

Елена Ваулина

**Повествователь в романе П.Г. Вудхауза
«Фамильная честь Вустеров»**

Содержание

Введение.....	3
Глава I. Теория повествования в новой критике и ее интерпретации.....	13
Глава II. Повествователь в романе П. Г. Вудхауза «Фамильная честь Вустеров»	
Часть 1. Творчество П.Г. Вудхауза.....	29
Часть 2. Анализ романа П.Г. Вудхауза «Фамильная честь Вустеров»	
1. Два повествователя.....	35
2. Цитирование.....	41
3. Кодекс чести.....	44
4. Дживс и второстепенные персонажи.....	49
Заключение.....	55
Библиография.....	57

Введение.

Самая первая отечественная статья о творчестве П.Г. Вудхауза была опубликована в журнале «Вестник иностранной литературы» в марте 1929 года: «Творчество П. Вудхауза типичнейший образец "вагонной" литературы. Автор смешит вас так же, как смешили в свое время дурацкие трюки Глупышкина или Чаплина. Вы прочитываете целые томы в тщетной надежде откопать хоть одну какую-нибудь завалящую мысленку. Напрасно. Вудхауз не станет тешить вас своей мозговой работой¹».

В конце 1920-30-х годов ему достался весь дежурный набор обвинений. Вудхауза называли «идеологом бессмыслицы», его героев – бездельниками, слоняющимися без дела слюнтяями или просто мазуриками», его книги – «однообразными и пошленькими», «служащими интересам господствующего класса буржуазии²». Почти сразу же после этого Вудхауза перестали переводить, критической литературы о его творчестве в советский период не было. До настоящего времени отечественные исследования немногочисленны: статьи Н.Трауберг, рецензия на книгу «Фамильная честь Вустеров» А. Зверева, дипломная работа Я. Свиридова, где были рассмотрены языковые особенности.

Тем не менее, Вудхауз был очень известным и плодовитым автором. За 73 года активной литературной деятельности им было создано невероятное количество как небольших рассказов, так и крупных романов, и это не считая либретто к мюзиклам, пьесам. Наиболее полная библиография насчитывает 98 названий, но, как уверяет Н. Трауберг, список, наверняка, не полон. За долгие годы Вудхауз написал пять крупных циклов, объединенных общими героями (Псмит, лорд Эмсворт и лорд Икенхэм). Все рекорды популярности, разумеется, бьет сага о молодом аристократе Бертраме Уилберфорсе Вустере и его камердинере Дживсе.

¹ Гунтер А. К тридцатилетию со дня смерти // www.wodehouse.ru

² Там же.

Итак, Дживс и Вустер. А. Зверев заметил об этой парочке: «Простодушный, неунывающий, подчас лукавый, но в серьезных испытаниях неизменно рыцарственный Берти Вустер и его слуга (а также наставник, опекун, не обучавшийся в университетах философ, когда мудрец, а когда и шантажист) Дживс — сразу вызывает ассоциации с мистером Пиквиком и его незаменимым Сэмом, а если отступить еще на два века — с Дон Кихотом и Санчо Пансой³».

И что это за пара Берти и Дживс? Друзья, взаимодополняющие друг друга? Или Дживс — всего лишь слуга, который удобно устроился у недалекого хозяина и вертит им как хочет? Или он — как Сэм Уэллер — рассматривает свою работу у хозяина как некую миссию, служение, охрану и опеку? Это не мешает Дживсу, иной раз обойтись с молодым хозяином довольно сурово, например, заставить его выступать с речью перед ученицами школы для девочек, а то и вообще ударить чем-нибудь тяжелым по голове... что, разумеется, служит только всеобщему благу. Автор словно проделывает много незаметных фокусов, заставляя нас видеть события то в одном, то в другом свете и это как раз и придает абсурдным, почти водевильным ситуациям какую-то особую теплоту и «жизненность». Повествователем является Берти Вустер, однако, не обладая интеллектом Дживса, мог ли он понять и донести до читателя ход событий, и что еще более важно — их истинный смысл? Поэтому цель данной работы — доказать, что кроме Берти существует еще один, истинный повествователь, помогающий читателю понять происходящее.

За рубежом критической литературы о П.Г. Вудхаузе немного. Это, в первую очередь, — отзывы современников (Дж. Оруэлл, И. Во, Х. Беллок и другие), а также статьи и монографии литературоведов, причисливших Вудхауза к классикам.

Писатели-современники, что-либо говорившие о нем, в основном высказывались положительно. Негативных оценок было немного. В частности,

³ Зверев А.М. Вудхауз, Берти, Дживс и я // Книжное обозрение. — 19 июня. — М., 1999. — С. 25.

известный ирландский драматург Шон О'Кейси назвал Вудхауза «дрессированной блохой английской литературы» («the performing flea of English literature»). Это определение Вудхауз превратил в название сборника своих писем «Дрессированная блоха» (*Performing flea*, 1953). И. К. Бентли, автор детективов и изобретатель комических четверостиший (clerihew), был возмущен тем, что Оксфордский университет решил присвоить докторскую степень тому, кто в жизни не написал ни одной серьезной строчки. Канадский литератор Хью Кеннер это событие считал предательством, не понимая как можно предпочесть какого-то юмориста писателям, принадлежавшим высокому модернизму. Даже один из самых проницательных исследователей творчества Вудхауза, Стивен Медкалф заявил: «He possess neither the conscious irony nor the undercurrent of *Angst* which make Evelyn Waugh a candidate for high seriousness»⁴. На это мнение несомненно повлияло то, что к 1940-м годам в центре внимания литературоведов (в частности, «новых критиков») оказался модернизм. Это означало, что для того, чтобы стать образованным человеком, просто необходимо было знать о художественных достижениях Пруста, Вулф и Джойса. Произведения, написанные с целью просто рассмешить, не представляли интереса для исследователей.

Однако, многие известные писатели одобряли творчество Вудхауза. В их числе Дж. Оруэлл, У.Х. Оден, Дж. Б. Пристли, Э. Пауэл, Дж. Толкиен. И. Во называл его мастером юмористических произведений XX века.

Из серьезных исследований прозы Вудхауза необходимо назвать книгу Ричарда Асборна «Вудхауз за работой» (*Wodehouse at work*, 1961), в которой прослеживается развитие творчества Вудхауза, начиная с коротких приключенческих рассказов, написанных им для журналов и кончая циклами («Замок Блэдингс», «Дживс и Вустер» и т.д.). Кроме того, Асборн пытается объяснить причины, делающие романы Вудхауза интересными. Асборн переписывался с Вудхаузом, был знаком с его друзьями в Англии, поэтому

⁴ Medcalf S. The Innocence of P. G. Wodehouse // *The Modern English Novel* / Ed. by G. Josipovici. — N.Y. (N.Y.): Barnes & Noble, 1976. — P. 186.

«Вудхауз за работой» является одним из лучших биографических источников после сборников писем и эссе («Дрессированная блоха», *Perfoming flea*, 1953; «За семьдесят», *Over Seventy*, 1957). В приложении есть библиография романов, рассказов, пьес и мюзиклов, написанных самим Вудхаузом или в сотрудничестве с другими авторами. В своей книге Асборн также высказывает мнение, что переводить Вудхауза на другие языки является трудоемким и неблагодарным занятием.

Говоря о повествователе, Асборн замечает, что романы из цикла «Дживс и Вустер» – «... tales told by an idiot, but Bertie proves to be unself-consciously brilliant narrator». Не отличаясь умом и проницательностью, Берти каким-то образом, сам того не сознавая, очень точно описывает события. Он признает себя автором только небольшой статьи «Что носит хорошо одетый мужчина», написанной им для журнала своей тети Далии. Но, как рассказчик, именно он повествует о своих приключениях, являясь при этом главным действующим лицом. По мнению Асборна, мастерство Вудхауза заключается в том, что Берти рассказывает о событиях со своей точки зрения, часто не понимая сути происходящего. А читатели понимают больше рассказчика. Именно в этом комизм ситуации.

В своей работе Асборн проводит параллель между главными героями Вудхауза и известной парой (Шерлоком Холмсом и доктором Ватсоном) из детективных новелл Конан Дойля. Школьное прозвище Берти было «Растяпа Вустер» («Bungler Wooster»). В этой связи Асборн вспоминает «растяп Скотланда Ярда» («Scotland Yard bunglers»). Также есть отдаленное сходство между приключениями Дживса (ведь именно его присутствие и вмешательство необходимо каждый раз для решения проблемы), записанными Берти Вустером и приключениями Шерлока Холмса, зафиксированными доктором Ватсоном. Холмс и Дживс – интеллектуалы, Ватсон и Берти – восхищенные зрители, у которых никогда не получается разобраться самостоятельно. Действие, происходящее почти всегда за городом, расследование, во время которого Холмс никогда не делится своими догадками с Ватсоном, а Дживс все делает за спиной Берти, окружающие, с

почтением относящиеся к Холмсу и Дживсу – все это дает Асборну право предположить, что Конан Дойл оказал на Вудхауза более сильное влияние, чем кто-либо другой.

Кроме того, Асборн обнаруживает в Берти черты современного Дон Кихота. Он всегда готов помочь друзьям, и, именно из-за благородных побуждений, всегда остается в дураках. У Дон Кихота был слуга умнее его. У Берти тоже. Как и Дон Кихот, Берти настроен очень романтично. Но если Дон Кихот стал романтиком, начитавшись рыцарских романов, то чтение Берти – это писатели-эдвардианцы и, конечно же, детективные истории. Книги Дон Кихота были сожжены, но их содержание осталось с ним на всю жизнь. То же самое и у Берти: усвоив закономерности развития детективных сюжетов, он постоянно пытается обнаружить их в реальной жизни. Путаясь в них, он только усложняет ситуацию. Берти – настоящий растяпа. Благодушный романтик, но растяпа. И это опять же напоминает нам о Скотланд Ярде Конана Дойла.

В работе «Писатели-георгианцы» Франк Свиннертон (*The Georgian Scene, 1935*) высоко оценивает оригинальность комических эпизодов у Вудхауза. Свиннертон большое внимание уделяет языку, считая его главным достоинством романов Вудхауза, заставившего смеяться представителей всех слоев населения.

Джон Хейворд в эссе «Субботняя книга» (*The Saturday Book, 1941-1942*) предоставляет важные биографические данные и делает предположения о том, что повлияло на творчество Вудхауза, разбирает отдельные произведения. Наиболее важным в этом эссе является часть о творческой эволюции Вудхауза, его становлении как писателя, произошедшем рано и быстро.

В эссе «В защиту Вудхауза» (*In Defense of P.G. Wodehouse, 1945*) Дж. Оруэлл делает несколько интересных выводов. По его мнению, атмосфера в романах Вудхауза не изменилась с 1925 года, а его наиболее известные персонажи появились еще раньше. Кроме того, Берти и Дживс только появившись, уже были устаревшими и, как типажи, принадлежали еще довоенному миру. По Оруэллу, романы Вудхауза не являются сатирой на власть имущих. Хотя аристократия в его произведениях

предстает часто в невыгодном свете, а все бароны и графы, начиная с лорда Эмсворта просто смехотворны, тем не менее, они – объект сатиры, очень старомодны и со странностями. В связи с трагическими событиями в первой половине XX века трудно было написать юмористическое произведение с современными персонажами и не затронуть каких-либо серьезных проблем. Возможно, поэтому Вудхауз использует устаревшие типажи.

Дж. Ларднер написал для журнала «Нью-Йоркер» статью о творчестве Вудхауза, считая, что к 1948 году Вудхауз исписался. Ларднер делит его творчество на три периода: первый – приключенческие романы («light novels of love and adventure»), второй – юмористические произведения, которые более всего ему удались и, третий – вариации сюжетов второго периода. Тем не менее, Ларднер признает талант Вудхауза-юмориста.

Л. Стивенсон в статье «Прошлое Вудхауза» (*The Antecedents of P. G. Wodehouse*, 1949) признает, что если считать разнообразие художественных средств необходимым качеством произведения искусства, то Вудхауз не является великим писателем. Довольно рано, выработав свой собственный стиль, он остановился в развитии и не экспериментировал. Но именно его постоянство и верность выбранному жанру – это то, что нравится читателям. Создав несколько персонажей и сделав их известными всему миру, Вудхауз внес свой вклад в английскую литературу.

У. Й. Тиндал в работе «Современная Британская литература» (*Forces in Modern British Literature*, 1949) восхищается неподражаемым стилем и мягким юмором Вудхауза. Тиндал также замечает, что Вудхауз не высмеивал высший класс, а защищал его. Только британский фашизм получил в его романах резко отрицательную оценку («Фамильная честь Вустеров»).

