

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

771

VÕRDLEV-TÜPOLOOGILISED
ASPEKTID KIRJANDUSPROTSESSIS

СРАВНИТЕЛЬНО—ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Töid romaani-germaani filoloogia alalt

Труды по романо-германской филологии

Kirjandusteadus

Литературоведение



TARTU 1987

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIHK 771 ВЫПУСК ОСНОВАН В 1893.г

VÕRDLEV-TÜPOLOOGILISED
ASPEKTID KIRJANDUSPROTSESSIS
СРАВНИТЕЛЬНО—ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ
АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Töid romaani-germaani filoloogia alalt
Труды по романо-германской филологии

Kirjandusteadus
Литературоведение

ТАРТУ 1987

Redaktsioonikolleegium

H. Peep, J. Talvet, A. Luigas (vastutav toimetaja), E. Tamn
L. Tshhanovskaya, O. Ojamaa

Toimetajailt

Käesolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihik ("Töid romaani-germaani filoloogia alalt") on järjeks 1986. a. ilmunud temaatiliste artiklite kogumikule "Kirjanduslikud mõjutused ja tekstialased kontaktid".

От редакции

Данный выпуск Ученых записок Тартуского государственного университета (Труды по романо-германской филологии) является продолжением вышедшего в 1986 г. тематического сборника статей "Литературные влияния и текстовые контакты".

Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu State University ("Works on Romance-Germanic Philology") is a continuation of the previous thematic collection of articles "Literary Influences and Textual-Contacts", which appeared in 1986.

SISUKORD - CONTENTS - СОДЕРЖАНИЕ

Т. Аунин. Специфика исторического сознания Н. Гортонa (романы 1858-1864 гг.)	5
T. Aunin The Specific Quality of N. Hawthorne's Conception of History (Novels of 1858-1864). Summary	11
N. Diakonova, A. Tchameyev Miltonic Influences in Shelley's "Prometheus Unbound"	12
Н. Дьяконова, А. Чамеев. "Освобожденный Прометей" Шелли и традиции Милтона. Р е з ю м е	26
V. Freibergs John Fowles's Contemporary Odyssey	27
В. Фрейберг. Современная Одиссея Джона Фаулза. Р е з ю м е	34
A. Luigas Peculiarities of the Naturalistic Method of George Eliot and Emile Zola	35
А. Луйгас. Особенности натуралистического метода Джорджа Элиот и Эмиля Золя. Р е з ю м е	59
D. Mendoza Constantes Míticas en las obras de Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Julio Cortazar	60
Д. Мендоса. Мифологические константы в произведениях Х. Рульфо, К. Фуентеса и Х. Кортасара. Р е з ю м е	74
Г. Перминова. Особенности жанра и стиля романа Э. Бульвер-Литтона "Годольфин"	89
G. Perminova The Peculiarities of the Genre and Style in Bulwer-Lytton's Novel "Godolphin". Summary	75
T. Zälite Ivan Turgenev and Henry James. Affinities and Tradition	90
Т. Залите. Влияние Ивана Тургенева на эстетику Генри Джеймса. Р е з ю м е	99
H. Koop Edward Bond and the British Political Theatre.....	101
Х. Кооп. Эдуард Бонд и английская политический театр. Р е з ю м е	106
J. Talvet "La Colmena" de Camilo José Cela: costumbrismo y metáfora filosófica	107
Ю. Тальвет. "Улей" Камило Хосе Селы: костумбризи и философская метафора. Р е з ю м е	116
V. Timofeyev Mervyn Peake's Trilogy and Chinese Philosophy	117
В. Тимофеев. Трилогия Мервина Пика и китайская философия. Р е з ю м е	125

И. Цехановская. Экзистенциалистский аспект творчества Уильяма Стайрона	126
L. Tsokhanovskaya The Existentialist Aspect of William Styron's Work. Summary	133
С. Вилмар. Новые плутовские романы в литературе ФРГ 60-ых годов	134
S. Vihmar Neue Pikaro-Romanen in der Literatur der BRD der sechziger Jahre. Zusammenfassung	140

СПЕЦИФИКА ИСТОРИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ
Н. ГОТОРНА (РОМАНЫ 1858-64 ГГ.)

Тийна А у н и н
Таллинский педагогический институт

Многие современные американские литературоведы (С. Беркович, Р. Х. Пирс), утверждая вдохновляющую роль, которую сыграл "дух 1776 года" в так называемом Американском Возрождении, выделяют ряд писателей, в творчестве которых "этот дух, как беккетовский Годо, блистает своим отсутствием" /1/.

На первый взгляд подобная точка зрения не лишена оснований. Если многие ныне забытые, а в прошлом веке весьма популярные писатели — в основном, многочисленные эпигоны Д. Ф. Купера — со страстью откликались на исторические события конца XVIII века, отражая их патриотический пафос в различных жанрах, то, с другой стороны, целый ряд гораздо более значительных писателей занял в этом вопросе довольно уклончивую позицию.

В качестве примера ссылаются обычно на героя Г. Мелвилла Израйля Поттера, изнывающего в британском плену на протяжении всей революции, на Сэптимуса Фелтона Н. Готорна, которому духовная независимость представляется неким магическим эликсиром жизни; в результате оба героя оказываются в одном ряду с Рипом Ван Винклем Вашингтона Ирвинга, прославившим весь процесс возникновения американской нации.

Но означает ли это, что героические события прошлого казались Готорну малопримечательными и малоблагодарными? Несомненно, нет. Приведенные выше рассуждения американских исследователей игнорируют тот факт, что действие романтического исторического романа может протекать исключительно в пределах частной жизни, но политическая линия в них все же присутствует. Как справедливо указывает Б. Г. Реизов: "Много ли в ней подлинных исторических фактов или вся она создана воображением из ничтожных и сомнительных данных — неважно. Важно то, что частная жизнь героев развивается на фоне государственной жизни страны" /2/ — в данном случае на фоне бурных революционных событий конца XVIII века. Этот фон и создает

ту атмосферу последних романов Готорна, которая позволяет осмыслить нравственный и вместе с тем исторический смысл всего действия.

Вездесущность "духа 1776 года" можно в равной мере наблюдать как в творчестве американских романтиков 1820 - 40-х годов, так и в творчестве Н. Готорна 1850 - 60-х годов, когда противоречия между революционными принципами и их практическим осуществлением выявились с особой остротой.

Как известно, в 1858-1864 годах Н. Готорн работал одновременно над четырьмя романами. Два из них, объединенные общим названием "Романы об Англии" ("Родовой след" и "Секрет доктора Гримшоу"), писатель оставил незаконченными и весной 1861 года обратился к двум другим, посвященным американской истории. Сюжетом одного из этих романов ("Септимус Фелтон") является история юноши, который посвятил все свои усилия глубоко эгоистическим поискам эликсира жизни.

В том, что Готорн обратился к истории, нет ничего удивительного. Это был традиционный для него способ художественного мышления. Существенно, что он обратился к истории войны за независимость и американской революции. И причин тому несколько. Одна из них заключается в очевидном внешнем сходстве гражданской войны и войны за независимость. И там и здесь страна раскалывается на два лагеря, и там и здесь гибнут американцы на своей собственной земле. Готорн, однако, сознавал, что кроме внешнего сходства есть еще "генетическая связь". В войне за независимость утвердились некие новые общественные, политические, государственные принципы, родилась демократическая республика. Гражданская война должна была решить их судьбу.

