

СТИЛЕВЫЕ ФОРМЫ РАССКАЗА НА ХИНДИ 60-70-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Искакова З.Е.

КазНУ им. аль-Фараби, Алматы

zaure_india@mail.ru

В статье рассматриваются стилевые разновидности рассказа на хинди 60-70-х годов XX века. Анализ рассказов на хинди позволил выявить несколько стилевых разновидностей. Наряду с широким охватом жизненного материала, с тесными связями литературы с жизнью, рассказ на хинди изучаемого периода характеризуется стилевым разнообразием, различием художественных средств и приемов для выражения актуальных тем современности, углубления психологических характеристик героев, благодаря чему усиливается художественная и социальная значимость произведения.

Ключевые слова: рассказ, хинди, стиль, презентативный тип, экспозитивный тип, трансформативный тип.

Key words: story, hindi, style, presentative type, ex-positive type, transformative type.

Под стилевым многообразием в филологической науке понимается, что "виды повествования дифференцируются на основе различий в способах изображения эпическим художником действительности" [17, 85].

I. Описательная (повествовательная форма).

По мнению индийских литературоведов, основным средством эпической поэзии является изображение характеров и событий в объективированной форме как самих по себе, независимо от поэта существующих. Художник как бы представляет нам то, что совершается само по себе, "выставляя самую объективность в ее объективности". Такое повествование можно назвать презентативным (от лат. *praesentatio* - представление). С этим типом повествования соотносится описательная (или повествовательная) стилевая форма, которую выделяет М.К.Дхингра. "Этот стиль, - пишет он, - является самым древним и самым распространенным. В рассказе этой формы описание событий, изображение характеров, сообщение о чем-либо: страна, время, взаимосвязь действующих лиц и ситуаций предстают перед читателем в ясной и конкретной форме" [23, 258]. Следуя этой стилевой форме, новеллист, подобно безучастному зрителю, просто описывает события, персонажи. Повествование разворачивается быстро, без каких бы то ни было отвлеченных рассуждений, лишь с самыми необходимыми и скупыми деталями внешности некоторых персонажей и обстановки, и перемежается многочисленными, но тоже короткими, необходимыми лишь для развития действия, диалогами. А весь тон повествования внешне простой, непринужденный. Рассказ ведется от третьего лица. Автор словно находится среди действующих лиц, говорит о них как о людях, близко ему знакомых, то словно мимоходом передавая мелкие, но характерные для них подробности, то отзываясь о них с легкой иронией и

сохраняя точную наблюдательность в самых драматических ситуациях. М.К.Дхингра считает, что "эта форма по сравнению с другими придает произведению больше естественности и ясности и очень популярна по причине своей доступности" [23, 258]. Иллюстрацией к вышесказанному может послужить рассказ Мохана Ракеша "Ее хлеб" [22, 15]. Героиня рассказа, молодая женщина по имени Бало, ожидает мужа, водителя автобуса, с ужином на автобусной остановке. "Бало знала, что автобус давным-давно прошел, но она, вытирая постоянно выступающий пот, продолжала смотреть на дорогу. В этой части Накодара Роза не было ни одного тенистого дерева. Земля была холмистой, пустынной. Поля давали всего лишь по 30-40 газов урожая. Да и не было в это время года ничего на полях. Куда ни глянь - одна земля чернеет" [22, 15].

Сегодня Бало из-за домашних неполадок опоздала, и грозный муж, гуляка и пьяница, отказался взять у нее лепешки во второй рейс. И вот она ждет под раскаленным солнцем следующего рейса, надеясь, что муж сменит гнев на милость. Наступают сумерки, вечер, ночь, а она все ждет и ждет. От смертельной усталости Бало уснула и не заметила, как к остановке подкатил автобус. Кто-то расталкивает ее - это муж: его тронуло, что она так долго ожидает его, и он говорит ей скупое ласковое слово. Все остается по-прежнему, в семье - мир.

Рассказ этот является ярким примером описательной формы. Автор, словно сторонний наблюдатель, просто описывает пейзаж, что видно из приведенного выше отрывка, дает краткие, но очень емкие характеристики персонажей. Характеризуя, например, мужа героини, водителя автобуса, он пишет всего лишь одно предложение: "Сучча Синх очень вспыльчив, иной раз приходит в ярость от одного неосторожного слова, и не приведи всевышний, если в эту минуту под руку ему попадет нож или секач" [22, 16]. Всего одно предложение - и перед нами образ грубого, безрассудного в ярости, злобного человека. О внешности же и характере Бало вообще не сказано ни одного слова, но из ее поступка видно, какой она добрый, терпеливый человек, верная, любящая жена.