А.П. Райэн опубликовал обзорную статью, в которой заметил, что у Вудхауза работа над сюжетом, комическими характерами, игра слов были уместны именно в жанре юмористического произведения. Райэн замечает, что год появления Берти как литературного героя – это год битвы при р. Сомме (1917). Вудхауз как бы воскресил

своего героя после битвы. Его слуга Дживс – это тип дворецкого, существовавшего в юности самого Вудхауза: спокойный, непоколебимый, обладающий чувством собственного достоинства и опекающий молодого хозяина. Райэн делает интересное, но маловероятное предположение – если бы маска комедианта упала, то истинный повествователь оказался бы тетей Берти, а не им самим.

Джон У. Олдридж в статье «П.Г. Вудхауз: урок молодого мастера» (*P. G. Wodehouse: The Lesson of the Young Master*, 1958) называет Вудхауза самым оригинальным автором легкого юмора (*light social comedy*), а также наиболее плодовитым и популярным. Его книги были переведены не только на все европейские языки, но даже на китайский. Олдридж приводит несколько причин, по которым критической литературы о творчестве Вудхауза немного. Во-первых, у критики всегда существовало предубеждение против юмористов, распространено мнение о том, что «развлекательная литература» не имеет никакой художественной ценности. Во-вторых, до сих пор непонятно, по каким критериям надо оценивать юмористическое произведение. И, наконец, самое существенное – читатели никогда не нуждались в представлении и объяснении его работ. Олдридж считает, что цикл произведений о Дживсе и Вустере – это бесценный вклад Вудхауза в искусство прозы. Как и во всех романах с продолжением, персонажи переходят из книги в книгу, читатель вместе с ними переживает все их приключения. В книгах Вудхауза много ссылок на предыдущие работы, побочные сюжетные линии, параллели, создающие у читателя ощущение, что он лично знает людей, о которых ведется повествование. Олдридж считает, что цикл книг о Берти и Дживсе обладает такой же многоплановостью, как и книги Бальзака, Голсуорси и Фолкнера.

В 1962 году в журнале «Джорджия Ревью» была опубликована статья К. Олни «Вудхауз и поэты» (*Wodehouse and poets*), в которой автор исследует принципы цитирования и аллюзии в романах Вудхауза. Олни замечает, что в основном Вудхауз цитирует из литературных произведений, входивших в школьную программу на рубеже веков. Кроме этого встречаются цитаты из Дж. Мильтона, Дж. Ф. Купера, Р. Бернса и Роберта У. Сервис. Из американских поэтов Вудхауз чаще

цитирует Лонгфелло, а не Уиттера, так как идиллический романтизм ему ближе, активное участие в политической жизни. Он не просто цитирует, он обыгрывает цитату так, что читатель не сразу узнает ее в незнакомом контексте.

Вудхауз несомненно оказал влияние на некоторых весьма крупных романистов XX века. Так, мир произведений Ивлина Во хотя и отличается от нереального мира Вудхауза, однако, имеет в своей основе много общего. Энтони Пауэл испытал влияние Вудхауза в ранний период своего творчества. Действие его романов часто происходит за городом. Деревенский люд, эксцентричные сквайры, их недалекие наследники – все они имеют сходные черты с персонажами Вудхауза. Но главные герои романов Пауэла, современные невротики и пессимисты, напоминают о существенной разнице между «серьезными» романами Пауэла и юмористическими произведениями Вудхауза.

Л. Мунихэм в статье «Юмористическое у модернистов: П.Г. Вудхауз и несовременность комической формы» (*Comedy among the modernists: P. G. Wodehouse and the Anachronism of Comic Form, 1994*) пишет о том, что Вудхауз был неспособен относиться с надлежащей серьезностью к литературе, особенно к работам своих современников. Почти в каждом своем произведении он высмеивает «интеллектуала», представляя его как врага главного героя. Единственное исключение – Дживс. А представители модернистской элиты – поэты, романисты, литературные критики – чудовищны и нелепы. Многими своими проблемами Берти обязан именно им. Тети и подруги Берти постоянно пытаются навязать ему чтение модернистской литературы, которая должна развить его. Что же Вудхауз считает «развивающей» литературой? Т. С. Элиота, У.Х. Одена и А. Бергсона! Нежелание Берти «развиваться» можно сравнить с попытками Геккельбери Финна избежать чтения нравоучительной литературы, данной ему вдовой Дуглас.

По мнению Мунихэм, антипатию Вудхауза к элитарной литературе можно увидеть в его насмешках над философами XIX века. Претенциозные женщины пытаются сформировать Берти как личность, стараясь обратить его внимание на Ницше, Шопенгауэра, модернистов. Примеров пародии на них очень много. Смеясь

над нелепостью суждений как философов, так и модернистов, Вудхауз делал вид, что не читал ни тех, ни других. Его любимыми мыслителями были Спиноза и Марк Аврелий.

Данная работа представляет интерес, потому что творчество Вудхауза в России почти не исследовано. Наше дипломное сочинение посвящено фигуре повествователя в романе «Фамильная честь Вустеров». В первой главе рассматривается теория повествования в «новой критике» и ее интерпретации, определяется необходимый понятийный аппарат. Во второй главе мы переходим к анализу романа и роли повествователя в нем. В заключении подводятся итоги исследования.

Глава I. Теория повествования в англо-американской «новой критике» и ее интерпретации.

В эпическом произведении (роман, сказка, новелла) прямо или косвенно присутствует повествователь – своего рода посредник между объектом изображения и читателем.

Далеко не всегда есть сведения о рассказчике, его взаимоотношениях с действующими лицами, о том, когда, где и при каких обстоятельствах ведет он свой рассказ, о его мыслях и чувствах. Речь повествователя двойственна. Она характеризует как объект высказывания, так и говорящего. Восприятие действительности тем, кто повествует, свойственный ему способ мышления позволяют говорить об образе повествователя. В отечественном литературоведении данную тему разрабатывали Б.М. Эйхенбаум, В.В. Виноградов, М.М. Бахтин, Г.А. Гуковский.

Таким образом, повествование подразумевает общение некоего субъекта, рассказывающего о событиях, с читателем. Традиционно выделяют два типа повествования – от первого лица (рассказчик) и от третьего лица (повествователь). «Персонифицированных повествователей, высказывающихся от своего собственного, «первого» лица, естественно назвать рассказчиками», – считает литературовед В.Е. Хализев.⁵ Американские «неокритики» Р. Уэллек и О. Уоррен также полагают, что рассказчик легко отличим от повествователя именно из-за формы первого лица, а третье лицо они связывают с позицией «всеведующего автора».⁶

Выбор повествования от первого лица иногда слишком ограничивает автора. Поэтому в одном и том же произведении могут присутствовать два типа повествования. В «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея, например, повествование ведется от третьего лица, но присутствуют комментарии от первого. «Послы» Г. Джеймса – пример более сложной организации произведения: автор выбирает

⁵ Введение в литературоведение / Под ред. Поспелова Г.Н. - М.: Высшая школа, 1988. - С. 236.

⁶ Уоррен О., Уэллек Р. Теория литературы. - М.: Прогресс, 1978. - С.239 - 240.

повествование от первого лица, так как часто Стретер «рассказывает» собственную историю, хотя о нем говорится в третьем лице. Таким образом, существует гораздо больше разновидностей повествования, чем простое противопоставление двух вариантов освещения событий (от первого или от третьего лица). Выбор зависит от отношения повествователя к повествованию, или точки зрения, которая определяет содержание и форму произведения.

Сама по себе проблема выбора повествовательной формы существовала всегда и так или иначе осознавалась писателями. С древнейших времен в прозаических произведениях можно встретить прямые и косвенные обоснования авторской позиции, отношение повествователя к рассказываемой истории. Авторы ссылались на источники, на «преданья старины глубокой», на «верных людей», преподносили свои истории, как «слышанные», «виденные», «достоверные» или, напротив, «вымышленные». Так, например, М. Сервантес в своем предисловии к «Дон Кихоту» объяснил свою повествовательную позицию и на протяжении романа напоминал читателям об изначально поставленных повествовательных условиях, отношении его истории к реальности, о своей осведомленности обо всем происходящем в произведении. Однако, заявленная повествовательная программа далеко не всегда выполняется, часто повествовательные условия ставятся лишь затем, чтобы их нарушить. Желая убедить читателя в достоверности своих романов, которые на самом деле были вымышленными, Д. Дефо ставил в заглавии книги: «Написано им самим», будто бы героем повествования («Жизнь и приключения Робинзона Крузо», «Дневник чумного города»).

Но если мы захотим выявить отношение автора к рассказываемой истории, то окажется, что все, что входит в повествование, в том числе и обоснование повествовательных принципов в «предисловии», «отступлении», «вводной главе» - все подчиняется в первую очередь закону литературной условности. Не следует верить на слово повествователю, обсуждающему с нами и «форму плана», и судьбу своих героев. В связи с этим уместно вспомнить Г. Джеймса, утверждавшего, что литература не является зеркалом реальности.

Его размышления о природе и сущности повествовательного искусства, составившие книгу «Будущее романа» (*The Future of the novel*, 1956), собранную и изданную Л. Эделем через сорок лет после смерти автора (заглавное эссе первоначально опубликовано в 1900 году), представляют исключительный интерес в свете последующих разработок этой темы, которые привели к становлению нарратологии как специальной филологической дисциплины. В частности, они основываются и на его мысли о том, что точка зрения, с которой изображаются события и человеческие отношения, имеет для романа первостепенную важность.

В отличие от подавляющего большинства своих литературных современников, Джеймс не верил в эффект объективности, считая его неизбежно условным. Он был убежден, что впечатление всегда субъективно, а значит, о строгой достоверности картины не приходится говорить. Несовпадение образов реальности, складывающихся в каждом индивидуальном сознании, неизбежная множественность версий одного и того же факта, в зависимости от того, кем и как этот факт осознается, у Джеймса (особенно в пору зрелости) эта проблематика уже осмыслена как исключительно притягательная для художника, и во многом благодаря Джеймсу она впоследствии займет такое важное место в романе XX века. Он раньше других прозаиков пришел к выводу, что недоговоренность, полутень, намек, предположение, не пытающееся выдать себя за бесспорную истину, - вот что действительно помогает приблизиться к художественной правде. Джеймс считал важным поэтику версии, основанной на множественности точек зрения, по-разному интерпретирующих одно и то же событие, а также необходимое исключение авторского вмешательства.

Джеймс был одним из первых писателей, сознательно экспериментировавших с литературной формой, он стремился по-новому увидеть и изобразить жизнь, используя новые приемы повествования. В своих произведениях он стремился создать иллюзию, что автор знает не больше читателя, таким образом давая читателю с одной стороны, право выбора собственной точки зрения, а с другой – заставляя его размышлять, оценивать предложенные точки зрения героев, пытаясь

приблизиться к истине. Стремясь к объективности, Джеймс тем не менее полагал, что истина двойственна. Роман, писал он в своем знаменитом очерке «Искусство прозы» (*The Art of Fiction*, 1884), должен удовлетворять единственному требованию – быть «интересным»: "The only obligation to which in advance we may hold a novel...is that it be interesting"(6).⁷ Полемизируя с викторианским романистом и историком У. Безантом, Джеймс дает свое определение роману: "A novel is in its broadest definition a personal, a direct impression of life: that, to begin with, constitutes its value, which is greater or less according to the intensity of the impression"(7). Однако под «жизнью», или опытом, Джеймс понимал «отпечаток, оставленный в сознании». Поэтому он предпочитал описывать не событие, но чье-либо впечатление от него. Впечатления могут не соответствовать реальности, но, тем не менее, они имеют право на существование, так же как и каждый человек имеет право на собственную точку зрения. Как и в жизни все люди предпочитают представиться в выгодном для себя свете, так и в произведениях Джеймса повествователь «слишком причастный» к описываемым событиям, чтобы возможно было полностью доверять ему.

Джеймс максимально стремится к «чувству реального»: "You will not write a good novel unless you possess the sense of reality"(10). Однако, он сразу же заявляет, что не смог бы дать начинающему писателю конкретного определения этого чувства: «humanity is immense and reality has a myriad forms»(10). Определение невозможно, так как чувство реальности является сугубо личным: сколько людей, столько и мироощущений. А для того, чтобы лучше понять героя произведения, все персонажи в терминологии Джеймса подразделяются на носителей «центрального сознания» (это – повествователь) и «дополнительного сознания». К последним относятся герои, способные уточнить недостоверный рассказ повествователя, приблизить читателя к истине. В результате, все «сознания» являются друг для друга своеобразными «зеркалами» («reflectors»). Кроме того, понятие «центрального сознания» совсем не обязательно оказывается сознанием центрального героя. Это

⁷ Здесь и далее английский текст очерка Г. Джеймса цитируется по изданию: H. James *The Art of Fiction*. – Oxford: Oxford University Press, 1948.