Политическая позиция самого Готорна была недвусмысленна и проста: он полагал жизненной необходимостью сохранение Союза и в письмах своих неоднократно высказывал сожаление, что не может, в силу преклонных лет, взять в руки оружие и пойти сражаться. Тем не менее, если взглянуть на эту позицию не отвлеченно, а в общей системе социально-философских, нравственных, исторических воззрений писателя, то легко будет увидеть обманчивость этой простоты.

Почти все произведения Готорна являют собой сложный комплекс взаимодействующих идей. Но в этом романе особенно очевидны противоречия, которые в конечном итоге помешали писателю придать своему повествованию законченную идейно-художественную форму. Готорн не просто не успел "дописать" его, а

не сумел его додумать.

По мнению ряда американских литературоведов (Е. Дэвидсона, Р. Якобсона), основную причину этих противоречий следует искать во все усиливающейся неспособности Готорна отличить "объективную реальность мира от реальности своего собственного внутреннего мира" /3/. Отсюда они приходят к выводу, что в последние годы жизни писатель отступил от своей собственной эстетической позиции и принципов художественной организации повествования, а также от своих прежних исторических воззрений, которые он пытался теоретически осмыслить в предисловиях к романам "Дом с семи фронтонах" (1851) и "Мраморный фавн" (1860).

Чтобы судить о справедливости такого рода суждений, следует подробнее охарактеризовать некоторые основные моменты концепции истории Н. Готорна.

Как справедливо отмечает Ю.В. Ковалев: "В Готорне — повествователе как бы совмещаются два лица, по-разному смотревшие на одно и то же событие. Одно из них — современник этих событий, патетически описывающий и оценивающий их с позиции американцев XVII-XVIII веков; другое — современник Готорна, представитель просвещенного и рационалистического XIX века, далеко ушедшего от темных предрассудков и верований прошлого, несколько ироничный, умудренный жизнью, склонный к анализу и обобщению" /4/. Однако если в таких романах как "Алая буква" и "Дом с семи фронтонах" эти два повествовательных уровня органически переплелись в единое целое, создав "особую атмосферу, допускающую толкование реальных фактов современности в свете романтической легенды, возникшей в далеком прошлом" /5/, то в поздних романах Готорна эта схема перестала функционировать. Готорн всегда пытался "связать прошлое с ускользающим от нас настоящим" /6/, прежде всего в нравственном аспекте. По его мнению, автор исторического романа должен учить читателя и просвещать человеческую душу способами более тонкими, чем повторение прописных истин. Однако последние незаконченные романы Готорна свидетельствуют о все усиливающихся сомнениях писателя в нравственных основах американской демократии, в буржуазной этической системе в целом, на которую он опирался в своих предшествующих романах. Антигуманная сущность этой системы в 1850-е годы проявила себя в достаточной степени, чтобы проницательные и глубокие умы, к числу которых относился и Готорн, могли сделать трагическое открытие: дело не в отклонении от естест-

венного пути, а в самой программе, которая с самого начала содержала в себе зародыши неконтролируемого зла.

По справедливому замечанию американского исследователя Дэвидсона, все герои "Септимуса Фелтона", как и герои трех других неоконченных исторических романов, проходят одинаково поразительную, но на первый взгляд едва приметную трансформацию. "Они начинают свою жизнь полнокровными героями романтического романа и постепенно все более отождествляются с янки, действующим на политической и военной арене современной Америки" /7/. Их характеры представляют собой своеобразную комбинацию элементов прошлого и настоящего.

Однако решить до конца взаимоотношения между прошлым и настоящим в их разнообразных аспектах Готорну не удалось. Чтобы правильно функционировать герой романтического исторического романа должен был, используя опыт прошлого, указывать на ошибки своим современникам и тем самым помогать добру торжествовать над злом, грехом и коррупцией. Но ни Септимус Фелтон, ни герои трех других оставшихся незаконченными исторических романов Готорна не могут осуществить эту задачу. Независимо от того, какой этап истории они представляют, они неспособны дать пример, неспособны ответить на вопрос, во имя чего они и их соотечественники живут и действуют.

Впрочем ответить на этот вопрос в рамках романтического романа на новом этапе исторического развития было практически уже невозможно. Не только отдельные его компоненты (метод характеристики, композиция и т.п.), но и вся романтическая методология в целом перестали отвечать требованиям эпохи. Таким образом, можно сказать, что не только историческое миропонимание Готорна 1860 гг. противостояло романтической эстетике, но и сама эстетика вступила в безнадежное противоречие с действительностью.

Взгляд Готорна на историю непосредственно связан с его наблюдениями над современностью. Так как писатель всегда живо реагировал на все значительные события своего времени, он не мог пройти мимо очевидной духовной и политической преемственности разных исторических эпох: от новоанглийского пуританизма к эпохе революции, к эпохе джексоновской демократии. Однако эта преемственность в его произведениях часто выражалась опосредованно, через сложную систему символов. Символ для Готорна — художественный прием, призванный в сконцентрированном виде выразить нужды, стремления, надежды и опасения человечества.

Концентрируя внимание на истоках современного нравственного сознания американцев в его новоанглийском варианте, Готорн неоднократно использует вольнолюбивый дух пуританизма как некий символический образ для дешифровки событий войны за независимость, давая тем самым американскому национальному самосознанию XIX в. "ощущение традиции, исторической преемственности, опору в далеком прошлом колониальной Америки" /8/. Не принимая пуританскую догму, Готорн поставил перед собой довольно трудную творческую задачу: обратившись к пуританской традиции, которая, как известно, представляла собой противоречивое сочетание яростного фанатизма и свободолюбия, показать, что эта традиция, с одной стороны, определила руководящую роль Новой Англии в освободительной войне американских колоний, а с другой — яростное антипуританское движение романтической эпохи.

Эту задачу Готорн осуществлял несколько иначе, чем его современники-историки (например, Дж. Бэнкрофт, Ф. Паркмен, У.Г. Симмс, Дж.Л. Мотли и др.), чье историческое сознание отличалось метафизичностью, ибо действие исторических законов означало для них прежде всего предопределенность событий и их однозначную обусловленность. Так, например, историк У.Х. Прескотт в своей рецензии на труд Бэнкрофта восторженно повторил мысль автора о том, что "стремление к независимости было руководящим принципом колониального периода истории Америки, который с неизбежностью привел к событиям революции 1776 года" /9/. Такое однозначное толкование, согласно которому переселение английских пуритан в колонии знаменовало первый этап освободительной войны Америки, преобладало среди историков XIX века и полностью отвечало политическим идеалам зарождающейся американской буржуазии /10/.

Столь явная тенденциозность по отношению к истории не удовлетворяла Готорна. Критический взгляд обнаружил и другую сторону вопроса: разве не были эти пророки свободы — пуритане — сами жестокими тиранами, преследовавшими квакеров и вешавшими "ведьм", теми, кто уже в зародыше душил любое стремление к индивидуальной свободе?

