

Жанр и национальная ментальность. Английская и русская ролевая лирика

Начиная со второй половины XIX в. ролевая лирика получает особенное развитие, как в русской литературе, так и в литературе Англии и США. Ролевую лирику Б.О.Корман - один из ведущих теоретиков лирических жанров, определял как стихотворения, написанные "от лица разных героев, чье сознание не совпадает с сознанием лирического героя" [1.С.49]. В русской литературе исследователь называет основоположником жанра Некрасова, указывая при этом, что тот в своих новациях опирался на предпосылки, созревшие уже в классической русской поэзии (в том числе у Пушкина), главная из которых "мышление чужими стилями" (термин В.В.Виноградова[2]).

Герой ролевой лирики выступает одновременно в двух функциях - как субъект сознания и как объект исследования. Причем здесь, в отличие от повествовательной лирики, где объектом изображения становятся характер и судьба, в центре внимания оказывается ценностная система и речевая манера говорящего[1.52]. По мнению Б.О.Кормана, возникновение ролевой лирики явилось реакцией на романтический субъективизм и может считаться своеобразным проникновением в поэзию реалистических тенденций, которые в это время выходят на первый план в русской прозе.

Конечно, образцы стихотворений, которые можно отнести к ролевой лирике, встречаются и в другие эпохи, но никогда прежде ее распространение не было столь значительным, как в названный период.

Интересно, что в русской поэзии, за редким исключением («Нравственный человек» Некрасова), преобладала ролевая лирика, в которой лирический герой, хотя и далек от автора биографического, но вызывает его сочувствие. Ярким примером может служить некрасовское стихотворение «Огородник», написанное от лица молодого крепостного, полюбившего хозяйскую дочь и за это сосланного на каторгу:

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь, -
Я свой век загубил за девицу-красу,

За девицу-красу, за дворянскую дочь.

Лирический герой этого стихотворения заведомо далек от биографического Некрасова и по своему социальному происхождению, и по своему культурному уровню, и по роду занятий. Однако автор вживается в образ, читатель ощущает в подтексте, который создается за счет разведения персонажа и автора, сострадание, которое автор испытывает к своему герою.

В дальнейшем (на рубеже XIX–XX веков) из всех разновидностей ролевой лирики русская традиция предпочитала лирический монолог, где автор, отмежевавшись от лирического героя выбором в качестве «горящего» исторического или литературного персонажа, вкладывает в его уста подчеркнуто личные переживания и мысли. Как это происходит, например, в стихотворении Цветаевой «Офелия – в защиту королевы»:

Принц Гамлет! Довольно царицыны недра
Порочить... Не девственным - суд
Над страстью. Тяжеле виновная - Федра:
О ней и поныне поют.

И будут! - А Вы с Вашей примесью мела
И тлена... С костями злословь,
Принц Гамлет! Не Вашего разума дело
Судить воспаленную кровь.

Здесь мы имеем дело с "пересозданием" шекспировского образа. Под "пересозданием" Л.Я.Гинзбург понимает проецирование на другого автора собственной картины мира и способов ее воплощения [3. С.192]. Именно так происходит у Цветаевой: перед нами не Офелия Шекспира, но лирическая героиня, переосмысляющая коллизию драматических отношений Гамлета и Офелии с точки зрения собственных представлений и в рамках ее свойственной картины мира. Лирическая героиня этого стихотворения очень похожа на образ лирической героини характерный для всей системы цветаевской лирики и чрезвычайно близка автору биографическому.

Подобная тенденция русской ролевой лирики, связанная с «вживанием в образ», сочувствие, сострадание, или просто подмену персонажа лирическим «я» предельно близким к биографическому автору вполне понятна в связи с установкой русского культурного мира на эмоциональность и открытое проявление чувств.

Для англоязычной поэзии ролевая лирика оказалась гораздо более продуктивным жанром, чем для русской. Это не простая случайность. В то время как для русского сознания характерен акцент не на фактах, а на чувствах, ключевой чертой английской ментальности известный литературовед и культуролог Энтони Истхоуп объявлял эмпиризм, которому он посвятил целую книгу [4]. Авторитетнейший исследователь ролевой лирики в британской поэзии Роберт Лэнгбаум объявил ее "проявлением эмпиризма в литературе", "поэзией опыта" [5].