может быть сознание действующего лица, которому принадлежит лишь роль посредника или связующей фигуры в событиях, обладающих действительно роковым значением для других персонажей. Намного больше, чем активность персонажа, проявляющаяся в тех действиях, которыми обозначается внешний конфликт, Джеймса привлекает в героя дар наблюдательности и восприимчивости. Такому герою всегда отдана функция “центрального сознания”, а значит, события предстают пропущенными через его восприятие. Перед нами, разумеется, не более, чем версия. Тем не менее, в своем эссе Джеймс пишет: «The only reason for the existence of a novel is that it does compete with life» (15). Соответственно, с одной стороны, мы не можем доверять рассказчику, он всегда субъективен, так как он не только ограничен собственным опытом, но и всегда представляется нам в более выгодном свете, чем есть на самом деле, с другой стороны, чем талантливее произведение, чем гениальнее писатель, тем труднее нам не верить ему, потому что события в таком произведении кажутся нам реально возможными. И, как и в жизни, впечатление часто не совпадает с истиной, меняется, не зависит от каких-то объективных факторов.

Известный литературовед А. Зверев пишет: «Он разрушал хронологическую стройность и логичность поступательного развития действия, заставляя время течь произвольно, в согласии с ритмом душевной жизни своих героев. Джеймс по-новому осмыслил диалектику индивидуального и типичного. Он добивался, чтобы его персонажи то и дело оказывались неравными самим себе, демонстрируя самые разные свои качества и побуждения, порою и самим им неведомые, но обнаруживающиеся в минуты жизненных испытаний и кульминаций»⁸. Таким образом, герои Джеймса имеют способность удовлетворять самым разным, даже взаимоисключающим, толкованиям. В его произведениях не встречаются только безучастные наблюдатели. По мнению Зверева, «те, кто воплощает “центральное сознание”, у него почти всегда на поверку оказываются персонажами с драматической судьбой: в мире, который мы видим отразившимся в их восприятии,

⁸ Зверев А. М. Пора зрелости //Иностранная литература. - М., 1999. - № 3. – С. 34.

они жертвы, поскольку они его пленники. Их свидетельство, уточненное многочисленными героями второго плана – теми, которые представляют “дополнительное сознание”, – никогда не бывает в прозе Джеймса окончательным и не поддающимся корректировкам». Событие в прозе Джеймса может по-разному пониматься и получать объяснения, несовместимые одно с другим, заставляя читателя размышлять над его известным высказыванием, в котором жизнь сравнивается со странствием по каменистой тропе, сквозь густой туман, где так тяжело отыскать ориентиры.

Несмотря на неизбежную хаотичность опыта, Джеймс считает его необходимым. "Experience is never limited...; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of the consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue"(10). Здесь примечательно то, что он подразумевает под словом «опыт». Споря с У. Безантом, писавшим об опыте, как необходимом условии для автора художественного произведения и заявившим, что, например, деревенская девушка не имеет права писать о жизни гарнизона, Джеймс поставил вопрос: «а что такое, собственно, опыт?». Для талантливого писателя достаточно малейшего впечатления, так как он способен даже незначительное событие облечь в форму произведения искусства: «when the mind is imaginative... it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of air into revelation» (10). Таким образом, личный опыт по Джеймсу основан на впечатлении. Для настоящего писателя ничего даром не проходит, если у него есть теоретические знания о том, как надо писать роман, воображение, то ему достаточно даже небольшого впечатления чтобы написать роман. В связи с этим, Джеймс высказывает интересную мысль, которую в XX веке будут развивать англо-американские новые критики: одаренность для писателя важнее, чем его биография («a much greater source of strength than any accident of residence or of place in the social scale»). Произведение искусства нельзя объяснить биографией и психологией автора, так как это чисто эстетическое явление. В период творчества Джеймса данное утверждение было новаторским. В литературоведении этот новый, усложнившийся взгляд и на

внутренний мир человека, и на характер его восприятия действительности, послужил основой для теоретических построений «новой критики» (Т.С. Элиота, Дж. Спингарна, А. Ричардса), одним из влиятельных направлений которой стала нарратология – изучение повествования и фигуры повествователя.

Основы западной нарратологии были заложены английским литературоведом П. Лаббоком. В своей работе «Мастерство прозы» (*The Craft of fiction*, 1921)⁹ он развивает идеи Г.Флобера и Г. Джеймса и дает характеристику важнейших типов повествовательных ситуаций. Основным выводом Джеймса о повествователе было то, что он должен занять в произведении такую позицию, откуда возможен наилучший обзор происходящего, и Лаббок, развивая эту мысль, говорит о том, что способ повествования неразрывно связан с позицией автора. Целью его исследования было выявление повествовательных форм. Считая, что повествование может быть либо «рассказом», либо «показом», Лаббок различает сцену (пристальный взгляд на события) и панораму (развернутые действия). Например, у Флобера в «Госпоже Бовари» примером сцены является появление Шарля в руанском колледже, а последующий рассказ о его детстве, родителях, учебе – это панорама. Кроме того, Лаббок говорит о картинном и драматическом модусах повествования. Так, например, описание бала а Вобьессаре показано картинно, а сельскохозяйственная выставка – драматически. Таким образом, выводятся четыре повествовательные формы.

«Панорамный обзор» (*panoramic survey*) – это повествование от третьего лица всеведущим автором, излагающим свою точку зрения на события, изображенные в романе («Ярмарка тщеславия» У. Теккерея). Российский исследователь Б. Успенский называет это «последовательным обзором», который можно сравнить с движением взгляда человека, осматривающего картину. Этот взгляд «с высоты птичьего полета» - одновременный охват сцены с какой-то одной точки зрения. Понятие панорамы у

⁹ Встречающиеся переводы названия: «Мастерство прозы», «Искусство вымысла», «Искусство прозы». «Мастерство прозы» более всего соответствует содержанию книги, так как Лаббок делает акцент именно на технику повествования. Описывая приемы повествования, Лаббок намеренно отказывается от понятия «искусство», заменив его «мастерством».

Лаббока подразумевает всезнание и вездесущность повествователя. Если в произведении нет видимого рассказчика, читателю понятно, что существует «скрытый автор» (*implied author*), стоящий за сценой, как кукловод или безразличный к происходящему Творец, обладающий, тем не менее, всезнанием. По мнению Успенского, авторское описание в таком случае не субъективно, а надличностно. Как говорил Т. Манн в романе «Избранник», в произведении присутствует «невесомый, бесплотный и вездесущий дух повествования». Этого «скрытого автора» не стоит отождествлять с реальным писателем, который создал сам себе эту «маску» так же, как и произведение в целом.

С точки зрения Лаббока, грань между авторским «лицом» и «маской» повествователя может быть почти не различима («Убийцы» Э. Хемингуэя). Однако часто повествование не так неумолимо безлично, обычно оно как бы проходит через чье-то сознание. Высказывание от первого лица – знак того, что кроме описываемых событий показано их восприятие конкретным персонажем. Когда, как в «Убийцах», такого не происходит, о позиции автора можно только догадываться.

До известной степени даже наиболее «скрытые» повествователи обнаруживают свое присутствие, говоря от первого лица (Флобер мимоходом замечает, что был в классной комнате, в которую зашел юный Шарль Бовари). Во многих произведениях повествователь становится важной фигурой, персонажем, таким же ярким, как те, о ком он рассказывает («Сердце тьмы» Дж. Конрад, «Доктор Фаустус» Т. Манн). В литературе можно встретить почти такое же разнообразие повествователей, как и возможных героев произведения. Почти, потому что далеко не все в принципе способны рассказать что-либо (у У. Фолкнера умственно отсталый Бенджи является одним из повествователей только потому, что трое остальных заполняют пробелы и поясняют).

Классифицировать повествователя бывает сложно. На самом деле, каждая речь, каждый жест о чем-то повествует, в любом произведении есть «скрытый» повествователь, который сообщает важную информацию читателю в процессе действия. Даже в драматическом произведении могут быть обнаружены

повествовательные элементы. Слуги, возвращающиеся сообщить, что сказал оракул, жены, пытающиеся убедить мужей в неэтичности их намерений, старые слуги, протестующие против глупости своих молодых хозяев – их слова часто имеют на нас большее влияние, чем на тех, к кому они, собственно, обращены. Царь упрямо продолжает свой поиск, муж делает, что задумал, юнец ведет разгульный образ жизни, но читатель имеет возможность сделать правильные выводы.

Следующая повествовательная форма носит название «драматизированный повествователь» (*dramatized narrator*) – это повествование от первого лица, то есть рассказчик присутствует в истории, не обладая ни всезнанием, ни вездесущностью (Дж. Мередит «Приключения Гарри Ричмонда»). В данном случае мы встречаемся с индивидуальным восприятием рассказчика. Согласно Лаббоку, недостатком этой формы является неспособность повествователя показать сознание персонажей. С одной стороны, присутствие рассказчика как героя убеждает нас в достоверности повествования. С другой – данный прием не позволяет «доверять» рассказчику, освещающему события только со своей точки зрения. Это важно в особенности тогда, когда рассказчик не просто наблюдатель, а заинтересованное лицо, которое может и скрыть необходимую для полного понимания информацию, и прокомментировать произошедшее, исходя только из своего опыта (Г. Джеймс «Поворот винта»).

«Драматизированное сознание» (*dramatized mind*) – повествовательная форма, позволяющая соотнести внешний мир с миром внутренних переживаний персонажей (Г. Джеймс «Послы»). На первом месте стоит непосредственно психическая жизнь героя. Она представлена «драматизированным» способом. Герой, оставшись совсем один или «обращаясь в сторону», рассуждает сам с собой: «The mind of the narrator becomes the stage, his voice is no longer heard. The shapes of thought in the man's mind tell their own story»¹⁰. «Внутренний монолог» инсценирует работу сознания, создавая впечатление самораскрытия «объективного», вроде бы без вмешательства каких-либо посредников между персонажем и читателем, в

¹⁰ Lubbock P. The craft of fiction. – N. Y.: The Viking Press, 1957. – P. 256

особенности «без участия» реального автора, в его «отсутствии». Эта форма повествования в западной литературе XX века оказала значительное влияние на технику «потока сознания» и заняла ведущее место в модернизме.

«Чистая драма» (*pure drama*) – следующая повествовательная модель, наиболее близкая театральному представлению: сцены, лаконичные описания персонажей (подобные ремаркам) и диалоги (Г. Джеймс «Неудобный возраст»). Одна сцена следует за другой, повествование не прерывают ни размышления о произошедшем, ни оценка событий. По Лаббоку, это наиболее совершенная форма повествования, так как любые комментарии или подведение итогов означали бы попытку навязать свое мнение читателю. Важно также то, что «чистая драма» исключает прием «внутреннего монолога», позволяющий проникнуть во внутренний мир героя. Действия говорят сами за себя. В этом скорее недостаток, чем преимущество. Но именно эту нарративную форму Лаббок считает самой совершенной. Явное предпочтение «показу» за счет «рассказа», сцене в ущерб описанию, безоценочному изображению событий связано с тем, что Лаббок был одним из основоположников «новой критики» и придерживался формалистических принципов. Поэтому понятия «точка зрения», «автор», «позиция» являются у него техническими. Автор-рассказчик – фигура столь же условная, как и любой другой персонаж, на первом месте стоит не рассказ, а изображение рассказа. С одной стороны, Лаббок ставит перед собой позитивистское безоценочное описание приемов. Не случайно он отказывается от понятия «искусство», заменив его «мастерством». Он проводит разграничение между писателями великими, но недостаточно «сознательными» (Бальзак, Диккенс, Толстой), и «сознательными мастерами» (Флобер, Мередит, Джеймс). Таким образом, с другой стороны, его классификация носит оценочный характер, это последовательное восхождение от «устаревших» повествовательных форм к наиболее совершенному, по его мнению, способу построения романа. Другие критики (Э.М. Форстер, Э. Мьюир) указывали на ненадежность критериев, позволяющих отдавать предпочтение какой-либо ремесленной «точности» перед величием. В «Мастерстве прозы» описываются

системы повествовательных приемов, но вопрос о результате не решен, в то время как в «Свойствах романа» (*Aspects of the novel*, 1927) Форстер говорит о результате повествовательных усилий, но не прослеживает путь к результату. Для него вопрос о повествовании не может быть сведен к какой-либо формуле. Главное у Форстера – умение писателя заставить читателя принять то, что ему рассказывают. Как и Джеймс, он отстаивает право писателя на выбор формы повествования, видя в перемене точек зрения параллель многоплановому восприятию жизни. «All that matters to the reader is whether the shifting of attitude and secret life are convincing».¹¹ Главную цель романа Форстер понимал в создании особого мира, вызывающего отклик у читателя и превращающего его в участника творчества.