Именно в этом заключено, по мнению писателя, противоречие, определившее специфику Новой Англии. Оно придает его историческим романам и рассказам особую напряженность, раскрывая двойственный характер пуританского образа мыслей.

Преследуемые сами могут превратиться в жестоких преследователей — таков для Готорна горький привкус американского

идеала свободы, привкус, который в период 1850-60 гг. уже не могли скрыть никакие патриотические лозунги.

Специфика исторического познания Готорна определила идейно-художественную специфику его произведений, которые с полным основанием можно назвать критическими. Существование означает для него прежде всего опыт, усвоенный в процессе истории. Тем самым человек как продукт истории способен действовать свободно и принимать решения, т.е. сам быть творцом истории, но и за свои ошибки он должен отвечать полностью. Именно последний момент является ключевым для понимания исторических произведений Готорна, которые в отличие от произведений его предшественников отнюдь не оптимистичны. В них нет прежних иллюзий и надежд, нет достойных быть награжденными счастьем.

Подводя итог, можно сказать, что последние незаконченные романы Готорна стали своего рода этапом в том процессе переоценки ценностей, который начался в американском романтизме в 1860-е гг. Процесс этот был необычайно сложен и мучительно труден. В ходе его целый ряд "позитивных" элементов буржуазной идеологии обнаружил скрытый в них негативный антигуманный, антидемократический смысл. Именно этот процесс в значительной мере определяет поэтапное размежевание среди американских романтиков. В этом плане Н. Готорн принадлежит к радикальному поколению, иному чем Купер и его многочисленные последователи и эпигоны.

Л и т е р а т у р а

1. Bercovitch S. How the Puritans Won the American Revolution // *The Massachusetts Review*. - 1977. - № 11. - p. 597.
2. Реззов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. - М.-Л., 1965. - С. 333.
3. Davidson E.H. The Unfinished Romances // *Hawthorne Centenary Essays*. - Columbus, Ohio, 1964. - P. 147.
4. Ковалев Ю.В. Легенды и реальность // Готорн Н. Дом о семи фронтонах. - Л., 1975. - С. II.
5. Там же, с. 10.
6. Там же, с. 34.
7. Davidson E.H. Op. cit., p. 156.

8. Ковалев Ю.В. Историзм как художественный принцип в ранней американской прозе // История и современность в зарубежных литературах.-Л., 1979. - С.107.
9. Prescott W.H. Bancroft's United States. - London, 1845. - P. 269.
10. Bell M.D. Hawthorne and the Historical Romance of New England. - Princeton, 1975. - P. 91.

THE SPECIFIC QUALITY OF N. HAWTHORNE'S CONCEPTION
OF HISTORY (NOVELS OF 1858 - 1864)

T. Aunin

S u m m a r y

N. Hawthorne - one of the most historically minded of American 19th century novelists - was constantly announcing romance the borderline of the human mind where the actual and the imaginary intermingled. At the same time, it was not so much for the intrinsic truth of history as for the great moral truths that framed the subjects for his best historical romances and tales. Hawthorne as the romantic historian and historical romancer sought in the past mainly moral conflicts which could be regarded as comprising a battle between the democratic ideals of the 18th century and their materialization into 19th-century bourgeois civilization.

Hawthorne's interpretation of American history (and especially that of American Puritanism) implied great contradictions. But what is essential, he saw the dialectic repetition of evils as the pattern of American history, stressing fundamental analogies between the errors of the past and the errors of the present. Hawthorne determined historical sequence (from early Puritanism to the spirit of 1776 and further on to the dramatic split of the 1860s) as the repetition of the central feud which, he suggested, lived from one generation into the successive ones. He is able to connect past and present, but he is totally unable to examine the significance of these connections. Instead of pursuing the realistic direction raised by the subject itself, Hawthorne falls back on romance convention which by the 1860s had long exhausted itself in American literary tradition.

MILTONIC INFLUENCES IN SHELLEY'S "PROMETHEUS UNBOUND"

Nina D i a k o n o v a , Alexander C h a m e y e v
Leningrad State University

Shelley was one of Milton's most passionate admirers and frequently referred to him both in prose and in poetry. He called the author of "Paradise Lost" "the sacred Milton", "the Sire of an immortal strain", and always associated him with the greatest names in literature - Homer, Dante, Shakespeare¹. The poetical fragment "Milton's Spirit" (1820) clearly shows what it was in the old poet's art and person that most fascinated Shelley:

"I dreamed that Milton's spirit rose, and took
From life's green tree his Uranian lute;
And from his touch sweet thunder flowed, and shook
All human things built in contempt of man, -
And sanguine thrones and impious altars quaked,
Prisons and citadels ..."²

Milton had for Shelley an irresistible attraction as a revolutionary and a republican and at the same time as a poet-philosopher, one of "the unacknowledged legislators of the world" on whose works the moral condition of mankind greatly depended³. As Frederick L. Jones justly points out, it was this union of Shelley's admiration for the man with unbounded esteem for his poetry that made Milton loom so large in his mind, in a way that no other poet did⁴.

Shelley's mind was literally soaked with Milton's poetry: he read it repeatedly, knew large portions of his works by heart and turned to them whenever and wherever he thought it fit to cite an example of supreme worth - an attitude that he shared with other English romanticists who were one and all eloquent in their admiration of the author of "Paradise Lost". Milton's poem was for Shelley beyond praise; he looked upon it, according to Thomas Medwin's evidence, as "one of the grandest conceptions ever struck upon by the imagination of man - faultless in its structure, and infinitely majestic and sublime in its language, stately and sus-

tained without being pompous or tumid, and whilst abounding in learned idioms and classical lore, free from all pedantry and affectation"⁵.

During the years 1815 - 1819 Shelley returned to Milton's poem more than once. Mary Shelley's List of Books Read in 1815 includes "Paradise Regained", "Paradise Lost", "Areopagitica", and "Lycidas". Besides, she mentions "Paradise Lost" as read by her husband in November, 1816, at Bath, and in December, 1817, at Marlow. In the year 1819, in Italy, says Mary's "Journal", Shelley read Book I of "Paradise Lost" aloud to her in April and more of the poem in August, just at the time when he was composing "Prometheus Unbound"⁶.

"Paradise Lost" always remained for Shelley an inexhaustible source of inspiration. Its influence reveals itself in the presentation of characters and in the general atmosphere of Shelley's works no less than in numerous Miltonic echoes, quotations, and borrowings, and may be traced both in his mature works and in his Juvenilia.

Thus in his broadside, "A Declaration of Rights", written in 1812, Shelley passionately appeals to his countrymen: "Awake! - arise! - or be for ever fallen" (V, 275). These are the words with which the hero of "Paradise Lost" rouses his defeated followers as they lie stunned on the lake of fire in Hell (Paradise Lost, I, 330)⁷.

Shelley's Ahasuerus, type of the eternal rebel in "Queen Mab" (1813), is obviously modelled on Milton's Satan⁸. Like his grand predecessor whose motto is "Better to reign in Hell than serve in Heaven" (Paradise Lost, I, 263), Ahasuerus prefers "Hell's freedom to the servitude of Heaven" (Queen Mab, VII, 195)⁹, and his portrait reminds that of the fallen angel in "Paradise Lost" (cf. Queen Mab, VII, 73 - 82 and Paradise Lost, I, 589 - 594, 599 - 604).

