажем в цикле. В этом ярком образе Поуэлл сумел раскрыть психологию обычного человека, одержимого жаждой власти в истинно макиавеллиевском смысле.

В первых книгах Уидмерпул предстаёт мальчиком с лишним весом и нехваткой чувства собственного достоинства. Стоит только вспом-

нить горку сахара, которая оказалась на его голове или банан, брошенный ему в лицо. Потом из мальчика вырастает эгоистичный карьерист, добившийся успеха и жаждущий отомстить за свои юношеские унижения. Этот уязвлённый злодей – фигура традиционная не только для английской литературы (его стремление достичь успеха в обществе сродни желанию шекспировского Яго). Его амбициозности и хитрости позавидовал бы любой интриган. Не зря Поуэлл сравнивает Уидмерпула с гоголевским Чичиковым: «Офицерский состав в отрыве от войск всегда напоминает мне «Мёртвые души» Гоголя. Военный Чичиков может сначала прибрать к рукам батальоны, потом бригады, наконец, дивизию – и получить чин генерал-майора» [5, с. 328]. Поуэлл подвергает сатирическому осмеянию властолюбие Уидмерпула, поэтому его возвышение оказывается, в конце концов, бессмысленным. Карьера его поначалу идёт в гору, но, сиюсья поспеть за новыми политическими веяниями, он в итоге терпит поражение. Причём каждый его шаг на пути к мнимому Олимпу – будь то расчёт собственной свадьбы или продвижение по карьерной лестнице, становится поводом для удивления и недоуменной улыбки.

Приёмы, к которым прибегает Поуэлл при создании образа Уидмерпула, многообразны: в них есть элементы фарса и гротеска, иронии и юмора, есть и сатирическое обобщение. Следуя традициям английского сатирического романа, Поуэлл обыгрывает «противоречие между видимостью и сущностью». В духе национальной традиции выдержана комедийная развязка сцены или романа цикла, но «счастливый конец», «торжество добродетели» предстают при этом в пародийном, комическом свете, тем самым снижается значимость компромиссного финала. Уидмерпул обычно появляется как раз под занавес, то есть ближе к концу сцены. Неожиданность его появления, с одной стороны, вызывает комический эффект, а с другой – наводит на мысль о том, что подобные герои занимают важное место в жизни английского общества.

Важнейшую роль в «Танце под музыку времени» играет сатира. В первых частях цикла юмор Поуэлла был достаточно мягок, но с каждым последующим романом всё более ошутимо стал перерастать в сатиру.

По замечанию Дж. Холла, «творчество Энтони Поуэлла относится к традиции социально-характерной комической прозы в английской литературе, хотя в его произведениях, как и вообще в современном английском комическом романе, часто «социологическая комедия перерастает в комедию эмоционального опыта» [8, с. 10]. Писатель критически оценивает моральные ценности военной поры, наблюдая упаднические и потребительские настроения. Нравственное разложе-

ние верхушки общества, злоупотребление своим положением, нежелание поступаться своими привычками – война ничего не изменила. Дженкинса, выходца из высших социальных кругов, Поуэлл при этом представляет как обычного человека, который может подняться над социальными предрассудками, не обращать внимание на титулы и социальный статус однополчанина. Поуэлла можно было бы упрекнуть в излишней склонности к богеме и верхушке общества, в отсутствии внимания к иным слоям британского социума. На самом деле внимание им уделяется. Рота, в которую попадает Дженкинс, в основном укомплектована непрофессиональными военными. В одном кругу оказываются банковские служащие, шахтёры, писатель. Поуэлл с иронией размышляет о том, как сложно заниматься своим делом в условиях войны и мобилизации, когда все силы направлены на противостояние врагу. Сама ситуация «человек не на своём месте» мастерски обыгрывается автором. Соотнесение несоизмеримых по значимости проблем – один из излюбленных приёмов Поуэлла. Нельзя не согласиться с Дж. Такером, отметившим «постоянный контраст между серьёзными новостями и пустяковыми армейскими заботами, от которых далеко до военных действий и настоящей боевой готовности» [10, с. 166].

Дж. Такер справедливо выделяет значимый эпизод в начале первой книги «военной трилогии», когда Дженкинс с пафосом вспоминает свой род, своих благородных предков. Потом, практически через несколько строк, следует описание простого солдатского быта: «взамен этих благородных отзвуков великого прошлого, богатых валлийских фамилий и эха славных дел мы слышим раздражённый голос военной службы начала 40-х о неправильно сложенных одеялах и сдвинутой крышке на ведре для физических нужд» [10, с. 164–165]. Такое смешение масштабов, сближение высокого и низкого традиционно для сатирической традиции английской литературы.

Поуэлл оказался одним из самых значительных преемников сатирической традиции в английской литературе XX в. С помощью ёмкой портретной характеристики он в «военной трилогии» цикла «Танец под музыку времени» создавал типизированные образы, вобравшие в себя странности и пороки представителей английского общества того времени. Запоминающиеся чудаки Поуэлла встают в один ряд с комическими персонажами Стерна и Диккенса. Обращение к пародии позволило автору осуществить связь с предыдущими поколениями писателей; эти пародийные установки предполагали не только травестирование, но и пробуждение читательских ассоциаций, самостоятельного активного мышления. Социальная сатира Поуэлла призвана была изобличить

распад и деградацию английского общества военной поры. Комическая эпопея Поуэлла была широкоохватной, не ограниченной малым количеством персонажей.

ЛИТЕРАТУРА:

1. *Бахтин М.М.* Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 447–483.
2. *Кабанова И.В.* Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х гг: дис. ... док. фил. наук. – М., 2001. – 357 с.
3. *Козин А.А.* Немецкая литературная баллада XVIII века в свете романтической рецепции // Вестник МГОУ. – Серия «Русская филология». – 2012. – № 2. – С. 46–50.
4. *Мамедханова Н.Д.* Литература Великобритании [Электронный ресурс] // Зарубежная проза II половины XX века (литература Франции, Великобритании, Германии): [сайт]. [2006]. URL: <http://bsu-edu.org/images/D%C9%99rslk.pdf> (дата обращения: 05.11.2012).
5. *Поуэлл Э.* Поле костей. Искусство ратных дел. – М.: Радуга. 1984. – 368 с.
6. *Тонер П.М.* и др. Вторая мировая война в литературе зарубежных стран. – М.: Наука, 1985. – 615 с.
7. *Birns N.* Understanding Anthony Powell. – Univ of South Carolina Pr; First Edition. – 2004. – 389 p.
8. *Hall J.* The Tragic Comedians. Seven Modern British Novelists. – Bloomington and L., 1966. – P.10.
9. *Powell A.* Taken from life «The Twentieth Century». – July, 1961. – Vol. 170, 1010. – P. 51–52.
10. *Tucker J.* The Novels of Anthony Powell. – Columbia University Press; First Edition, 1976. – 197 p.