Американский исследователь У. Бут продолжил мысль Форстера о том, что использование любых новых средств должно приводить к выполнению старой задачи – умению убедить читателя в достоверности описываемых событий. В его работе «Риторика прозы» (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) получила свое развитие идея неустранимого, хотя и опосредованного, присутствия в тексте автора. По мнению Бута, автор выражает собственную позицию через сопоставление разных «версий самого себя» – таких, как «скрытый автор» (*implied author*) и «недостоверный рассказчик» (*unreliable narrator*).

Б. Успенский в «Поэтике композиции» (1970) справедливо замечает, что авторская точка зрения – это не мировосприятие данного автора вообще, а та точка зрения, которую он принимает в данном произведении. Термин «недостоверный рассказчик» (*unreliable narrator*) впервые появился именно у У. Бута, он обозначает литературный прием, с помощью которого читателю дается понять несостоятельность повествователя, невозможность принять его слова на веру. Причины могут быть разными: психическая неустойчивость (Голден Каулфилд в «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера предполагает худшее), неспособность (физическая или умственная) что-то воспринять (Бенджи в «Шуме и ярости» У. Фолкнера), определенная личная заинтересованность именно в такой передаче

¹¹ Foster E.M. *Aspects of the novel*. – N.Y.: A Harvest Book, 1954. – P. 84

событий («Поворот винта» Г. Джеймса), недостаток знаний (например, если рассказчик – ребенок, как в «Приключениях Геккельбери Финна» М. Твена), искажение повествования собственным характером и предрассудками («Лейтенант Густль» А. Шницлера) и даже намеренный обман читателя («Убийство Роджера Акройда» А. Кристи).

Иногда недоверие к повествователю появляется сразу, с первых страниц произведения. Более драматичным является произведение, где читатель осознает это только в конце, и это меняет восприятие событий. Есть книги, где читатель встречает в начале повествования намек на то, что повествователю не надо полностью доверять («Сердце тьмы» Дж. Конрада). Это дает внимательному читателю свободу толкования событий. Новым в XX в. было появление психически неуравновешенного рассказчика, описывающего мир так, как он его понимает.

Бут делит «драматизированных повествователей» на «наблюдателей» и «повествователей, принимающие участие в действии». Другими словами, рассказчик может быть главным героем или второстепенным. Вариации могут быть от незначительной вовлеченности (Ник в «Великом Гэтсби» С. Фицджеральда) до всесторонней (Марлоу «Сердце тьмы» Дж. Конрада), от центрального образа (Геккельбери Финн в «Приключения Геккельбери Финна» М. Твена) до второстепенного (Поль Морель в «Сыновья и любовниках» Д. Г. Лоуренса).

Повествователей также можно разделить на тех, кто считает себя писателями («Над пропастью во ржи», «Доктор Фаустус») и тех, кто не считает для себя возможным писать («Геккельбери Финн»). Есть и такие, кто не представляет себе, что они пишут, думают, говорят или «отражают» литературное произведение («Посторонний» А. Камю, «Стрижка» Р. Ларднера). Варьироваться повествовательные способы могут до бесконечности, и соответственно многочисленными могут быть критические попытки в стремлении проследить все новые и новые вариации. Один из повествовательных методов – это точка зрения.

Говоря о точке зрения, необходимо заметить, что выдающимся теоретиком в этой области был Б. Успенский. В «Поэтике композиции» он различает

произведения с одной или несколькими точками зрения. Наиболее интересными считает те, в которых переплетаются несколько точек зрения. Такова сложная система противопоставлений, которую он называет композиционной структурой данного произведения. По мнению Успенского, повествователи бывают актуальными (повествование ведется с позиций какого-то персонажа) и потенциальными (повествование с абстрактных позиций). Возможно чередование точки зрения определенного персонажа и абстрактной авторской точки зрения. Актуальный повествователь может быть как главным героем, так и второстепенным.

Точка зрения может последовательно скользить от одного персонажа к другому, то есть персонажи могут по очереди высказывать свою точку зрения. Успенский уделяет немало внимания множественности точек зрения, по-разному интерпретирующих одно и то же событие, возвращая нас к дискуссии Лаббока и Форстера. Лаббок считал, что произведение «Война и мир» было бы более великим, если бы была одна последовательная точка зрения. А Форстер спорил с ним, говоря, что писатель может менять точку зрения (Толстой, Диккенс) – в этом одно из преимуществ романа и параллель нашему восприятию жизни. Но для «точки зрения» как метода совсем необязательна множественность рассказчиков. Самое существенное – это отсутствие высшего знания. Никто не обладает полнотой знания, поэтому точка зрения по определению не может являться абсолютной истиной.

По-своему классически «точка зрения» претворена одним из последователей Флобера и Джеймса – Дж. Конрадом («Сердце тьмы»), которого Т. Манн, сам использовавший этот метод, назвал «первым повествователем эпохи». У Конрада нет особенных контрастов в освещении одного события с разных позиций. Множественность рассказчиков ему и не нужна. У него один рассказчик, капитан Марлоу, который выражает собственную «точку зрения» на происходящее. Его принципиальное отличие в том, что он не доверяет сам себе, сам не знает того, что рассказывает. Конрад подчеркнуто избирает простых, «лишенных воображения» рассказчиков. Причем они сами это сознают, не понимая даже самые простые

события. Рассказчик видит и не видит того, чему сам является свидетелем. Даже факты ничего ему не говорят, а только озадачивают. Стремясь к объективности Конрад старается передать характер информированности рассказчика. Что видел сам и что слышал от других? Но если учесть его намерение усложнить каждый повествовательный шаг, принимая во внимание, что по авторскому замыслу рассказчик с трудом верит не только слухам, но и собственным глазам, то необходимо признать, что читатель находится в трудном положении, так как перед ним все эти усложнения выступают не в психологически непосредственной форме, а как система логических обозначений.

Читая Вудхауза, невозможно встретить множественность точек зрения, допустить неоднозначное понимание одного и того же: у него не было цели усложнить восприятие описываемых событий. Перед нами персонифицированный повествователь, или рассказчик, Берти Вустер. Он сам рассказывает о себе, своих взаимоотношениях с другими действующими лицами. Именно с его точкой зрения мы знакомимся, читая роман, и именно она имеет для нас первостепенную важность. В повествовательной манере Берти нет недоговоренности, полутеней, намеков, свойственных, например, рассказчикам Г. Джеймса. Однако, несомненно, перед нами субъективное повествование. Мы слышим только голос Берти.

Присутствие рассказчика должно убеждать нас в достоверности описываемого. Но Берти – не только рассказчик, носитель «центрального сознания», он еще и заинтересованное лицо, персонаж, активно участвующий в происходящих событиях. Пусть его внутренняя жизнь не очень сложна, но читатель вскоре понимает, что «доверять» Берти нельзя, и не потому, что он намеренно скрывает информацию. Просто он, в силу своей ограниченности, сам не до конца понимает происходящее. События, однако, Берти описывает точно, так, что все лежит на поверхности, и читателю не нужно ломать голову, пытаясь понять, что же произошло.

Таким образом, из повествовательных форм, выявленных П. Лаббоком, роман «Фамильная честь Вустеров» наиболее точно характеризует вторая – «драматизированный повествователь». Мы не можем доверять рассказчику, освещающему события только со своей точки зрения и комментирующему их, исходя только из своего опыта. При этом, «точка зрения» Берти уточняется «скрытым повествователем», чьи комментарии как раз и заставляют увидеть комизм происходящего. Мнение «скрытого повествователя» зачастую совпадает с мнением Дживса, что усиливает комический эффект.

Прежде чем разобраться, как это происходит, необходимо понять, каких принципов при создании произведений придерживался Вудхауз и каким было его положение в литературе.

Глава II. Часть 1. Творчество П.Г. Вудхауза

“I believe there are two ways of writing novels.
One is mine, making a sort of musical comedy
without music and ignoring real live altogether;
the other is going right deep down
into life and not
caring damn”
P.G.Wodehouse¹².

Похоже, более точное определение творчеству Вудхауза, чем дал он сам, подыскать трудно. «It will not have escaped the notice of the discerning reader that my stories (...) were intended to be humorous¹³» (281), пишет автор в своем эссе «Несколько слов о юморе» (*A Note on Humor*, 1966). Затем он объясняет, каким же, по его мнению должен быть настоящий юморист. «To be a humorist you must see the world out of focus. You must, in other words, be slightly cockeyed» (281). Для того, чтобы написать хорошее юмористическое произведение просто необходимо по – другому посмотреть на окружающую действительность: увидеть смешное в серой повседневности, а там, где это невозможно, придумать «новый мир». Именно поэтому Вудхауз – создатель безоблачного, светлого мира, который, казалось бы,

¹² Wodehouse P.G. *Performing Flea*. – Harmondsworth(Mx): Penguin books, 1961. – P.154

¹³ Здесь и далее английский текст эссе П.Г. Вудхауза цитируется по изданию: Wodehouse P.G. *A Note on Humor*// Plum Pie. – L.: Herbert Jenkins, 1966.

должен существовать только в представлениях ребенка, в сказке, в приятном сновидении. И в то же время, несмотря ни на что, все узнаваемо: люди и вещи находятся, если можно так выразиться, на своих местах.

Тем не менее, определяющая характеристика книг Вудхауза – бегство от реальности. Известно, что ему многое пришлось пережить: первую мировую войну, вторую мировую войну, даже концентрационный лагерь. Однако, это не помешало Вудхаузу писать юмористические романы и рассказы, с улыбкой смотреть на жизнь. Он прекрасно сознавал, что не все это оценят и поймут. Не у каждого есть чувство юмора, и когда смеется кто-то другой, это может вызывать недоумение: «This leads you to ridicule established institutions, and as most people want to keep their faith in established institutions intact, the next thing that happens is that you get looked askance at... They (humorists) are looked down on by intelligentsia, patronized by the critics and generally regarded as outside the pale of literature» (281–282). Жизнь полна трудностей: «people are very serious today, and the writer who does not take them seriously is viewed with concern and suspicion. This is no doubt the reason why in these grey modern days you are hardly ever able to find a funny story in print, and in the theatre it is even worse» (282–283). Конечно, Вудхауз не был противником театра, хорошо знал литературу. Однако, он не одобрял пессимизма современной ему литературы. «I am all for incest and tortured souls in moderation, but a good laugh from time to time never hurt anybody» (283). В истории XX века, несомненно оказавшей влияние на литературу, не было или почти не было ничего радостного, внушавшего оптимизм. Вудхауз не мог этого не признавать. Может быть, именно поэтому он считал, что людям нужны юмористические произведения, которые помогут им поднять настроение, забыть о нерешаемых проблемах. Ему была ближе идея эскапизма. Поэтому и был выдуман Берти Вустер. Мир глазами Берти Вустера – это как раз тот самый «мир – идиллия Вудхауза» («Mr. Wodehouse's idillic world»), о котором говорил Ивлин Во. Этого мира не касаются ни политические конфликты, ни духовные поиски XX века. Все это – суэта. Всего этого не существует. Самое страшное, что может произойти в

мире Берти Вустера – тетя Далия рассердится и не пригласит больше отведать произведений кулинарного искусства своего божественного повара Анатоля, или ты ненароком объяснишься в любви не той девушке... Но для таких ситуаций есть Дживс. Он всех помирит, уладит недоразумения ко всеобщему удовольствию, разве только с некоторым ущербом для репутации своего хозяина. Впрочем, репутации английского джентльмена ничто не может повредить.

Создавая свой «мир-идиллию» и полагая, что именно в юмористических произведениях содержится больше смысла, Вудхауз бросает вызов одному из самых важных литературных течений того времени – модернизму. Он не похож на своих современников (М. Пруста, Дж. Джойса, У. Фолкнера, Ж.-П. Сартра). Говоря о двух типах писателей (см. эпиграф), Вудхауз противопоставляет себя тем, чье творчество «глубоко» («deep down into life») и серьезно, но лишено мудрого чувства меры. Глубокий мыслитель, по мнению Вудхауза, зачастую равнодушный художник, которому «все равно», каковы последствия его прозрений («not caring a damn»). Его слова о серьезных писателях говорят о неприятии модернизма.