The same is true of "the Almighty king" from the fragmentary "Pater Omnipotens" (1820) who is described in much the same style as Milton's Satan¹⁰.

The poetical fragment "Satan Broken Loose" (1817) is as undoubtedly influenced by Milton. It tells about "a golden-winged Angel" who "stood before the Eternal Judgement-seat" to report that "strife was now begun" between God and Devil and that

"... Satan had broken his chain,
And with millions of daemons in his train,
Was ranging over the world again"¹¹

The young poet's main interest lay, no doubt, in Milton as a tyrant-hater - both in his practical policy and in his artistic creations. For Shelley as well as for other romantic radicals Milton's mutinous hero had a powerful appeal which they could not possibly resist. Most of them saw in the Satan of "Paradise Lost" not as an embodiment of evil but a symbol of iconoclasm, of unconquerable love of freedom, of "courage never to submit or yield" (Paradise Lost, I, 108). It is not surprising then that the image of Satan was widely discussed in romantic literature and inspired many a sublime line in the works of Blake and Byron, Landor and Campbell, Shelley and Keats.

Blake, an ardent student of Milton, was fascinated with the bleak grandeur of Satan and declared that the author of "Paradise Lost" had belonged to "the Devil's party without knowing it"¹².

Byron frequently referred to Milton and to Satan in his works and letters and once even told his wife that he believed himself the avatar of a fallen angel¹³; the poet's humanistic interpretation of Satan's character helped him to create his own famous demonic heroes such as Manfred, Lucifer, Cain and others¹⁴.

William Hazlitt, another admirer of Milton's genius, was only giving utterance to a popular romantic conception when he wrote in his "Lectures on the English Poets" (1818): "Satan is the most heroic subject that was ever chosen for a poem; and the execution is as perfect as the design is lofty ... Satan is not the principle of malignity, or of the abstract love of evil - but the abstract love of power, of pride, of self-will personified ... His love of power and contempt for suffering are never once relaxed from the highest pitch of intensity. His thoughts burn like a hell within him: but the power of thought holds dominion in his mind over every other consideration"¹⁵.

Perhaps the most eloquent and influential interpretation of the rebel angel image in the age of romanticism was given by Shelley. "Milton's poem, - he wrote in his celebrated "Defence of Poetry", - contains within itself a

philosophical refutation of that system of which, by a strange and natural antithesis, it has been a chief popular support. Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil. Implacable hate, patient cunning, and a sleepless refinement of device to inflict the extremest anguish on an enemy - those things are evil; and although venial in a slave are not to be forgiven in a tyrant; although redeemed by much that ennoble his defeat in one subdued are marked by all that dishonors his conquest in the victor. Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to repent of a perseverance in enmity but with the alleged design of exasperating him to deserve new torments. Milton has so far violated the popular creed (if this shall be judged to be a violation) as to have alleged no superiority of moral virtue to his God over his Devil"¹⁶.

This concept of Satan, lofty and noble though it is, contains a certain amount of wishful thinking. Shelley was involuntarily reading his own thoughts into the lines of Milton or, better to say, he interpreted Milton's epic in a way which the elder poet would not have approved of - would most probably have disavowed. As a loyal Christian Milton censured the rebellious spirit of his Daemon, which Shelley certainly could never do. He insisted on Satan being far more attractive in Milton's epic than God. Needless to say that this is much more the case in Shelley's own creation, "*Prometheus Unbound*".

The lyrical drama "*Prometheus Unbound*" seems the work where Milton's influence is more than ever flagrant. Though the general concept is obviously Aeschylean, the whole atmosphere of the work is soaked with specifically Miltonic grandeur: the cosmic nature of the scene - and scenery, the conflict between the "Monarch of Gods" and the Titan, the defeat of the rebel and his defiant challenge of the victor certainly owe a great deal to Milton's concepts.

The drama opens with the hero's passionate soliloquy which in its tone and spirit immediately reminds the reader of Satan's rebellious speeches in "Paradise Lost" (cf. Prometheus Unbound, I, 1 - 23 and Paradise Lost, I, 84 - 125, 242 - 263). The monologue of Prometheus is at once a lament and a defiance, thence its peculiar tragic energy. It expresses endurance stretched to breaking-point and yet an uncrushed spirit and inflexible will. But is not this the case of Milton's Satan as well? Like Milton's Arch-rebel who wages war against him "who reigns / Monarch in Heaven" (Paradise Lost, I, 637 - 638), Shelley's Prometheus dares to check "The falsehood and the force of him who reigns / Supreme" (Prometheus Unbound, I, 127 - 128).

The fallen Titan speaks of unutterable pain, but that very pain makes him "more glorious far" than Jupiter, his adversary and executioner. Prometheus is fully aware he could put an instant end to his agony but he refuses to seek reconciliation with Heaven. Nothing is required of him but submission. And that is a moral impossibility. Without a moment's hesitation Prometheus disdainfully rejects Mercury's apprehensive suggestion that he should better "bend his soul in prayer" and supplicate Jupiter for mercy. He says:

Submission, thou dost know I cannot try:
For what submission but that fatal word,
The death-seal of mankind's captivity,
Like the Sisilian's hair-suspended sword,
Which trembles over his crown, would he accept,
Or could I yield? Which yet I will not yield.

(Prometheus Unbound, I, 395 - 400).

This passage is not unlike Satan's proud meditations in "Paradise Lost":

... is there no place
Left for repentance, none for pardon left?
None left but by submission; and that word
Disdain forbids me ...

(Paradise Lost, IV, 79 - 82)

Similar sentiments are found in Satan's lines:

... Peace is despair'd,
For who can think submission? ...

(Paradise Lost, I, 660 - 661; cf. also I, 108 - 112).

Despite pain and suffering, the Titan declares that his is a happy lot in contrast to that of mankind doomed to pay

Jupiter "knee-worship ... and hecatombs of broken hearts". It is he, Prometheus, who really reigns and triumphs, his suffering is his empire; the stronger the one, the greater the other ("torture and solitude, / Scorn and despair, - these are mine empire". - Prometheus Unbound, I, 14 - 15). In answer to Mercury's compassionate remark - "...I wonder at, yet pity thee" - Prometheus exclaims:

Pity the self-despising slaves of Heaven,

Not me... (Prometheus Unbound, I, 429 - 430).

These lines of Prometheus are certainly akin in spirit to those of Satan:

... To bow and sue for grace

With suppliant knee, and deify his power

Who from the terror of this arm so late

Doubted his empire, that were low indeed ...

(Paradise Lost, I, 111 - 114).

The Promethean myth, as one of the English critics aptly observes, is ambivalent and capable of developing in two opposite directions¹⁷. Prometheus as a mythological image has two sides: he is at one and the same time "the saviour and the strength of suffering man" (Prometheus Unbound, I, 817) - like Christ¹⁸, and a rebel against celestial authority - like Satan. Thus it is only too natural that Shelley's Prometheus has much in common with Milton's Satan. Both come to represent revolt against tyranny. Both are distinguished for their dignity, love of liberty, for stoicism in suffering, reckless courage and iron determination. At last, both can be said to have obtained a sort of victory over their all-powerful enemy: Prometheus' results in Jupiter's downfall, Satan's - in the fall of God's favourite creations, of the first man and the first woman.