Для обозначения этого феномена в английском литературоведении обычно используется термин "драматический монолог" (dramatic monologue), который, однако, не вполне совпадает с термином "ролевая лирика". Он описывает ряд явлений более узких и обычно предполагает не только наличие говорящего (speaker, persona) заведомо далекого от автора. Драматический монолог немислим без воображаемого слушателя, к которому обращена взволнованная исповедь. Хотя слушатель этот условен, его реакция может угадываться по репликам говорящего. Чувства персонажа не раскрываются (как это обычно делается в лирических жанрах), а, напротив, тщательно скрываются. Поэтому особую психологическую роль в драматическом монологе начинает играть конкретная предметная деталь. Установка на слушателя обуславливает обилие риторических приемов: вопросов, восклицаний. Язык и синтаксис приближены к разговорному.

Проблема драматического монолога как жанра по-прежнему остается в англоязычной литературоведческой науке не до конца проясненной несмотря на обилие книг, посвященных этому вопросу [6, 7, 8 и др]. Драматический монолог, как и ролевая лирика, в отечественном литературоведении противопоставляется монологу лирическому, который с особой силой проявил себя в Англии в эпоху романтизма, причем романтики стремились к максимальному сближению автора

биографического с лирическим героем монолога, добиваясь, таким образом, предельной исповедальности.

Принято считать, что окончательно жанр драматического монолога оформился в английской поэзии в творчестве двух поэтов-викторианцев: Роберта Браунинга и Альфреда Теннисона. В 1842 году оба выпустили поэтические сборники, стихотворения которых в основном представляли собой драматические монологи. В их произведениях, особенно у Браунинга, главный акцент был сделан на "остраняющей" иронии, которая возникла как реакция на чрезмерную субъективность романтиков. По сути, драматический монолог Теннисона и Браунинга, так же как и ролевая лирика Некрасова, явился своеобразным способом проникновения реалистических тенденций в лирику. Любопытно, однако, что английские поэты часто выбирали для своих стихотворений персонажей, которые не могли вызывать симпатию, и их драматические монологи не столько были нацелены на сопереживание чужому опыту, как это происходило в некрасовских стихах ("Калистрат", "Огородник"), сколько на стремление пережить необычный, нетипичный опыт, почувствовать себя "другим". Поэтому в английских драматических монологах так часто в центре внимания оказываются подчеркнута характерные персонажи, герои, попавшие в нестандартную жизненную ситуацию: ревнивый герцог, убивший свою жену, епископ, заказывающий себе гробницу (стихотворения "Моя последняя герцогиня" и "Епископ, заказывающий себе гробницу" Браунинга).

Монологи Теннисона по своему характеру были ближе к ролевым стихам Некрасова (яркий пример - стихотворение "Фермер с Севера", где герой изъясняется с трудно понятным жителям центральной Англии северным акцентом). Английские исследователи обычно определяют их как "монодрамы" (monodrama). Герой здесь максимально удален от автора биографического, однако конфликта между точками зрения собственно автора и персонажа, который создает подчеркнутый драматизм в монологах Браунинга, в монодраме не возникает

В XX веке жанр драматического монолога/монодрамы разрабатывает Эзра Паунд в своих "Cantos". Эзра Паунд отмечал, что драматическая лирика есть "...поэтическая

часть драмы, другая часть которой (для меня - прозаическая), отдается на откуп читательскому воображению <...> или сообщается в краткой ремарке. Я схватываю характер, который меня заинтересовал, в тот момент, который мне интересен, как правило это момент песни, самоанализа или внезапного прозрения или озарения. Остальная часть пьесы была бы для меня скучна, впрочем, и для читателя, вероятно, тоже" [9. P.3-4].¹

"Любовная песнь Альфреда Пруфрока" и "Геронтион" Т.С. Элиота тоже имеют прямое отношение к ролевой лирике. Позднее жанр, в котором работал Т.С.Элиот, станут называть "стихотворение-маска" ("mask-lyric"). Именно в связи с поэзией Т.С.Элиота в литературный обиход входят распространенные сегодня в англоязычном литературоведении термины "mask" и "persona". Эзра Паунд расшифровывал термин "persona" как "per + sonare" – нечто, произнесенное (звучащее) через маску.

К Паунду и Элиоту примыкает У.Б. Йейтс ("Безумие короля Голла", монологи "безумной Джейн" и другие стихотворения).

Ролевая лирика, возникшая на скрещении литературных родов, как нельзя лучше соответствовала идее Т.С.Элиота о необходимости сочетать предельную эмоциональность и экспрессивность с интеллектуализмом и бесстрашной "остраненностью". Его теория "деперсонализации" возникла как противовес символизму и романтизму. Элиот выступал против характерной для этих течений установки на отношение к поэзии, как к мистическому откровению, а к поэту, как божественному избраннику. Разделяя в поэте личностное (personal) и надличностное (impersonal), он призывал отказаться от личностного начала, как носителя узко-человеческих, субъективных интересов и эмоций, и провозглашал внеличностное искусство.