Короткие, в несколько строк, диалоги перемежают ткань повествования, но в основном оно спокойное, неторопливое.

К этой форме рассказа можно отнести также "Одну романтическую историю" Бхишама Сахни, "Возвращение" Уши Приямвады, "Разрушение" Раджендры Ядава, "Глаза" Маркандея, "Цветок лотоса" Рамеша Бакши и многие другие рассказы писателей хинди [2; 7; 8; 9; 20; 21; 22].

Автобиографическая, дневниковая и эпистолярная формы рассказа

Суть разновидностей этого типа рассказа на хинди обуславливается тем, что художник, не вмешиваясь в объективный ход событий и давая им развиваться как бы самим по себе, как чему-то независимо от него существующему, он вступает с ними "в безусловно субъективную связь с точки зрения рассказа" [17, 88]. Писатель здесь выступает уже не как объективный, а как субъективный рассказчик, иногда косвенно (например, посредством интонационно-синтаксического строя речи), чаще откровенно (прямые авторские высказывания), но всегда определенно он высказывает свое отношение к изображаемому. Такое повествование называется экспозитивным (*expositio* - объяснение, изложение, описание). Действительность в этом случае находит в произведении свое как бы непосредственное выражение, играет в процессе художественного отражения активную роль. Житейская достоверность фактов, изображаемых писателем, хотя и подвергается известной деформации в процессе отражения (как ввиду особенностей воспринимающего его художника, его эстетических и общественных взглядов, индивидуальных особенностей мировоззрения и мышления, творческих задач и целей, так и ввиду особенностей искусства вообще, не "повторяющего" жизнь, а воссоздающего ее в своих специфических формах специфическими средствами и способами), но все же сохраняет в произведении свое определяющее значение. То, что изображает автор, не обязательно "списано с натуры", те или иные факты могут быть воссозданы им по воспоминаниям, рассказам и т.д., и в этом и в других случаях изображаемые события важны художнику сами по себе в своей самоценности. Факт для него в данном случае не "форма случайности", а "форма необходимости". Он строит свое повествование, исходя из объективности содержательности конкретных, действительно произошедших событий. Художник здесь во всем как-бы старается избежать своего прямого "вмешательства", оставляя за собой лишь право отбора, перестановки или прямой оценки тех или иных фактов.

В литературе хинди изучаемого периода существует большое число рассказов, написанных от первого лица. При такой форме повествования автор поручает его некоему вымышленному повествователю - либо участнику событий, либо их свидетелю, либо знакомому действующих лиц. Причем рассказ обязательно заканчивается выражением мнения повествователя о произошедших событиях. Именно это условие наряду с тем, что повествование должно вестись от первого лица, и выделяет М.К.Дхингра в качестве основных особенностей, характеризующих эту разновидность рассказа на хинди [23, 260].

Герой рассказа Сарвешвара Дайала Саксены "Свитер"[22, 26], который относится к рассказам автобиографического плана, рассказывает о судьбе

свитера, связанного ему умирающей матерью. Судьба этой вещи тесно связана с судьбой человека - главного героя рассказа. Он носит его все годы учебы в университете и потом еще много лет, пока у него не появляется возможность купить костюм. В конце концов он отдает его мальчику-слуге, но не сразу. Вначале он тщеславится тем, что так долго бережет память о матери, ее любовь, ее последний подарок, но оказывается, что он забыл о человечности и утерял совесть. "Нет, - говорит герой рассказа, - то, что я делал, не могло быть уважением к матери, истинной к ней любовью. Моя мама не могла желать, чтобы ненужный мне свитер я припрятал, не отдал тому, кому он был просто необходим" [22, 27]. Рассказ содержит явное авторское обобщение, какое-то даже назидание. События, происходящие в нем, как говорилось выше, не "списаны с натуры", они произошли в прошлом. Герой рассказа просто вспоминает мать и ее последний подарок, когда видит людей, одетых в вязаный свитер.

Кроме него, к рассказам автобиографического плана можно отнести также "Вторую Савитри" Дхармира Бхарати, "Неоконченную пьесу" Гангапрасада Бималы, "Никчемного человека" Камалешвара и многие другие рассказы на хинди [9; 21; 22].