In the Preface to "Prometheus Unbound" Shelley himself drew comparisons between the two mythological figures and along with the most striking likenesses pointed out the most important differences between them. "The only imaginary being resembling in any degree Prometheus, - he wrote, - is Satan; and Prometheus is, in my judgement, a more poetical character than Satan, because in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandisement, which in the Hero of Paradise Lost, inter-

fere with the interest. The character of Satan engenders in the mind a pernicious casuistry which leads us to weigh his faults with his wrongs, and to excuse the former because the latter exceed all measure... But Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature, impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends"¹⁹.

As distinct from Milton who sought to "justify the ways of God to men" (*Paradise Lost*, I, 26), Shelley tried to justify the ways of man in man's own eyes. Accordingly, while Milton embodied his ideals and his beliefs in the person of God, representing absolute reason and absolute good and therefore lacking in individual attributes, Shelley incarnated his best and deeply felt dreams in the magnificent figure of Prometheus who stood, in his eyes, for the desire in the human soul to "make the earth / One brotherhood" (*Prometheus Unbound*, II, ii, 94 - 95), to create social harmony through love, understanding, and compassion. As C. M. Bowra puts it, Prometheus "is what Shelley regarded as the noblest force in the human self, the desire for the good and the willingness to make any sacrifice for it"²⁰.

Prometheus' victory is the sort of bloodless and blameless victory which Shelley himself dreamed of. The poet's attitude towards revolutionary warfare was complex and contradictory. He was a convinced opponent of violence and he believed that violence could bring forth only violence. In his view, the French Revolution, although undertaken with the best intentions, ended ill for the people because violence was employed. It had collapsed because it became dominated by hatred and revenge²¹. The poet thus described the French Revolution in his lyrical drama:

The nations thronged around, and cried aloud,
As with one voice, Truth, liberty, and love!
Suddenly fierce confusion fell from heaven
Among them: there was strife, deceit, and fear:
Tyrants rushed in, and did divide the spoil.

(*Prometheus Unbound*, I, 650 - 654).

Though Shelley had strong moral objections against violence, he realized only too well that the conditions bred by tyranny would inevitably lead to the overthrow of the existing order, and he declared that if such things happened he would take the side of the people²².

The French Revolution, in Shelley's opinion, furnished the "master-theme of the epoch", and he recommended it to Byron as a subject "involving pictures of all that is best qualified to interest and to instruct mankind"²³. This master-theme of the age was engaged by Shelley, though not as a specific historical phenomenon but only as a theme, in his poem "The Revolt of Islam" (1818), in which poem he showed, by the way, the dire consequences of non-violent treatment of tyranny.

These contradictions of Shelley's thought made part of the complex ideological situation of his day when the strongest minds tried to but could not solve the problems of social progress and political remaking of society. "Prometheus Unbound" was what Shelley himself recognized as a poetic utopian answer to the anxious questions of the time.

Jupiter's evil power, as if by magic, comes to an end as soon as Prometheus' moral reformation is complete and his earlier feeling of hatred has been displaced by loathsome pity for his merciless adversary. Jupiter is brought down by a single act of a powerful Spirit called Demogorgon. The significance of this personage in Shelley's drama has been variously debated. Some scholars consider Demogorgon as an incarnation of justice and truth, others - as a spirit of eternal change, still others - as a symbol of historical necessity and so on²⁴.

One of the sources of Shelley's Demogorgon is, no doubt, "Paradise Lost". Among "spirits of the nethermost abyss" whom Satan meets on his way to Eden "Orcus and Ades, and the dreaded name / Of Demogorgon" are mentioned (Paradise Lost, II, 964 - 965). Shelley's treatment of the image differs, however, from Milton's. The author of "Paradise Lost" describes Demogorgon as an evil deity whereas Shelley represents him as a benign power whose interference in the struggle between Prometheus and Jupiter liberates the long-suffering Titan. It is Demogorgon who makes it possible that the bleak beginning of the drama should magically come to a radiant close.

At the beginning of the drama Prometheus is depicted as chained to a rock over a precipice. All around are icy cliffs, ravines and mountain peaks. Above is the sky, below is the sea. It is a majestic, breathtaking landscape, as grand as the feelings actuating the suffering Titan. In deal-

ing with Sun, Moon, Skies, clouds, abysses, huge mountains, bottomless pits, wide seas, on the one hand, and with God, Titan, Demogorgon, Spirits of the Earth, Universe - on the other, Shelley could not but heavily lean on Milton.

In Shelley's drama as well as in Milton's epic all is on the grandest scale, in time and in space. Prometheus mentions three thousand year, he repeats again and again "ever", "for ever", "aye", "there is no change, no pause" - he is doomed in eternity. Even the briefest units of time are "aye divided by keen pangs / Till they seemed years" (Prometheus Unbound, I, 13 - 14). To harmonize with this, not only is the reader faced with eternity, but also with infinity: the mountains are of a size that baffles the very eagles, all round are abysses and precipices, bright and rolling worlds, empires, hecatombs, to say nothing of Sun, Heaven and Sea. All this immensity of space is alive with movement, it throngs, it howls, it is caught up in a whirlwind.

It is noteworthy that two of Shelley's favourite passages of poetry, according to M. Wilson's observations, were Prospero's meditation on mutability in Act IV of "The Tempest" and Satan's journey through Chaos in Book II of "Paradise Lost"²⁵. Shelley was impressed by Milton's description of

... the hoary deep, a dark
Illimitable ocean without bound,
Without dimension; where length, breadth, and highth
And time and place are lost, where eldest Night
And Chaos, ancestors of Nature, hold
Eternal anarchy ... (Paradise Lost, II, 891 - 896:
see also II, 907 - 916).

The cosmology of this last passage along with that on the Creation from Book VII (Paradise Lost, VII, 210 - 557) made vivid to Shelley the picture of a universe emerging out of chaos. The Chorus of Spirits in "Prometheus Unbound" sing of "Death, Chaos and Night" - the "hoar deep" - out of which they will create

... Earth, Air, and Light
And the Spirit of Might
Which drives round the stars in their fiery flight ...
(Prometheus Unbound, IV, 143 - 158).

The "torrent streams" of "Prometheus Unbound" (III, iii, 156) appear to derive from the "torrent rapture" with which

the "watery throng", at God's command during Creation, gathers into seas and the land dry (see *Paradise Lost*, VII, 299; see also Book II, 580 - 581 where the author mentions "fierce Phlegeton, / Whose waves of torrent fire inflame with rage").