Таким образом, Вудхауз невольно участвует в споре об искусстве: каким же должно быть художественное произведение? Правы ли «новые критики», считавшие, что ценность произведения искусства в нем самом, в факте его существования? «Новая критика», конечно, имела большое влияние в годы творчества Вудхауза, но существовала и оппозиция. Немодернисты (Х. Беллок, Дж. Оруэлл, И. Во, У. Х. Оден) приветствовали Вудхауза, именно как более традиционного, понятного и, поэтому, более приемлемого. Возможно, подобные мотивы побудили эдвардианского романиста Арнольда Беннета, решившего отказаться от модернистских экспериментов, заявить, что Вудхауз был «очень талантлив. Талантливее, чем кто-либо из этих интеллектуалов» («awfully able. Far abler than any of these highbrows»).

А Х. Беллок утверждал, что считает Вудхауза «лучшим из ныне живущих английских писателей» («the best writer of English now alive»). Рассказывая о том,

как повлиял на него Вудхауз, Стивен Фрай писал в журнале «Критерион»: «...he taught me something about good nature. It is enough to be benign, to be gentle, to be funny, to be kind. He mocked himself sometimes because he knew that a great proportion of his readers came from prisons and hospitals. At the risk of being sententious, isn't it true that we are all of us, for a great part of our lives, sick or imprisoned, all of us in need of this remarkable healing spirit, this balm for hurt minds?» При чем учит Вудхауз без морализаторства, он приглашает читателя посмеяться как над глупостью, так и над благородными побуждениями Берти.

Модернисты (Дж. Джойс, Форд Мадокс Форд, У. Фолкнер) обращались к комическому только для того, чтобы поставить под сомнение допустимость и логичность юмористического произведения как жанра. Есть какие-то элементы комического в «Улиссе» Джойса и «Как я умирала» Фолкнера, но для комедии в чистом виде у модернистов нет места.

Например, в «Хорошем солдате» Форда, до невозможности недалёковидный невежа – повествователь заканчивает свой рассказ очень уж «традиционно».

«Well, that is the end of the story. And when I come to look at it, I see that it is a happy ending with wedding bells and all. The villains – for obviously Edward and the girl were villains – have been punished by suicide and madness. The heroine – the perfectly normal, virtuous, and slightly deceitful heroine – has become the happy wife of a perfectly normal, virtuous, and slightly deceitful husband... a happy ending, that is what it works out at...I seem to see poor Edward, naked and reclining amidst darkness, upon rocks, like one of the ancient Greek damned, in Tartarus or whenever it was».

Недостаточная эрудированность повествователя («in Tartarus or whenever it was») позволяет вспомнить неграмотность Берти Вустера. Но Форд выбирает такую концовку роману вовсе не для того, чтобы читатель посмеялся. Писатель иронизирует, ставя под сомнение саму возможность «хэппи-энда» в современном романе. Подобному скептицизму нет места в юмористическом произведении.

У Вудхауза сюжет невозможен без точного определения времени и места. Действие постепенно набирает темп, двигаясь к развязке. События развиваются за

три-четыре дня. Сначала это обычно панорамный обзор, затем внимание читателя фокусируется на отдельных персонажах. Читатель всегда все знает: мельчайшие детали лежат на поверхности – тут не надо читать между строк. Все описываемое могло бы реально происходить на самом деле. Наличие определенного местоположения прямо противопоставлено релятивистской неуверенности во времени и пространстве, связанной с теорией относительности Эйнштейна, так полюбившейся модернистам. Важность сюжета означает полное отсутствие в романах Вудхауза подчинения его субъективному опыту, стоящему на первом месте у модернистов. Точка зрения устойчива, здесь нет и в помине полупрозрачных субъективных откровений В. Вулф. Если мы перемещаемся из сознания одного героя в сознание другого, это происходит под непосредственным руководством повествователя, который контролирует как, когда и что из мыслей героя станет известно читателю. В мире Вудхауза нет места тщательному исследованию слоев подсознания героев. Несмотря на утверждение Дживса о необходимости знать психологию («the psychology of the individual»), применение этих знаний возможно только на бытовом уровне. В конце концов, Вудхауз верит в постижимый мир, в котором авторитет повествователя необходим и где субъективный опыт без общественного одобрения не имеет смысла.

Существует две причины, по которым Вудхауз может быть интересен для литературоведа. Во-первых, это его использование языка. «Without Wodehouse I am not sure that I would be a tenth of what I am today - whatever that may be. In my teenage years the writings of P.G. Wodehouse awoke me to the possibilities of language. His rhythms, tropes, tricks and mannerisms are deep within me», - пишет известный литературный критик Стивен Фрай. И действительно, свобода в обращении с языком, выдающееся новаторство в чем-то сходно с сущностью многочисленных нововведений у Джойса. Только жизнерадостности у Вудхауза больше. Но лингвистические открытия у Вудхауза не революционны. Он создает свое произведение на основе многочисленных идиом, уже существующих в языке. Мастерство Вудхауза заключается в том, чтобы взять клише и обыграть его так,

чтобы это было смешно. Неудивительно, что страницы его произведений содержат такие клише в избытке. Кроме того, Вудхауз часто придумывает свои собственные сравнения. Но эта игра «в слова» ни в коей мере не противоречит английским литературным традициям. Ведь именно эти традиции лежат в ее основе, Вудхауз просто дает им новую жизнь. Ему удалось соединить стремление модернистов к инновациям в языке и любовь к традициям языка.

Во-вторых, интересен вопрос о рассказчике. С одной стороны, в цикле о Дживсе и Вустере рассказчиком несомненно является Бerti Вустер. С другой стороны, в романах Вудхауза явно присутствует «скрытый» повествователь, появляющийся иногда и комментирующий события, как это было, например, у Э. Тrolлопа в «Барсетширских башнях», когда повествователь вдруг заявлял, что Эвелин не выйдет замуж за Слупа или у У. Теккерея, который в конце «Ярмарки тщеславия» складывал своих героев как марионеток в ящик. Повествовательным формам в романе Вудхауза и посвящена следующая часть.

Часть 2. Повествователь в романе «Фамильная честь Вустеров».

1. Два повествователя.

Как уже было сказано, повествование ведется от лица Берти Вустера. Но разве мог бы написать такой роман сам Берти Вустер? Конечно, он учился в Оксфорде (очевидно – "понемногу, чему-нибудь и как-нибудь"), в колледже святой Магдалины, и даже однажды, о чем с гордостью неоднократно вспоминает, "дал материал", для журнала своей тети Далии "Milady's Boudoir" (статья называлась "Что носит хорошо одетый мужчина").

Но даже эту статью он не мог бы написать без помощи Дживса, ведь именно благодаря слуге Берти удастся одеваться со вкусом. Тетя Далия прямо говорит об этом, передавая другую статью на проверку Дживсу. «Oh, and give it to Jeeves, when you see him. It's the "Husband's Corner" article. It's full of deep stuff about braid on the side of men's dress trousers, and I'd like him to vet it¹⁴» (18).

Слуга следит за гардеробом хозяина, удаляя оттуда такие нежелательные вещи, как фиолетовые носки или белый пиджак, делающий Берти похожим на официанта.

Берти с нежностью вспоминает годы учебы в университете, обнаруживая даже знание латыни (на примитивном уровне, конечно): «I agree with you *in toto*»(34); «I have said that that sojourn of mine in the Turkish bath had done much to re-establish the *mens sana in corpore whatnot*» (28).

¹⁴ Здесь и далее английский текст романа П.Г. Вудхауза цитируется по изданию: Wodehouse P.G. The Code of the Woosters.- N. Y.: Vintage Books, 2005.

Обычно, причина употребления нескольких латинских слов заключается в желании Берти блеснуть своими знаниями, особенно перед теми, кто считает его тупицей: “Latin joke”, I exclaimed. “*Quis – who – custodiet – shall guard – ipsos custodies – the guardians themselves?* Rather funny, I mean to say,...chap who is supposed to stop chaps pinching things from chaps having a chap come along and pinch something from him” (191).

Приводя цитату, он вряд ли помнит, что она взята из «Сатир» Ювенала. Берти приятно вспомнить, что когда-то он учился («once lived in Arcady», тем самым говоря об учебе, как о блаженном, мирном состоянии), но, тем не менее, на реплику Дживса он отвечает:

«Travel is highly educational, sir.»

«I can’t do with any more education. I was full up years ago» (9).

Однако, основной источник его знаний – это несомненно Дживс. Часто при обсуждении какой-либо проблемы слуга ненавязчиво рассказывает об исторических событиях и научных открытиях. Например, когда речь идет о внезапном озарении, Дживс говорит: «The mathematician Archimedes is related to have discovered the principle of displacement quite suddenly one morning, while in his bath...A gifted man, I believe, sir. It has been a matter of general regret that he was subsequently killed by a common soldier» (107).

Как прилежный ученик, Берти запоминает это, и когда ему в голову приходит неожиданное решение проблемы, он представляет себя Архимедом: «I had been able to see the man testing the bath water with his toe...stepping in...immersing the frame. I had accompanied him in spirit through all the subsequent formalities – the soaping of the loofah, the shampooing of the head, the burst of the song...» (214).

Мало того – Берти спешит поделиться своими знаниями с окружающими. Утешая друга, он замечает:

-Courage, Gussie! Think of Archimedes.

-Why?

-He was killed by a common soldier.

-What of it?

-Well, it can't have been pleasant for him, but I have no doubt he passed on smiling (112).

Но в то же время, как бы Дживс не старался, не стоит преувеличивать умственные способности Берти.

-I have been giving the matter some thought, and am now in position to say "Eureka"!

-Say what?

-Eureka, sir. Like Archimedes.

-Did he say Eureka? I thought it was Shakespear (255).

Узнавая новое, Берти неизменно принимает эту информацию на свой счет.

-Jeeves, who was it you were telling me about the other day, on whose head all the sorrows of the world had come?

-The Mona Lisa, sir.

-Well, if I met the Mona Lisa at the moment, I would shake her by the hand and assure her that I knew just how she felt (106-107).

А здесь, на мой взгляд, в реплике Берти мы слышим голос «скрытого» повествователя, который также ненавязчиво, как и Дживс, пытается расширить кругозор читателя цитатой из работы викторианского писателя и критика Уолтера Пейтера. В 1893 году Пейтер в своей работе «Очерки по истории Ренессанса» писал о Моне Лизе : "Hers is the head upon which all the ends of the world are come and the eyelids are a little weary".

Обратим внимание на существенную разницу: то, что для Пейтера - поэзия, для Берти – удачный пример из жизни. Ему так же «нелегко», как и Моне Лизе. Могут ли вопросы искусства заинтересовать Берти? Думаю, нет. Для него достаточно знать имена, а то, о чем он действительно задумывается, имеет отношение к комфорту и легкому времяпрепровождению.

I don't know what the Mona Lisa would have done in my place. Probably just what I did.

-Jeeves, – I said. Brandy!

-Very good, sir (220).

Он путается в длинных периодах, тратит уйму слов на выражение тривиальной мысли, цитирует, не к месту и все перепутав, классиков.

Да, его не интересуют источники, ведь Берти очень самоуверен, он считает себя отличным рассказчиком: «Give Bertram Wooster a good, clear story to unfold, and he can narrate it well» (210). Но все его беспомощные междометия ("dash it", "but listen", "what ho", "but I say", "what not") – это свидетельство безуспешных попыток объяснить окружающим как и почему "так вышло" в очередной раз... Возникают сомнения в том, что повествователь – сам Берти. Но, в то же время, шутки, сравнения, комментарии явно принадлежат ему. С одной стороны Берти рассказывает о своем видении происходящего, а с другой – о том, что на самом деле случилось, хотя как персонаж он не мог бы этого понять. Это дает основания предположить, что существует «всеведущий» повествователь, которому удалось сделать так, что мы видим мир глазами Берти Вустера. Но этот истинный рассказчик замаскировался и остается незамеченным.