Так называемый "эпистолярный" жанр является, по наблюдениям М.К.Дхингры, новым для новеллы хинди. Несмотря на своеобразие этой литературной формы, она, в сущности, представляет собой в пределах каждого письма прямую речь в ее письменной разновидности. Это как бы письменные монологи действующих лиц, чередующиеся один с другим. Такая форма используется писателем не просто для описания характера героя, но и для того, чтобы показать его скрытое развитие, совершенствование.

Применение этой формы оправдывается при изображении каких-то специфических черт характера героя. Черты, которые спрятаны в глубине души героя, не заметны для постороннего глаза, раскрываются в письмах к близкому другу, родственнику, и, проводя своего героя через ряд откровений, признаний в письмах, писатель заставляет его раскаяться каких-то дурных поступках, и, в конце концов герой предстает перед нами выросшим морально и нравственно.

Обычно рассказы включают в себя разное количество писем. Если в рассказе Шивпрасада Синха "Отпечаток руки" [21, 15] используется одно письмо, то в "Игре огня" Раджендры Ядава [23, 268] и "Силе духа" Шейлеша Матияни [23, 269] несколько писем получают форму рассказа. Новеллисты хинди посредством писем разъясняют читателю непонятные для него поступки героев.

Так, письма в рассказах "Три письма" Раджендры Ядава, "Печальный путь", "Никто и ничто", "Возлюбленная" Камалешвара, "Неизмеримые глубины" Манну Бхандари [7; 8; 15; 16; 21; 22] являются простым, но сильным средством выражения своеобразия, индивидуальности героев. Новеллисты хинди с большим мастерством используют эту форму, их рассказы действенны и впечатляющи.

К экспозитивному типу повествования можно отнести также и рассказы, написанные в дневниковой форме. Их можно даже назвать разновидностями автобиографических рассказов.

В дневнике обычно фиксируются свежие впечатления. Или возможно и так, что дается оценка прежних впечатлений, когда по прошествии некоторого времени смотришь на недавние события уже по-другому, более трезво и объективно.

В дневнике проявляется индивидуальность человека, дневник полностью раскрывает характер своего автора, объясняет его поведение в той или иной ситуации, потому что на его страницах человек искренне, без прикрас описывает свои переживания, размышления.

Посредством дневниковой формы писатель может наиболее полно изобразить душевные переживания героев, то, что терзает или радует его. Эта форма всегда современна. Особенность ее в том, что в рассказе, написанном в виде дневниковых записей, бывает мало героев. Эта разновидность рассказа хинди прямо противоположна описательной, так как основное внимание здесь уделяется не описанию событий или характеров, а душевным переживаниям героев. К рассказам дневниковой формы относятся "Две странички из моего дневника" Илачандры Джоши, "Кормилицу" Бхагватипрасада Ваджпейи, "Три взгляда на одну картину" Манну Бхандари, "Жажду славы" Шейлеша Матияни [7; 8; 15; 16; 21; 22] и многие другие рассказы хинди. Но надо отметить, что новеллисты хинди особого значения этой форме не придают и используют ее не часто.

Рассказ-эксперимент; рассказ "потока сознания"

Писатель может также, сохраняя роль объективного рассказчика, вступить в "безусловно субъективную связь с изображаемым с точки зрения сюжета" [174, 136]. В этом случае факты действительности под видом объективности предстают перед нами в переосмысленной, преображенной форме, выступая как средство, как "строительный материал" для выражения тех или иных представлений автора о жизни. Такое повествование называется трансформативным (от *transformatio* преобразование). Условно говоря, факт для художника в данном случае не "форма содержательности", а главным образом "форма выразительности", посредник для передачи идей, ощущений.

Если в предыдущей форме рассказа автор идет от факта к его осмыслению, то в третьем, т.е. в данном, - от своих, уже сложившихся представлений о закономерности жизни идет к поиску соответствующих им форм выражения. Процесс воссоздания действительности в таком произведении уже более сложен. Действительность в нем отражается в большей степени не непосредственно, а опосредованно, косвенно.

Здесь представляется уместным сказать несколько слов и о рассказе-эксперименте в литературе хинди, о причинах, вследствие которых писатель прибегает к этому приему, и о видах эксперимента в рассказе хинди 60-70-х годов.