Students of Shelley have traced and listed numerous lines and passages of "*Prometheus*" based on Milton's grand cosmology and magnificent Creation²⁶. Here are only some of the parallels between the two respective texts:

<u>Paradise Lost</u>	<u>Prometheus Unbound</u>
... the sun new risen Looks through the horizontal misty air Shorn of his beams... (I, 594 - 596).	... serenest Air, Through which the Sun walks burning without beams! (I, 64 - 65).
... what if Earth Be but the shadow of Heaven... (V, 574 - 575)	How glorious art thou, Earth! And if thou be The shadow of some spirit... (II, iii, 12 - 13).
/Satan/ with steady wing... Winnows the buxom air... (V, 266 - 270).	/Spirit of the Hour/ floated down Winnowing the lightsome air with languid plumes. (III, iv, 107).
Thither came Uriel gliding through the even On a sunbeam, swift as a shooting star... (IV, 555 - 556; see also IV, 589 - 591).	... the child of Heaven, with winged feet, Runs down the slanted sunlight of the dawn. (I, 437 - 438).

Shelley also repeats some shorter Miltonic phrases, such as

<u>Paradise Lost</u>	<u>Prometheus Unbound</u>
crystalline ocean (VII, 271)	crystalline pool (III, iii, 159)
crystalline sky (VI, 772)	
adamantine chains (I, 48)	adamantine chains (II, iv, 91)
/wings of/ sky-tinctured grain (V, 285)	wings of skiey grain (I, 760).
vegetable gold (IV, 220)	vegetable fire (III, iv, 110)
	vegetable silver (IV, 283)

his dark pavilion (II, 960) that bright pavilion
(II, i, 125).

Quite often Shelley does not exactly repeat Milton's lines but makes use of a good many of his famous images. This can be observed, for instance, in the similarity between Shelley's description of Prometheus' cave and Milton's picture of the blissful bower placed in the heart of Eden (cf. Prometheus Unbound, III, iii, 10 - 22 and Paradise Lost, IV, 690 - 704).

Shelley uses Milton's (and Shakespeare's) blank verse: its freedom, its long pentameter lines with their sweeping strides have made it a favourite vehicle for meditative, philosophical or otherwise lofty poetry (cf. Wordsworth's "Prelude" and Byron's "Manfred" and "Cain", to mention but the most obvious examples). Shelley's blank verse differs, from Milton's in being immune from Latin influence, from Milton's favourite inversions, such as postsubstantival position of adjectives, and in making more ample use of enjambement and, consequently, in being freer in its movement.

Vida Scudder, a connoisseur of Shelley's versification, noted that in "the union of austere and elevated simplicity with a certain splendour of effect the blank verse of Prometheus Unbound is singularly like that of Paradise Lost". She remarked, however, on "a cadence of which Shelley alone is master, unique in haunting, clinging melody", and she concluded that "Shelley has drawn a new music from English words" in many passages²⁷.

Though modelled on the style of Milton, Shelley's is unmistakably his own in rendering the mentality of an ideal character in whom, contrary to Satan, revolt against injustice derives from his love of man as well as from innate goodness and nobility. Like Milton, Shelley was a poet-philosopher whose mind was filled with visions of truth and beauty symbolizing the searchings of a great mind faced with the eternal problems of good and evil, of struggle and resignation, of politics and morality.

Like Milton, Shelley was haunted by the dangers besetting man in his evolution towards perfection, moral and intellectual. Like Milton, Shelley had recourse to symbols to render his sense of the powers inspiring humanity in its upward struggle for self-realization and liberation. Like Milton, Shelley peopled his world with fantastic aerial fig-

ures and poetic visions meant to symbolize fundamental verities, intended to have a universal human application.

The nature of the poet's symbols, however, is not quite the same: Milton's are more concrete, more explicit, Shelley's - more abstract, more spiritual, rendering aspects of the observing intellect rather than those of the world observed. Milton's Heaven has, as it were, a great deal of the earth²⁸, Shelley's earth has more of heaven. Milton's Eve is a symbol of womanhood, she represents physical beauty, whereas Shelley's Asia is "a symbol of Intellectual and Heavenly Beauty", and "is metaphorically equated with the sun"²⁹. Milton's angels, when fighting, use swords and artillery; Shelley's weapons are entirely symbolical.

The cosmic warfare Milton so eloquently describes in "Paradise Lost" has curious parallels with battles only too real in mid-seventeenth-century England,³⁰ though interpreted according to Biblical lore that was law to Milton the Puritan; the struggle between Prometheus and Jupiter in Shelley's drama is a symbol of great battles to come, it represents the struggle of humanity against oppression, and its interpretation has all the freedom of unshackled Utopian thought.

Whatever the inevitable time-inflicted divergencies, Milton's epic was, no doubt, Shelley's important source of inspiration, not only as a model of style and form but spiritually as well. In this Shelley was true to type or, to use modern terminology, to the typological cast of romanticism. Reverting to national traditions, to such writers as Chaucer, Shakespeare, Milton and Chatterton whose genius soared high, beyond bounds and restrictions, was part of the romantic mind and aesthetic outfit, a very general typological characteristic. The romantic criticism revolted sharply against rules and standards of classicism and "prided itself upon having rescued Milton, with Shakespeare, from the Procrustian bed of eighteenth-century formalism"³¹. For Blake, Byron, Shelley, Keats and other romantics Milton was the type of the free personality, a champion of radicalism in politics, religion, and art. The unanimity of the romantic veneration of Milton is another proof, if more were wanted, of a specific and consistent body of thought, inherent in the variously coloured poetry of the great masters of romanticism.

Born in the glare of the French Revolution of 1789, it is only natural that the poets of the early nineteenth century should have looked up to the greatest poet of an earlier revolution much nearer home. It is only logical that they should have caught something of his political fervour and along with that a number of features typologically identical to theirs. Shelley's ideological and artistic congeniality to Milton bears out this point.

REFERENCES

1. Shelley P. B. The Complete Poetical Works of P. B. Shelley. Ed. by T. Hutchinson. London; New York, 1914, pp. 202; 427, 36; Shelley P. B. - Defence of Poetry. - In: Poetry and Prose by Percy Bysshe Shelley. Moscow, 1959, pp. 415 - 417.
2. Shelley P. B., 1914, p. 627.
3. Shelley P. B., 1959, pp. 418, 421.
4. Jones F. L. Shelley and Milton. - Studies in Philology. Chapel Hill, 1952, vol. 49, No 3, p. 516.
5. Medwin T. The Life of P. B. Shelley, London, 1913, p. 262.
6. Mary Shelley's Journal. Ed. by E. L. Jones. Norman, 1947, pp. 60 - 61, 68 - 69, 73, 88, 119, 122 - 123.
7. Milton J. The Complete Poetical Works of John Milton. Ed. by H. V. Beeching. London, 1913.
8. Baker G. Shelley's Major Poetry: The Fabric of a Vision. Princeton; New Jersey, 1948, p. 277.
9. It is curious to notice that Shelley's remark, concerning the nature of art in the Preface to "Prometheus Unbound" - "... I had rather be damned with Plato and Lord Bacon, than go to Heaven with Paley and Malthus" (Shelley P. B., 1914, p. 203) - once again calls to mind Satan's famous dictum. Cf. also Byron's lines in "English Bards and Scotch Reviewers": "Better to err with Pope, than shine with Pye" (Byron G. G. The Poetical Works of Lord Byron. London; New York, s.a., p. 97).
10. Diakonova N., Chamayev A., Byron's "Manfred" and Romantic Milton Worship. - Acta et commentationes Universitatis Tartuens. Tartu, 1986, p. 107; In addition to the likeness between the two characters pointed out by the authors of the article it might be worth mentioning that Shelley's lines "Encompassed unapproachably with power / And darkness and deep solitude..." in the fragment in question (Shelley P. B., 1914, p. 628) echo Milton's confession in "Paradise Lost": "In darkness, and with dangers compassed round, / And solitude..." (Paradise Lost, VII, 27 - 28).
11. Shelley P. B., 1914, pp. 544 - 545.