По мнению Элиота, подлинный поэт должен сочинять стихи, как актер играет свою роль, а драматург создает своего персонажа - то есть, находясь одновременно и "внутри", и "вне" творимого им объекта. В эссе 1919 года "Гамлет" Элиот объявляет степень "объективизации эмоции" критерием эстетической ценности произведения.

¹ To William Carlos Williams. 21 Oct. 1908. Letters 1907-1914. / Ed.D.D.Paige . N.Y., Harcourt, Brace,1950. P. 3-4.

"Единственный способ передать эмоции в искусстве - это найти им "объективный коррелят", то есть ряд предметов, ситуацию, цепь событий, которые станут формулой этой частной эмоции с тем, чтобы приведение внешних фактов, заключающих в себе чувственный опыт, сразу же порождало эмоцию".¹

Влияние теоретических положений Т.С.Элиота на англоязычную поэзию обусловило непреходящую популярность драматического монолога в британской лирике.² Важным ее отличием является установка на "остранение", которая противоположна установке на "сопереживание, сострадание", укоренившейся в русской ролевой лирике. Характеризуя Браунинга, Эзра Паунд писал, что тот - "естествоиспытатель"³, экспериментирующий в сфере воображения, создающий сознания, а затем исследующий порождаемые ими мысли. Подход у поэта аналитический, или, как сам Браунинг сформулировал это в "Полине", поэт "обязан верить / Всем чувствам в равной мере, выслушивая обе стороны."⁴

Таким образом, развитие ролевой лирики в русской и английской традиции шло разными путями, направление которых было продиктовано спецификой национальной ментальности обеих стран. Британский культурный мир, с его знаменитой склонностью к «understatement» и ироническому отстранению, когда ситуация приобретает чрезмерно эмоциональный характер, подсказал обращение преимущественно к драматическому монологу или к монодарме, где лирический герой заведомо далек от автора биографического, что позволяет наблюдать исследуемый тип изнутри, и одновременно с позиции стороннего наблюдателя. Русская ментальность, с ее повышенной эмоциональностью, напротив, продиктовала акцент на «вчувствовании» в образ, что обусловило широкое обращение к

¹ Eliot T.S. Selected Essays. Lnd., 1963. P.145.

² Во второй половине XX века его развивали и продолжают развивать, хотя подчас и в модифицированной форме, Тед Хьюз, К.Э.Даффи, Глин Максвелл.

³ Параллель с науками о природе здесь не простое совпадение. Известно, что реалистический подход в литературе XIX века был теснейшим образом связан с открытиями в естествознании. Кроме того, высказывание Паунда лишней раз подчеркивает характерный для английской ментальности эмпиризм, о котором уже говорилось выше.

⁴ Цитируется по: Flowers S. Browning and the Modern Tradition. Lnd & Basingstoke, 1976. P.108. Сравнивая с этим высказыванием рассуждения Марины Цветаевой, легко нащупать основную тенденцию расхождений между ее эстетической позицией и позицией, идущей от Роберта Браунинга. В эссе "Несколько писем Райнер Мария Рильке" она писала: " Сущность вскрывается только сущностью, изнутри - внутрь, - не исследование, а проникновение. Взаимопроникновение. Дать вещи проникнуть в себя и - тем - проникнуть в нее". Цитируется по: Цветаева Марина Собрание сочинений. В 7-и тт. Т.5. Кн. 1. М., 1997. С. 322.

лирическому монологу. И английская поэзия, и русская пользуются приемом маски. Но если в английской традиции автор, подобно актеру, вживается в далекий от себя образ, то в русской все происходит наоборот: прикрыв лицо чужой маской, автор обращает к читателю предельно личные переживания.

Примечания

1. Корман Б.О. Лирика и реализм. Иркутск, 1996.
2. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941.
3. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л., 1979.
4. Easthope A. Englishness and National Culture. Lnd.-N.Y., 1991.
5. Langbaum R. The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. Lnd., 1957.
6. Curry S.S. Browning and the Dramatic monolog. Boston, 1908.
7. Sessions I.B. A Study of the Dramatic Monolog in American and Continental Literature.
8. Langbaum R. The Poetry of Experience. The Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition. Lnd., 1957.
9. To William Carlos Williams. 21 Oct. 1908./ Pound Ezra Letters 1907-1914. / Ed.D.D.Paige . N.Y., Harcourt, Brace,1950. P. 3-4.
- 10.