С конца 50-х годов XX века условия развития индийской литературы значительно изменяются, в ней получает отражение все более ускоряющийся процесс поляризации различных идеологических сил. Если в период, непосредственно предшествовавший освобождению Индии от колониальной зависимости, писателей различной идейно-эстетической ориентации сплачивали общие цели и интересы, выразившиеся в борьбе за национальную независимость, то с освобождением страны эти цели оказались, в принципе, достигнутыми. Литературная жизнь все более усложняется, характеризуется усиливающимся размежеванием среди писателей, развитием новых литературных течений и направлений. Правая реакция на литературном фронте Индии до сего времени представляет собой реальную силу, черпающую резервы в консервативных взглядах, коммуналистских идеях, религиозном фанатизме, идеалистической философии. Значительное влияние на развитие индийской литературы имеет также модернистская литература Запада. Подобного рода тенденции обнаруживаются, например, в творчестве Агьея.

Следующие заветам Премчанда индийские литераторы изучаемого периода справедливо утверждали, что прогресс в развитии литературы заключается не в традиционализме и не в слепом подражании Западу, а в развитии передовых тенденций, свойственных культурному наследию, в борьбе против всего обветшалого, тормозящего наступательный ход литературного процесса, в новаторстве идей и форм. И не удивительно, что эксперимент занял достойное место в творчестве новеллистов хинди.

Эксперимент - это такое средство, которое, ломая уже определенные внутренние и внешние границы рассказа, предоставляет простор мастерству и фантазии писателя. Поиски нового стиля, новых форм для передачи новых ощущений и нового восприятия действительности обязательны для каждого литератора и являются свидетельством роста мастерства писателя. Новеллисты хинди много экспериментировали в период 60-70-х годов XX века. Рассказ "Фиговое дерево" Камалешвара [23, 279] является одним из многочисленных

рассказов-экспериментов. В нем переплетаются две сюжетные линии. С одной стороны - взаимоотношения Принца и Принцессы, с другой - Виджая и Шилемы. Использование двойного сюжета является самым первым экспериментом в новеллистике хинди. Другой эксперимент такого рода - рассказ "Раджа Нирбансия" [23, 279]. В этом рассказе также два центра внимания автора - раджа Нирбансия и Создатель, Владыка мира. По мнению индийских критиков [23, 279], этот рассказ явился более успешным результатом экспериментирования с двойным сюжетом, нежели "Фиговое дерево". В нем дополнительная сюжетная линия оттеняет, выделяет основную, что в конечном счете придает рассказу целостность и законченность.

"Была одна Вимла" Камалешвара [23, 280] - тоже эксперимент, но уже другого рода. В нем новеллист раскрывает идею своего рассказа с помощью многочисленных персонажей - Вимлы, Кунти, Суниты, Ладжджи. Там, где кончается история одного героя, начинается история другого. Между ними автор, подобно повествователям прошлого, вставляет и свое слово. К примеру: "Не допусти, о Всевышний! чтобы красивые и добродетельные девушки попали на путь, с которого трудно будет свернуть!" [23, 282]

"Рассказ о рассказах" Шивпрасада Синха [123, 283] - результат совсем другого эксперимента. В нем объединены рассказы "Старая тетушка" Премчанда, "Аромат" Прасада, "День" Агъея и "Почему ты сказал, что я красивая?" Яшпала. Они и являются персонажами "Рассказа о рассказах". Здесь можно усмотреть некоторую аналогию с древними "25 рассказами Веталы". В нем 25 разножанровых историй, рассказанных волшебным мертвецом Веталой, объединены одной сюжетной линией.

Под влиянием психоаналитической школы в индийскую литературу вошел рассказ "потока сознания", который также относится к трансформативному типу повествования. "Поток сознания" определяется как процесс, при котором мозг, получая из-вне стимул, реагирует на него в соответствии со своим собственным пониманием тех явлений, которые ассоциативно поражают его. Писатели, используя технику "потока сознания", стремятся проникнуть в суть душевных переживаний героев, основываясь на их памяти, чувствах и воображении. В таких рассказах сжатие времени во внешних действиях происходит импульсивно, неоднородно, в зависимости от внутреннего состояния героя. выявляются биологические, сексуальные, психические особенности личности. Именно эти глубинные процессы, которыми занималась психоаналитическая ветвь психологического направления (яркий представитель Агъей), являясь сутью внешних явлений, лежат в основе произведений "потока сознания".