12. Blake W. The Marriage of Heaven and Hell. - In: Blake W. Select Verse. Moscow, 1982, p. 354.
13. MacCann J. J. Milton and Byron. - Keats - Shelley Memorial Bulletin. London, 1974, p. 13; The legend of Byron's Satanic nature was very popular in 1820s; it was eloquently voiced in Lamartine's poem "Méditation second: l'Homme: A Lord Byron" (Diakonova N. Byron and Lermontov: Notes on Pechorin's "Journal". - In: Lord Byron and His Contemporaries. Essays from the Sixth International Byron Seminar. Ed. by C. E. Robinson. London: Toronto, 1979, pp. 164 - 265).
14. For further treatment of the problem "Byron-Milton" see: Diakonova N., Chameyev A., op. cit., p. 104).
15. Hazlitt W. On Shakespeare and Milton. - In: Milton Criticism. Ed. by J. Thorpe. New York, 1950, pp. 107 - 109).
16. Shelley P. B., 1959, pp. 415 - 416.
17. Werblowsky R. J. Z. Lucifer and Prometheus. A Study of Milton's Satan. London, 1952, p. 63.
18. The picture of Prometheus chained to a rock calls to mind the familiar presentation of Jesus Christ nailed to the crucifix. The parallelism between Prometheus and Christ is emphasized in Shelley's drama by the fact that the really climatic and almost unendurable torture of his hero is a vision of Christ's agony upon the Cross (Prometheus Unbound, I, 584 - 585, 594 - 603).
19. Shelley O. B., 1914, p. 201.
20. Bowra C. M. The Romantic Imagination. New York, 1961, p. 107.
21. Cameron K. N. Shelley. The Golden Years. Cambridge (Mass.), 1974, p. 505.
22. Shelley P. B. Letters, vol. 1 - 2. Ed. by F. L. Jones. Oxford, 1964, vol. 1, p. 221.
23. Ibid., pp. 504, 508.
24. For discussion of literary sources and conception of Demogorgon in Shelley's drama see: Алексеев М.П. Образ Демогоргона в драме Шелли и его источники // Алексеев М.П. Сравнительное литературоведение. - Л., 1983. - С. 275-278. see also: Cameron K.N., op. cit., pp. 510-523.
25. Wilson M. Shelley's Later Poetry. A Study of His Prophetic Imagination. New York, 1959, pp. 180 - 181.
26. Shelley's "Prometheus Unbound". A Variorum Edition. Ed. by L. J. Zillman. Seattle, 1959, p. 351, 384 f.
27. Ibid., pp. 340, 55.
28. As one of the English critics has wittily observed, even Milton's Heaven of Heaven's "rests on chaotic materials out of which its beauties have been sublimated" (Curry W. C. Milton's Ontology, Cosmology, and Physics. Lexington, 1957, p. 9).

29. Perkins D. The Quest for Permanence. The Symbolism of Wordsworth, Shelley and Keats. Cambridge (Mass.), 1959, pp. 139, 1130.
30. Hanford J. H. John Milton, Poet and Humanist. Essays. Cleveland, 1966, pp. 185 - 223.
31. Ibid., p. 171.

"ОСВОБОЖДЕННЫЙ ПРОМЕТЕЙ" ШЕЛЛИ И ТРАДИЦИИ МИЛТОНА

Н. Дьяконова, А. Чамеев

Р е з ю м е

Статья рассматривает драму Шелли в ее многообразных связях с эпической поэмой Милтона "Потерянный рай". Эта связь прослеживается в общем замысле "Прометея освобожденного", воспевающего борца против тирании "царя небес". Героический образ восставшего титана осуществлен в духе известного толкования образа Сатаны в "Защите поэзии", где Шелли ставит мятежного героя Милтона выше его антагониста - Бога и видит в нем воплощение нравственной силы.

Не только образ героя Милтона, но общая атмосфера поэмы - ее космические масштабы, грандиозность ее описаний, возвышенность ее языка - отразились в драме Шелли. Влияние на него Милтона изучается как в общем философско-эстетическом плане, так и в конкретно-стилистическом.

JOHN FOWLES'S CONTEMPORARY ODYSSEY

Viktors Freibergs
Latvian State University

John Fowles's 1969 novel "The French Lieutenant's Woman" is set in the 19th century but although the author both imitates and parodies 19th century narrative techniques, it is not a historical novel, this genre does not interest him at all¹. In "The French Lieutenant's Woman" Fowles presents a detailed panorama of Victorian England from the vantage point of the 20th century. By exposing Victorian morality he also demonstrates that many of the ethic problems that the individual had to face in the 19th century have retained their validity in Fowles's contemporary reality, and he holds the view "...that Victorian age, especially from 1850 on, was highly existentialist in many of its personal dilemmas"². Thus, the real subject matter of the novel is the individual and his complex relations with post-war bourgeois reality.

In Fowles's view a novel cannot copy life, it can only give metaphors of it and almost all his novels (with the exception of "Daniel Martin", 1977) are kind of allegories where the quest theme predominates.

Man's search of his identity is a typically 20th century fiction theme. It frequently manifests itself through repeated employment of certain archetypal patterns - such as the Odysseus myth. This can be accounted for by the fact that one of the basic aspects of reality contemporary Western literature deals with is consciousness and its relation to the external world. "The French Lieutenant's Woman" can be classified as a quest novel since its dominant theme is the individual's striving for knowledge of self that Fowles regards to be one of the principal tasks of all art. Implicitly the idea is expressed by the epigraph to the novel:

"Every emancipation is a restoration of the human relationship to man himself"³.

(K. Marx "Zur Judenfrage", 1844)

Fowles's basic interest lies in human psychology, and the social aspects of reality function as a background.

All the three characters enter the scene of the novel simultaneously. Charles Smithson is an aristocrat whose basic interest in life is palaeontology. He is an ardent supporter of Charles Darwin's theory of the survival of the fittest and regards himself as one of them. He has a distinct gift for accommodating himself to the moral standards of society and lacks a moral code of his own, therefore he is in danger of losing his individuality. Charles's perception of life becomes "fossilized" because he takes it as a hard and fast norm that can only be passively accepted. He is engaged to a merchant's daughter Ernestina who is young, beautiful and rich, but has no other virtues. He persuades himself that he loves her dearly but in fact he accepts his fiancée as a predestination and his basic interest is her money.

The most complex character of the novel is Sarah Woodruff who is as undefinable as reality itself. From the very beginning of the novel she is enveloped in ironic mystery and resembles a figure from mythology⁴ rather than a real person. In fact she is not a character in the traditional sense of the word, she is like a mirror of Charles's soul and is rather a symbol, a function than a full-blooded human being.