Как герой, Берти не требует слишком многого от окружающего мира. И хотел бы, чтобы не требовали от него. Так, например, отношение к «серьезной» литературе и театру у Берти явно несерьезное. Он, конечно, знаком, по крайней мере, с некоторыми произведениями. Свое мнение о них он высказывает прямо: «Her story impressed me profoundly. I knew Chekhov's Seagull. My Aunt Agatha had once made me take her son Thos to a performance of it at the Old Vic, and what with the strain of trying to follow the cock-eyed goings-on of characters called Zarietchnaya

and Medvienko and having to be constantly on the alert to prevent Thos making a sneak for the great open spaces, my suffering had been intense¹⁵».

Берти, представитель «золотой молодежи», у него доброе сердце и слабый интеллект. Он не в состоянии понять «интеллектуальные» пьесы.

Как ни странно, этот «неглубокий» персонаж постоянно затрагивает серьезные вопросы, о которых он не имеет понятия. Так, например, откуда Берти - недалекий, но добродушный растяпа мог бы знать о римском цирке? «It is a long time since I studied the subject, and before committing myself definitely I should have to consult Jeeves, but I have an idea that ancient Roman gladiators used to do much the same sort of thing in the arena, and were rather well thought of in consequence» (145). Какие-то «остаточные знания» у него в голове могли бы быть, но только люди, действительно интересовавшиеся историей Рима знают о выступлении гладиаторов с минимальным оружием: сетью и трезубцем.

Здесь, я думаю, мы все же видим «скрытого» повествователя, который вспоминая исторические события, делает это вовсе не серьезно. Он смотрит на жизнь мудро, с улыбкой то радостной, то печальной, с трезвым пониманием ее несовершенства и тем не менее — с доверием и надеждой. И вообще, словно говорит нам повествователь, не надо относиться к жизни и к собственной персоне слишком серьезно — это вовсе не умно.

Довольно часто Берти говорит о себе в третьем лице. Это взгляд «скрытого» повествователя со стороны, часто насмешливый, желающий показать, что хотя Берти высокого о себе мнения, он в очередной раз попал в нелепую ситуацию. Он серьезен, таким образом, можно сказать, что Берти Вустер — «удобный» герой, позволяющий «скрытому» повествователю скомпрометировать серьезность. Вот каким образом Берти характеризует самого себя: «The Woosters are brave, but not

¹⁵ Английский текст романа П.Г.Вудхауза цитируется по изданию: Wodehouse P.G. Jeeves in the offing.-L.:Penguin books, 1963, P. 76

rash» (94). «Bertram Wooster is a man who knows when and when not to be among those present. When Bertram Wooster sees a lion in his path, he ducks down a side street» (147). «Bertam Wooster is a man who likes to go through the world with his chin up and both feet on the ground, not to sneak about on tiptoe with his spine tying itself into reef knots» (158).

Да, Берти серьезен, и это увеличивает комичность ситуации. Он считает себя смелым и мужественным, но, действительно, зачем же торопиться, навлекая на себя неприятности («to get into the soup»)? Это постараются сделать другие, и вот тогда-то Берти придется применить все свои знания, которых, как мы выяснили, немного, и ловкость, чтобы ускользнуть от опасности. Однако, чувства собственного достоинства он не потеряет никогда. Он же Вустер: «... after all the Woosters did come over with the Conqueror and were extremely pally with him...» (161). Он просто обязан идти вперед с высоко поднятой головой, что бы ни случилось.

И все же, Берти Вустер – дурак он все-таки или нет? Насколько верно (или неверно) он понимает происходящее? Может он – Иванушка – дурачок, только прикидывающийся дурачком, чтобы его оставили в покое, а на самом деле он все отлично понимает? Думаю, что заявить, будто Берти понимает все явно уже невозможно всвязи со всем вышесказанным. Поэтому, для него как нельзя лучше подходит определение дурачка из народной сказки: «Дурак видит мир искаженно и делает неправильные умозаключения. Этим он смешит читателей. Но внутренние побуждения у него самые лучшие. Он всех жалеет, готов отдать от себя последнее и тем невольно вызывает сочувствие. Этот дурак лучше многих умников. Дурак обладает нравственными достоинствами и это важнее наличия ума¹⁶». Кроме того, его можно сравнить и с Дон-Кихотом, человеком непохожим на других, не только потому, что он всегда готов сразиться с очередной ветряной мельницей и заступиться за ближнего, но и потому, что без помощи Дживса (Санчо Панса?) ни

¹⁶Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – СПб.: Алетейя, 1997. - С. 288

ближнему, ни самому Берти уже не выпутаться? В то же время, Берти наделен незаурядной долей самоиронии и самокритичности, что является скорее признаком ума, нежели глупости: взять хотя бы такие примеры: "I know perfectly well that I've got, roughly speaking, half the amount of brain a normal bloke ought to possess", "...girls on entering my presence are mostly inclined to give me the rised eyebrow and the twitching upper lip"). Я думаю, здесь вполне возможно продолжение дискуссии. Вудхауз, несмотря на свою кажущуюся поверхностность и несерьезность, ухитрился задать здесь много загадок, которые можно сразу и не заметить. Если персонажи неоднозначны и вызывают вопросы — значит, они удались.

2. Цитирование.

Юмор Вудхауза прослеживается во всем. Самые обычные ситуации, в которых оказываются герои его романа, неким волшебным образом превращаются в комические, и в основном, благодаря цитированию.

Берти очень не хочет ехать в загородный дом мирового судьи Бассета, ведь там ему поручено украсть молочник, и вот подъезжая к поместью, Дживс важно произносит:

«Chide Roland to the dark tower came, sir» (43).

Это стихотворение Роберта Браунинга в данной ситуации смешно. Но не для Берти:

...though what he meant I hadn't an earthy (43).

Он слишком взволнован предстоящим, ведь кроме молочника ему предстоит помирить Гасси и Мадлен, в противном случае — придется жениться на Мадлен.

Как ни странно, в романе «Фамильная честь Вустеров» цитат из Шекспира очень много, чуть меньше, чем из Библии. Вудхауз очень любил Шекспира, как писателя, который вводит нас в самую прекрасную область жизни — в мир духовной красоты человека. Однако, любитель детективов и триллеров, Берти явно не читал сонетов Шекспира. Услышав из уст слуги удачное выражение, он

запоминает и цитирует: «I remember Jeeves saying to me once, apropos of how you can never tell what the weather's going to do, that full many a glorious morning had he seen flatter the mountain tops with the sovereign eye and then turn into a rather nasty afternoon» (77).

Сопоставим:

Full many a glorious morning have I seen
Flatter the mountain-tops with sovereign eye,
Kissing with golden face the meadows green,
Gilding pale streams with heavenly alchemy¹⁷.

Очевидно, что Берти не знаком с оригиналом, т.к. в сонете XXXIII речь идет о любви, которая приносит поэту не только радость, но и горе. Сначала смуглая возлюбленная поэта сравнивается с солнцем, затем ее настроение меняется также внезапно, как и погода. Она далека от совершенства, но чувства поэта прекрасны. У него есть что-то выше несовершенства людей. Это – его душа, наделенная способностью любить безмерно. Откуда же Берти все это знать? Он сам признается, что слышал эти слова из уст слуги, и, так как обсуждение погоды занимает не последнее место в светской беседе, запомнил их. Берти не только не имеет представления, что это слова о любви, но и то, что они написаны Шекспиром. Он-то думает – это личные наблюдения Дживса за погодой («had he seen»), поэтому и берет их на заметку.

С одной стороны, цитата из сонета XXXIII органично вплетена в речь повествователя. С другой,- важен контраст между высокой поэзией сонета и оборотами (вроде «you can never tell»), принадлежащими разговорной речи. Комический эффект усилен за счет того, что величественная картина («glorious morning», «sovereign eye») предшествует банальному замечанию: день выдался отвратительный («nasty»).

¹⁷ Шекспир У. Сонеты.-М.: Радуга, 1984. - С. 157

Берти стремится говорить «красиво», его речь образна. Если Шекспира он не читал, то события изложенные в Библии, хотя бы по воскресной школе, должен помнить. Но и здесь он по собственному усмотрению меняет смысл цитаты. Говоря о своем самочувствии утром Берти вспоминает одного из библейских персонажей: «Indeed, just before Jeeves came in, I had been dreaming that some boulder was driving spikes through my head – not just ordinary spikes, as used by Jael the wife of Herber, but red-hot ones» (8). Вообще Иаиль, жена Хербера, фигурирует в романах Вудхауза часто как описание мук похмелья.

Мне кажется, здесь нельзя говорить об особенном отношении героя к этим двум источникам. Напомним, что в словаре цитат (*Brewer's Dictionary of Phrase and Fable, 1898*) на первом месте эти же два источника: Библия короля Иакова и Шекспир. Кроме того, цитаты Берти Вустера можно также назвать «школьными», взятыми из произведений, входящих в школьную программу. И, наверное, поэтому, он не помнит, откуда они. Закончив учиться, Берти постарался забыть побыстрее все неприятности, связанные с обучением. Зная, что он не обладает высоким интеллектом, мы можем предположить, что учеба давалась ему с трудом. Ум не обязателен для джентльмена. Да и зачем учить географию, если есть извозчики? Зачем держать в памяти кто, что, когда, сказал, если есть Дживс?

-You remember that fellow you've mentioned to me once or twice, who let something wait upon something? You know who I mean – the cat chap.

-Macbeth, sir, a character in a play of that name by the late William Shakespeare. He was described as letting "I dare not" wait upon "I would", like the cat i' th' adage (40-41).

Сопоставим слова Берти с фрагментом из «Макбета», в котором леди Макбет упрекает мужа в бездействии:

Art thou afeard

To be the same in thine own act and valour

As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem,
Letting "I dare not" wait upon "I would",
Like the poor cat i' the adage?¹⁸

Леди Макбет имеет ввиду пословицу «Все кошки любят рыбу, но боятся намочить лапки» (Без труда не выловишь и рыбку из пруда). Так говорят о том, кто стремится иметь что-то, но боится рисковать. Забавно, что не зная точно, откуда цитата, Берти интуитивно угадывает ее смысл и употребляет верно.

3. Кодекс чести Берти Вустера.

Берти строго придерживается главных положений своего кодекса, который во многом придумал сам. Однако, были и источники. На основные постулаты “The Code of The Woosters” (кодекса Вустеров) повлияли как нормы поведения, принятые в привилегированной школе, в которой учился Берти, так и прочитанная литература. Думаю, в основном это были детективы. «I mean, imagine how some unfortunate Master Criminal would feel, on coming down to do a murder at the old Grange, if he found that not only was Sherlock Holmes putting in the weekend there, but Hercule Poirot, as well»(44). Самое главное в литературе такого рода для Берти – это прежде всего нравственный урок, убеждающий читателя в неизменном торжестве добра над злом, которое не остается безнаказанным. Называя себя «unfortunate Master Criminal», он чувствует укор совести. Бедный Берти, он привык ставить себя на место детектива, проникаться уверенностью в своих силах, чувствовать себя способным отстоять справедливость, а теперь ему, по приказу тетки, нужно стать преступником и выкрасть молочник! К счастью, он не торопится с принятием решения («brave, but not rash»), и эта опасность его минует.

¹⁸Shakespear W. Macbeth. – Cambrige: University press, 1958. – P. 37

Не только нравственная сторона привлекает Берти. Сложность неожиданно разрешаемой логической задачи, а также оригинальность личности, которая ее разрешает – все это не только ему интересно, но и зачастую воспринимается, как образец для подражания и руководство к действию. «To give the brain a rest before having another go at the problem, I took up my goose-flesher again» (156). Не зная, что делать и как поступить в создавшейся ситуации, он берет книгу в руки и находит ответ. «I think it would help if we did what they do in the thrillers» (106). Берти читает, и не просто размышляет над прочитанным. Нет, он относится к написанному в детективах, как к непреложной истине, считает необходимым следовать буквально действиям героев-сыщиков. «Listen attentively, Jeeves. «They seemed to have looked everywhere, my dear Postlethwaite, except in one place where they might have expected to find something...They never thought of the top of the cupboard, the thing every experienced crook thinks of at once, because...he knows it is every woman's favorite hiding-place» (157). Прочитав эти строчки, Берти сразу же признает их правоту, ведь его идеал – это детектив, способный докопаться до сути любого запутанного дела, а то, что в последствии выяснится, что аксиома «женщины всегда все прячут на шкафах» не подтвердится, покажется ему досадным недоразумением, исключением из правила «все, что написано в детективе – истинно».