Герои рассказа Раджендры Ядава "От берега до берега" [21, 99] - типичного образца "потока сознания" - Маник и Руви выезжают на прогулку по реке. Мысли Маника подобны волнам, катящимся друг за другом. Постепенно Маник погружается в размышления о прожитой жизни, о ее радостях и печалях. Мысли, поток мыслей переполняет его сознание! "Где-то далеко, в тумане прошлого, был такой день, о котором до сих пор, спустя четыре года, не мог сказать, что он завершен... Прошлое медленно вставало перед его взором. Он отчетливо видел перед собой Вину, Нирмалу, вспоминал связанные с ними события..." [21, 102]

Или же возьмем рассказ Камалешвара "Другие" [9, 58]. В нем нет определенного сюжета, что является характерной особенностью стиля "потока сознания". Героиня его - Сунита - просто размышляет о своей судьбе. У нее нет постоянной работы, она устала выполнять мелкие, незначительные поручения. Она хочет поступить на службу, стать самостоятельной, независимой от "других" - посторонних людей, которые постоянно и беззастенчиво вмешиваются в их семейные дела. "Рожать матери детей или нет - решают соседи. За кого голосовать отцу - также решают другие. Во что одеть детей - решает портной" [9, 63]. Сунита стремится к свободе, хочет вырваться из этого непонятного, рокового кольца "других". Хочет, но не может. Она терпит поражение. Она вынуждена подчиниться воле других и дает согласие на свадьбу. Да и не этот факт главный в рассказе. Главное то, что человек не может, не смеет иметь свое мнение, не имеет возможности самостоятельно распоряжаться своей судьбой. Она много думает о себе, о своей семье. В общем-то, весь рассказ - это ее мысли. То она мечтает о постоянной работе, то думает, как помочь матери и отцу (она старшая в семье) в воспитании младших братьев и сестер, то размышляет о предстоящем замужестве - отсутствие хронологической последовательности событий в рассказе также отличает стиль "потока сознания".

В числе рассказов "потока сознания" можно назвать также "Ночь на автобусной остановке" и "Безрадостный грех" Мохана Ракеша, "Портрет на воде" Камалешвара [8; 9; 14; 15] и некоторые другие.

В новеллистике хинди изучаемого периода сфера влияния "потока сознания" ограничена, он не нашел широкого применения.

Короткий рассказ является излюбленным жанром индийских писателей благодаря его оперативности и реакции, откликам на насущные проблемы дня, доступности для понимания широкой читательской аудитории. Анализ рассказов на хинди 60-70-х годов XX века позволил выявить несколько стилевых разновидностей. Наряду с широким охватом жизненного материала, с тесными связями литературы с жизнью, рассказ на хинди изучаемого периода

характеризуется стилевым разнообразием, различием художественных средств и приемов для выражения актуальных тем современности, углубления психологических характеристик героев, благодаря чему усиливается художественная и социальная значимость произведения.

Литература

на русском языке

1. Амритрай. Избранные рассказы. М.1976
2. Ашк Упендранатх. Пустыня (рассказы). Л.1973
3. Балин В.И. Премчанд-новеллист.М.1973
4. Григорьян А. Проблема художественного стиля. М1970
5. Калининкова Е.Я. Разипурам Кришнасвами Нарайан.М.1982
6. Литературные направления и стили (сб. статей) М.1976
7. Маркандей. Коробочка с синдуром. М. 1961
8. Мир велик. Новеллы писателей хинди. М. 1975
9. На ступеньках в солнцепёк. Рассказы писателей хинди. М.1978
- 10.Поспелов Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М.1972
- 11.Поспелов Г.Н. Проблемы литературного стиля. М.1977
- 12.Пути анализа литературных произведений. М.1981
- 13.Ракеш Мохан. Хозяин пепелища. М.1961
- 14.Современная индийская новелла (сб. статей). М.1981
- 15.Современная индийская проза (сб. статей). М.1962
- 16.Тадж-Махал. Новеллы современных писателей Индии. М.1964
- 17.Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. Л.1982
- 18.Фёдоров А. Язык и стиль художественного произведения. М-Л.1963
- 19.Храпченко М.В. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М.1963
- 20.Яшпал. Одна сигарета. Рассказы. Л.1978

на языке хинди:

21. Nayi kahaniyan. Navambar, 1962
22. Nayi kahaniyan. Disambar, 1962
23. Mahendra Kumar Dhingra. Hindi evam panjabi kahani. Panjab, 1978.