Поэтому когда Мадлен рассказывает ему о синьоре Джефри Руделе, влюбленном в жену лорда Триполи, мы видим юмор «скрытого» повествователя. Мадлен сравнивает Берти с Руделем, считая, что он страдает от неразделенной любви к ней. Она рассказывает долго и пространно историю Джефри, не имея ни малейшего понятия, что Берти не может понять его страданий. Мало того, что Берти не влюблен в Мадлен, но, как уже было сказано выше, у него совсем другой идеал: герой-сыщик, а не герой-влюбленный. Мадлен говорит, когда Рудель приплыл на корабле, ему было так плохо, что слуги несли его на носилках. Берти недоуменно произносит: «Not feeling so good?»- I said groping. «Rough crossing?»... «Terrific», I said, feeling I had to say something, though personally I didn't think the story a patch on

the one about the traveling salesman and the farmer's daughter»(56). Берти неизменно вежлив: если девушка принимает так близко к сердцу эту историю, надо отнестись с уважением к ее чувствам. А так как Берти невдомек к чему бы это, зачем это она ему рассказывает, он строит собственные предположения. Этот рассказ, конечно, бессмыслен и неинтересен, но... «если знаешь людей лично, тогда, конечно, другое дело» («different, of course, if one had known the chap») (56).

Создается впечатление, что кроме приключенческой литературы, Берти вообще ничего не способен понять. Работы серьезных авторов Берти не способен воспринять. Более того, часто образованный человек представляет для него угрозу, как это было в случае с Флоренс Крайе. Флоренс, после помолвки с Берти, хотела «подтянуть» его до своего уровня («to boost up a bit nearer her own plate of intellect») и давала ему книги философов XIX века. Несомненен комизм ситуации: невеста дает почитать Ницше своему жениху. Берти добросовестно читает, но, конечно не понимает ни слова. «I think you would also have found her educational methods a little trying, sir¹⁹».

Это слова Дживса, но они полностью выражают мнение Берти. За этим стоит неприятие такого рода литературы «всеведущим» повествователем. Философия Шопенгауэра и Ницше объединяется им под общим знаком: философия пессимизма. В данном случае, Дживс высказывает мнение повествователя: «I have had it from her ladyship's own maid... that it was her intention to start you almost immediately upon Nietzsche. You would not enjoy Nietzsche, sir. He is fundamentally unsound». (20)

Мы застали Берти в тот блаженный период, когда человек уже ведет самостоятельную жизнь, но еще не обременен никакой ответственностью. Все идет как идет, само собой. Кажется, что так будет всегда. Но именно «кодекс чести» не дает ему жить спокойно. Первая заповедь гласит: «Не оставь друга в беде». Именно

¹⁹ Английский текст романа П.Г.Вудхауза цитируется по изданию: Wodehouse P.G. Jeeves takes charge.//The World of Jeeves.- NY: Harper&Row, Publishers, 1998, p. 20

из-за друзей Берти и попадает в самые нелепые ситуации. Защищая Гасси от Спода, он произносит целую речь. С одной стороны, ради друга он готов повергнуться опасности, с другой – его поведение вполне можно объяснить тщеславием. «I was pleased to note on his face the burgeoning of a look of worshipping admiration, such as a distressed damsel of the Middle Ages might have directed at a knight on observing him getting down to brass tacks with the dragon»(142). Разъяренный Спод преследует Гасси, и нужно иметь мужество, чтобы встать на дороге перед Сподом. Мужественен ли Берти это еще вопрос, ведь защищая Гасси, он знает, что ему самому ничего не грозит, так как ему стало известно одно «магическое» слово, с помощью которого можно не только остановить Спода, но и заставить выполнять собственные требования. Почему бы не покрасоваться перед другом, пусть хоть немного почувствует превосходство Берти, вспомнит: « the old Daredevil Wooster of our boyhood days» (143). Терминология, которую он использует, «a damsel», «a knight», «a dragon» также указывает на то, что Берти – рыцарь, и в связи с этим вторая заповедь его кодекса гласит: «Не презирай влюбленную женщину» (Thou shalt not scorn a woman's love) Безусловно, Берти уважает женщин, с вниманием относится к их чувствам. «I don't suppose there is a man in the W1 postal district of London more readily moved by a woman's grief than myself» (W1-West End) (167). Если девушка плачет, он чувствует себя обязанным как-то ей помочь. И все же он прекрасно понимает, что мотивы их поступков далеко не безупречны, в основном, женщины используют его. «I stared at the young pill, appalled at her moral code, if you could call it that. You know, the more I see of women, the more I think that there ought to be a law. Something has got to be done about this sex, or the whole fabric of Society will collapse, and then what silly asses we shall all look»(90). Вполне возможно, что именно эта способность видеть (иногда, правда, для этого требуется вмешательство Дживса) отрицательные стороны и мешает ему жениться.

Берти старается сделать все, что в его силах, и для друзей, и для подруг, но оказывается, что если друзья хотя бы воздадут должное его слуге, то «подруги»

либо поставят Берти в неловкое положение, подкинув очередную нелепую идею выхода из ситуации, либо попытаются шантажировать, как это делала Стиффи. « But none of that sex, however deadlier than the male, can be ranked in the same class with this Stiffy» (108).

Сопоставим:

When the early Jesuit fathers preached to Hurons and Choctaws,
They prayed to be delivered from the vengeance of the squaws.
'Twas the women, not the warriors, turned those stark enthusiasts pale.
For the female of the species is more deadly than the male²⁰

(Rudyard Kipling, "The Female of the Species").

Женское коварство, хитрость, предательство – все это действительно имеет место в романе, и Берти каждый раз возмущен до глубины души. Но, когда Стиффи шантажирует его, прячет у него каску полицейского, подвергает его опасности, настаивает на краже сливочника в форме коровы, негодованию Берти нет предела. Тем не менее, все происходящее – хороший случай пофилософствовать. « A man thinks he is being chilled steel – or adamant, if you prefer the expression – and suddenly the mists clear away and he finds that he has allowed a girl to talk him into something frightful. Samson had the same experience with Delilah» (95). Несмотря на все эти обвинения, читатель понимает, что это просто шутка и улыбается. Постепенно, каждый в свое время, друзья Берти (частенько с помощью Дживса) взрослеют, остепеняются, женятся. Но, мы никогда не увидим, как это произойдет с Берти Вустером. Может это произойдет, а может и нет. Но, мы можем быть уверены, что благодаря своему нетребовательному отношению к окружающему миру, он будет так же счастлив, как и сейчас.

4. Дживс и второстепенные персонажи.

«Точка зрения» Дживса до известной степени совпадает с мнением «скрытого» повествователя, потому что он-то все понимает, видит истинный ход

²⁰ Kipling R. Poems. Short stories. – М.: Raduga, 1983. – P. 245

событий, помогает Берти осознать смысл происходящего. А если не понимает Берти, то все равно старания Дживса не напрасны – понимает читатель. Дживс отличен от традиционного образа слуги, сложившегося в мировой литературе. Ведь этот сюжет – слуга умнее хозяина – обыгрывался с древнейших времен многими авторами и тут нелегко было сказать какое-то новое слово (Дон Кихот и Санчо Панса, граф Альмавива и Фигаро, мистер Пиквик и Сэм). Вудхаузу это удалось. Дживс сдержан и немногословен. Высшая степень обеспокоенности выражается у него фразой "Most disturbing, sir". Ему достаточно слегка приподнять бровь и сказать "Indeed, sir?", или "Highly suggestive, sir" и читателю становится понятно, что Дживс полностью и всесторонне оценил ситуацию. Но вот вопрос, почему этот интеллектual, начитанный и образованный человек удовлетворяется ролью слуги, пусть даже «в должности личного джентельмена джентельмена ("in the capacity of gentleman's personal gentleman")? Для человека такого ума, с его «возможностями и тактом» ("resource and tact") современный мир открывает неограниченные перспективы. Мне кажется, возможен только один ответ – Дживса его жизнь с Берти Вустером вполне устраивает. Ему так же мало нужен этот, так называемый, "жизненный успех" в его обычном понимании, как и его хозяину. Перед нами наглядная иллюстрация того, что "мудрый человек не стремится к счастью, он стремится к покою". Видимо служба у Берти представляется Дживсу достойным применением его талантов и оставляет ему достаточно досуга для самосовершенствования. Он предпочитает не выделяться, жить своей частной жизнью, читать книги, посещать свой клуб (какой же джентльмен без клуба?) и предаваться размышлениям о человеческой природе ("psychology of individual"). Кроме того, Дживс просто незаменим, если бы не он, как бы Берти не храбрился, а никому бы помочь не смог.

Дживс как герой уникален, он один из многочисленных героев Вудхауза понимает в полной мере все происходящее и владеет ситуацией. Надо сказать, все персонажи из внушительной галереи портретов, написанных Вудхаузом, выглядят

весьма комично. Особенно те, которые претендуют на особую серьезность. Все эти дядюшки и тетушки в загородных домах, девицы с идеями, молодые рассерженные писатели, которые пугаются собственной тени, друзья самого Берти, не уступающие ему по умению влипнуть в идиотскую историю ("soup, not less")... Конечно, по большей части, юмор Вудхауза добрый, снисходительный к мелким человеческим слабостям. Но к таким как председатель партии "black shorts" – носящих черные шорты (намек, конечно, на чернорубашечников – "black shirts") или к пламенным революционерам из Гайд-парка, Вудзауз просто беспощаден (конечно, тоже по-своему – просто показав, что они есть на самом деле. Так, например, описывая внешность Спода, повествователь дает нам представление и о его внутреннем мире. «It was as if Nature had intended to make a gorilla, and had changed its mind at the last moment» (20).

Именно «скрытый» повествователь обращает внимание на смешные стороны обычных людей, на нелепость привычных ситуаций. Отставные английские военные, аристократы, суровые тетки, священники, водители такси, неизменные дворецкие («Овсянка, сэръ!») – все они не сошли со злых карикатур на буржуев в «Крокодиле» – они просто живут своей жизнью, женятся, ездят в гости, коллекционируют предметы старины, играют на скачках... Но умудряются делать это смешно. Особые отношения у Берти с тетками. Одна из них, тетя Агата «с хрустом жует бутылочные осколки и надевает сорочку из колючей проволоки прямо на голое тело» («eats broken bottles and wears barbed wire next to the skin») и называет его не иначе, как «беспозвоночное существо» («spineless invertebrate») . Другая – тетя Далия – вроде бы настроена более дружелюбно. Единственная проблема – она очень громко говорит. «She snorted with a sudden violence which twenty-four hours earlier would have unmanned me completely. Even in my present tolerably robust condition, it affected me rather like of those gas expositions which slay six» (33). В молодости она много времени проводила на охоте, занималась лисьей травлей, вот и привыкла кричать. Тетя Далия не только говорит, но и ведет себя очень

воинственно. Размышляя о похищении молочника, она уверена, что имеет все права это сделать, ведь Бассет знал, что ее муж собирался купить этот «предмет антиквариата», и, несмотря на то, что они друзья, помешал ему. Поэтому тетя Далия и объявила, правда негласно, войну Бассету. «The great thing,» – she said, «is not to loose our heads. We must say to ourselves: «What would Napoleon have done?» He was the boy in a crisis. He knew his onions» (241). То, что она вспоминает Наполеона, показывает – тетя Далия настроена серьезно. Воевать – так уж по всем правилам. Однако, ее правила войны больше походят на лисью охоту, так как предлагает она шантаж и обман. Это все чуждо Берти. Он хотел бы угодить тете Далии, но понимает, что желание выкрасть молочник не выполнимо, связано с большим риском для его репутации, да и вообще это не хорошо. Мало того, тетка открыто шантажирует племянника. Поэтому Берти откровенно признается Дживсу:

–If I had my life to live again, Jeeves, I would start it as an orphan without any aunts. Don't they put aunts in Turkey in sacks and drop them in the Bosphorus?

–Odalisques, sir, I understand. Not aunts.

–Well, why not aunts? Look at the trouble they cause in the world. I tell you, Jeeves, and you may quote me as saying this – behind every poor, innocent, harmless blighter who is going down for the first time in the soup, you will find...the aunt who shoved him into it (39).

С одной стороны, можно, конечно, пожалеть Берти, с другой – он не торопится выполнять указания тети и все само собой разрешается. Не без участия Дживса, разумеется. Подумаешь, появятся еще лишние доказательства того, что он «совершенно сошел с ума» ("...insane, quite insane!") с точки зрения таких зануд как сэр Родерик Глоссоп («врач сумасшедших» "loony doctor", или как он сам предпочитает именовать себя – «специалист по головному мозгу» "brain specialist"). Пусть себе думают, что хотят. Что толку с ними спорить, если они не могут понять простых вещей? У Дживса всегда вовремя найдется план – спасительная

комбинация, ведущая к решению всех проблем. И – что тоже немаловажно – не надо придавать особого значения тому, что думают окружающие.

В данном случае, примечательно и то, что сам Вудхауз в своем эссе «Несколько слов о юморе» писал: «The most melancholy humor today is, I suppose, the Russian...if there is anything less hilarious than a Russian proverb, we have yet to hear of it». Вудхауз никогда не был сатириком. Хотя все его герои вертятся в высшем свете и представлены в довольно карикатурном виде, никакого обличения в этом нет. (Заметим, что, вероятно, это одна из причин, по которой произведения автора не переводились и не издавались в Советском Союзе, поскольку рассматривались как некая апология сытых). Однако, в его романах очень часто можно встретить весьма сатирические замечания о русских. «...she entered now with a slow and dragging step like a Volga boatman» (165). Сравнивая свою героиню с бурлаками на Волге, он хочет подчеркнуть то, что ее горе преувеличено. Может даже показаться странным, что Вудхауз использует совсем не смешные реалии жизни русских для создания комического эффекта: «Before I know where I am , the OGPU will be searching my room» (202). Впрочем, это вряд ли говорит о том, что он не любил русских. Конечно, Вудхауз был в курсе всех политических событий, знал о происходящем в России. «I'm fed up with this police persecution. One might as well be in Russia». (88) Но, прежде всего, он был юмористом, и критерии «смешно – не смешно», думаю, были для него определяющими. «There may come a time when Russia will rise to He-and-She jokes and stories about two Irishmen who were walking along Broadway, but I doubt it», (284) – пишет Вудхауз в своем эссе «Несколько слов о юморе». Логично ли будет упрекнуть его в поверхностности и несерьезности? Но ведь Вудхауз и не ставил перед собой цель – написать глубокое и серьезное произведение. Его герою нужны только клуб, его друзья, похожие на него самого, вечерний поднос с виски и содовой (в. и с.) – и все в порядке. Однако, можно ли упрекнуть Вудхауза в том, что его персонажи не проработаны в деталях, напоминают скорее некие маски,

традиционных героев мюзик-холла, кинематографа или цирка (рыжий, белый)? Ведь комический эффект здесь именно в максимальном упрощении.

Как уже было сказано, романы Вудхауза – юмористические, и здесь не место серьезным мыслям, однако, ничто не мешает ему мимоходом пошутить над авторитарным строем. «I don't know if you have ever seen those pictures in the papers of Dictators with tilted chins and blazing eyes, inflaming the populace with the fiery words of the opening of a new skittle alley» (Ibid, 20).

Очевидно, претендуя всего лишь на роль писателя-юмориста, пишущего с единственной целью – развлечь почтенную публику, Вудхауз все-таки смог сказать своими книгами что-то очень важное и нужное, что-то, чего люди не нашли в томах "серьезных" писателей и философов – глубокомысленных учителей человечества (возможно, просто просмотрели, так как не умели читать между строк).

Последние страницы "Фамильной чести Вустеров". Берти, завершив очередную, полную приключений и суровых испытаний одиссею, снова у себя дома, в своей постели. Завтра – будет новый день. Может, как обычно, безмятежный, а может и не вполне. А пока Берти засыпает и пытается вспомнить эти самые стихи. Дживс – он как всегда рядом – подсказывает строчки хозяину:

The year's on the spring,

The day's at the morn,

Morning's at seven,

The hill-side's dew-pearled.

The lark's on the wing,

The snail's on the thorn.

God's in His heaven, all's right with the world.

Robert Browning, "Pipa Passes"(285-286).

В этом стихотворении мы видим и оптимизм повествователя, и его жизненную установку. Что бы ни случилось, все к лучшему. Все закончится хорошо, в этом глубоко убеждены и Берти Вустер, и «всеведущий» повествователь.

Заключение.

Вудхауз самими англичанами возведен в ранг классика, что может показаться странным, ведь он не сочинил ничего серьезного или социально значимого. Главное, конечно, не что написано, а как написано. В Англии есть традиция юмористической литературы, идущей от Чосера к Честертону, но все они – и Филдинг, и Смоллетт, и Диккенс – не только юмористы, а Вудхауз – только. Однако, сочетание редкостного юмора и совершенного мастерства дало ему право считаться классиком английской литературы.

В России, к сожалению, творчество этого автора известно плохо. В период с 1920 по 1928 год в Советском Союзе было выпущено несколько книг Вудхауза в чрезвычайно упрощенных, чуть ли не реферативных, переводах. Затем последовал продолжительный перерыв длиной почти в 70 лет, когда писатель вообще не переводился. И только начиная с 1995 года в нашей стране снова стали выходить произведения Вудхауза как в старых, так и в новых переводах. В связи с этой продолжительной паузой в издании книг Вудхауза в России, а также с тем, что автор относится к так называемым «несерьезным» писателям, его творчество не было рассмотрено подобающим образом и не стало предметом ни одного литературоведческого исследования.

Между тем, кроме вопроса, кто же истинный повествователь в его романах, существует еще ряд неразработанных проблем. Невозможно говорить о писателе в отрыве от той среды, в которой он жил, от времени, когда были написаны его произведения. Необходимо понять, отношение Вудхауза к модернистам, его позицию в литературоведческих спорах. Кроме того, большой интерес представляет собственно язык Вудхауза. В данной работе был рассмотрен вопрос о повествователе. Было бы интересно рассмотреть особенности повествователя именно в юмористическом произведении.

Книги Вудхауза ценили и с большим удовольствием читали многие писатели и критики. В 1935 году в Оксфорде произошел примечательный случай. В комнату, где занимались студенты, вошел один из преподавателей, попросил всех встать и сказал: «Джентльмены, сегодня скончался Честертон. Теперь в Англии остался только один хороший писатель – Вудхауз». Имя преподавателя было Джон Рональд Руэл Толкин.

Библиография

I. Тексты.

1.

1. Вудхауз П. Г. Семейная честь Вустеров / Пер. с англ. Ю. Жуковой. – М.: Эксмо, 2005. – 385 с.

2. Wodehouse P. G. The Code of the Woosters. – L.: Herbert Jenkins, 1938. – 260 p.

3. Wodehouse P. G. The Code of the Woosters. – Lpz.: Tauchnitz, 1939. – 255 p.

4. Wodehouse P. G. The Code of the Woosters. – Harmondsworth(Mx): Penguin books, 1978. – 237 p.

5. Wodehouse P. G. The Code of the Woosters. – N.Y.: Vintage books, 2005. – 286 p.

6. Wodehouse P. G. Jeeves in the offing. – Harmondsworth(Mx): Penguin books, 1963. – 215 p.

7. Wodehouse P. G. Jeeves takes charge//The World of Jeeves. – N.Y.: Harper & Row, 1998. – 654 p.

2.

8. Wodehouse P. G. A Note on Humor// Wodehouse P. G. Plum Pie. – L.: Herbert Jenkins, 1966. – 285 p.

9. Wodehouse P.G. Performing Flea. – Harmondsworth(Mx): Penguin books, 1961. – 300 p.

II. Работы по творчеству П. Г. Вудхауза.

10. Зверев А. Вудхауз, Бerti, Дживс и я// Книжное обозрение. – 19 июня. – М., 1999. – С. 25.

11. Кульба А. Заговор снобов// Первое сентября. - № 34. – М., 2004. – С.5.

12. Сербин В. Мир Вудхауза// Иностранная литература. – №11. – М., 1995. – С. 8.

13. Свиридов Я. Приемы комического в языке произведений П.Г. Вудхауза// www.wodehouse.ru

14. Трауберг Н.Л. Времена и нравы// Неприкосновенный запас. – № 4. – М., 1999.

15. Трауберг Н.Л. Рай, юмор и уют// Иностранец. – № 6. – М., 1999.

16. Connolly J. P.G. Wodehouse. – L.: Eea Pie Publishing, 1981. – 160 p.
17. Easdale R. The Novel life of P. G. Wodehouse. – Newtown: Cyhoeddwy y Superscript, 2004. – 208 p.
- 18. Edwards O. D. P.G. Wodehouse. A critical essay. – L.: Barrier & Jenkins, 1977. – 252 p.**
19. French R. B. D. P.G. Wodehouse. – L., Edinburgh: Oliver and Boyd, 1966. – 120 p.
20. Garrison D.H. Who's Who in Wodehouse. – N.Y.: International Polygonics, 1989. – 279 p.
21. Green B. P.G. Wodehouse. A Literary Biography. – Oxford: Oxford University Press, 1983. – 256 p.
22. Hall R.A. The comic style of P. G. Wodehouse. – Hamden: Archon Books, 1974. – 146 p.
23. Hitchens C. Breaking the Wooster code// www.wodehouse.com
24. Homage to P.G. Wodehouse. Ed. By T. Cazalet-Keir. – L.: Barrier & Jenkins, 1973. – 146 p.
26. Jasen D.A. Theatre of P.G. Wodehouse. – L.: B.T. Batsford, 1979. – 120 p.
27. Jasen D.A. P.G. Wodehouse. A Portrait of a Master. – N. Y.: Continuum, 1981. – 352 p.
28. Maslin J. Wodehouse: Finding Traces of Wooster in the Creator of Jeeves// The New York Times. – Nov.11. – N.Y., 2004
- 29. Mooneyham L. Comedy among the modernists: P.G. Wodehouse and the Anachronism of Comic Form// Twentieth Century Literature. – Vol. 40. - #1. – N. Y. –1994. – p. 114-138**
30. Morris J.H.C. Thank you, Wodehouse. – L.: Weidenfield and Nicolson, 1981. – 152 p.
31. Orwell G. In defense of P.G. Wodehouse / Orwell G. Critical essays. – L.: Secker, 1946. – 256 p.
32. Phelps B. P.G. Wodehouse: Man and Myth. – L.: Constable, 1992. – 344 p.
33. Ring T. Wodehouse in Woostershire. – Maidensland: Porpoise Books, 1999. – 329 p.

34. Thompson K. Wooster Proposes, Jeeves Disposes. – N.Y.: James H Heineman, 1992. – 390 p.
35. **Usborne R. Wodehouse at work. – L.: Herbert Jenkins, 1961. –312 p.**
36. Usborne R. Wodehouse companion. – L.: Elm Tree Book, 1981. – 169 p.
37. Usborne R. Wodehouse Nuggets. – L.: Hutchinson, 1983. – 231 p.
38. **Voorhees R. P. G. Wodehouse. – N. Y.: Twayne Publishers, 1966. – 192 p.**
39. West R. H. The High Art of Quality Frivolity// South Atlantic Bulletin. – Vol. 37. – #1. – N.Y. – 1972. – p. 12-19
40. Wind H.W. World of P. G. Wodehouse. – N. Y.: Praeger Pub., 1972. – 104 p.

III. Работы по теории повествования.

41. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 502 с.
42. Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. – М.: Лабиринт, 2000. – 640 с.
43. Введение в литературоведение /Под ред. Пospelова. – М.: Высшая школа, 1988. – 528 с.
44. **Ильин И.П. Нарраталогия// Западное литературоведение XX века. – М.: Интрада, 2004.**
45. Лотман Ю. Замечания о структуре повествовательного текста. – Тарту: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. - 1973. - Вып. 308. - С. 382-386.
46. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. – СПб.: Алетейя, 1997. – 288 с.
47. Пропп В. Морфология волшебной сказки. – М.: Лабиринт, 2006.-128 с.
48. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М.: Наука, 1977. - 574 с.
49. Уоррен О., Уэллек Р. Теория литературы. – М.: Прогресс, 1978. – 326 с.
50. Успенский Б. Поэтика композиции. - СПб.: Азбука, 2000. - 348 с.
51. Хализев В.Е. Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2002. - 437 с.
52. Шкловский В. О теории прозы. – М.: Советский читатель, 1983. – 384 с.
53. Эйхенбаум Б. О литературе. - М.: Сов. писатель, 1987. – 540 с.

- 54. Booth W. The Rhetoric of Fiction. – Chicago: Chicago UP, 1967. – 455 p.**
55. Brooks C. Literary criticism. – N.Y.: Appleton, 1959. – 688 p.
56. Forster E.M. Aspects of the Novel. – N.Y.: Harvest, 1954. – 176 p.
57. Friedman A. The turn of the novel. – Oxford: Oxford UP, 1966. – 212 p.
- 58. James H. The Art of Fiction. – N. Y.: The Viking Press, 1948. – 240 p.**
- 59. Lubbock P. The craft of fiction. – N. Y.: The Viking Press, 1957. – 274 p.**