The evolution of the interrelations among the three characters forms the nucleus of the plot. The Charles - Ernestina relationship undergoes hardly any changes in the course of the novel, it is that between Charles and Sarah that sets the tone. Formally the situation is hackneyed enough, since at the centre of the novel stands the traditional love triangle - Ernestina is engaged to Charles, while the latter is drawn to Sarah by irresistible passion. However, the anatomy of a love affair is not Fowles's prime interest; it merely serves as a fictional expression of an initial inner conflict in Charles Smithson himself.

Fowles is a writer of a wide range of interests and in his writing he leans on a vast cultural tradition which expresses his belief in the continuity of art. Mythology, as part of this tradition, is integrated in his writing, both thematically and compositionally. In "The French Lieutenant's Woman" it is one of the ways by which he broadens the novel's significance. A mythological subtext imparts to the

love theme symbolic implications, and serves to reveal the complexity of inner man. Above all, it lends the chain of events the pattern of the Odysseus myth, or to be more precise it leads up to the so-called Odysseus dilemma:

"I know how much I owe, as a writer of fiction, to the Calypso - Penelope dilemma, it has haunted my own and countless other novels and always will"⁵.

The dilemma expresses the central antithesis of the novel. Fowles holds that the conflict between passion (Calypso) and duty (Penelope) is an integral part of human existence. Torn between two extremes Fowles's characters are forced to make a choice since passion and duty, emotions and reason are irreconcilable. In Fowles's view the act of choosing is the essence and expression of freedom which may be called the leitmotif of his writing ("How you achieve freedom. That obsesses me. All my books are about it. The question is, is there really free will? Can we choose freely? Can we act freely? Can we choose? How do we do it?"⁶). Consequently the basic contents of the Calypso - Penelope dilemma is the problem of freedom which for Fowles is a vital moral category.

Charles and Sarah's relationship passes through several stages which signify the process of his growing awareness of his own self. Initially Charles is attracted to Sarah by her mystery - she has arrived unexpectedly at Lyme Regis, and he gets to know the legend of her having committed adultery with a French lieutenant Varguennes. This story subsequently turns out to be a mere fiction but since Charles is unaware of it yet, it arouses in him compassion and curiosity - Sarah is like Calypso on the island of her mystery. Sarah stimulates Charles's interest in her and does it persistently. Even their first encounter is not a contingency but a part of her schemes in regard to Charles. The deliberateness of her actions suggests that she has a definite mission in Lyme Regis of which Charles is ignorant.

Sarah lays her "snare" for him with systematic calculation. As if by chance she keeps suddenly emerging on his path thus constantly reminding him of her existence. She obtains rare samples of fossils for him, as a reward for his compassion towards her and his "liberal" treatment of her while everybody else regards her as an outcast and a fallen woman. Throughout the first part of the novel she plays the

part of Calypso disguised as a "femme fatale", yet basically her role is not of sexual seduction but first and foremost that of educational emancipation ("My female characters tend to dominate the male. I see man as a kind of artifice and woman as a kind of reality"⁷. - Fowles writes in his notes on "The French Lieutenant's Woman").

Like Prospero in Shakespeare's "Tempest" Sarah commands the whole scene submitting other people to her mission, making Charles infatuated with her. When he realizes that from being merely an enigma to be solved she has turned into the object of his passion he is shocked since he is in danger of committing a severe breach of the Victorian moral code. Charles fights for his survival and attempts to conceal his passion under cover of philanthropy: as he thinks himself one of "the fittest" he sees it his duty to render assistance to those who are less fit; yet he cannot cheat himself with this posture of liberal charity for long. Having fallen for Sarah Charles is driven out of his pragmatism and finds himself in an existential dilemma where he has to choose "... between the two worlds, the warm neat civilization behind his back and cool dark mystery outside"⁸. His choice falls on the latter and Sarah - Calypso charms him into a Conradian journey into "the heart of darkness" and he feels like a man who has "set sail for China"⁹. As his relationship with Sarah develops he gradually discovers things about himself previously unknown to him. In his consciousness Sarah comes to personify his alter-ego: "... it was hardly Sarah he now thought of - she was merely the symbol around which had accreted all his lost possibilities, his extinct freedoms, his never-to-be-taken journeys. He had to say farewell to something; she was merely and conveniently both close and receding"¹⁰.

Fowles emphasizes Charles's quest for identity by spatial imagery. Thus, having induced Charles to listen to her mock-confession Sarah leads him to a secluded place and on the way there they pass through a succession of tunnels made of undergrowth in the forest. It is as if she conducted him through a labyrinth the centre of which, in accordance to Fowles's aesthetics, is true knowledge of one's real self¹¹.

The essence of Sarah's image is complexity and mutability and the Odysseus - Calypso theme is only one of its

many underlying motifs. By means of spatial imagery Fowles presents an intricate interplay between the Odysseus myth and that of Theseus. Sarah is simultaneously the seducer (Calypso) and the seduced (Ariadne). She draws Charles to her by arousing his passion. Simultaneously her trickery functions as the Ariadne thread that directs Charles - Theseus to the centre of the labyrinth where he has to face the Minotaur - his own self.

Juxtaposing the two central characters of the novel Fowles demonstrates two entirely different typological structures of man. Sarah personifies an active approach to life and represents the artistic type. From this standpoint she has a certain affinity to the main character in Fowles's first novel, "The Collector" (1963), Miranda, for whom art is a form of self-expression and a means of communication with the external world. Sarah embodies Fowles's view that art interacts with life and is capable of transforming the human race at the moral level. Charles, as opposed to Sarah, is the type of rational scientist who analyses and classifies the world instead of trying to influence it. She makes Charles see his uncreative approach to life and leads him to an understanding of freedom, a category previously non-existent in his ethics. But he also understands that "being free is a state of terror"¹².

"The French Lieutenant's Woman" is linked with Fowles's novel "The Magus" (1966, 1977), where the main character Nicholas Urfe is drawn through a similar moral purgatory by "the magus" (the artist) Moris Conchis (portrayed by Fowles, as Sarah is, a la Prospero). Sarah is in a way his female equivalent and like him teaches her victim a cruel moral lesson that makes Charles realize the futility of his former self-sufficient existence. She endows his life with sense, making him outgrow the fossilized perception of life and teaching him the significance of self-expression, self-realization and self-criticism. Charles understands the meaning of his newly acquired experience and is on the point of settling down again by marrying Sarah but has to face another shock. His Calypso has played another trick on him - like Moris Conchis, who after accomplishing his mission withdraws from the scene, Sarah having completed her educational role vanishes. Charles sets out in desperate search of Sarah. His ardent attempts to find her bring success -

he tracks her down in Dante Rossetti's house as a pre-Raphaelite woman. Her name has undergone a significant transformation: from Woodruff to Roughwood, partly to show that her role in Charles's life has ended, partly to demonstrate that her true identity remains elusive.

Charles and Sarah's final encounter has a new mythological subtext - Charles is granted the part of Oedipus and Sarah that of Sphinx. The former has solved the Sphinx's riddle, i.e., established his relations to himself. He understands that his final reward is not Sarah but knowledge of himself which, though it implies suffering, has yet meaning. Subsequently Charles has to face another vital problem. Now he sees himself not as "one of the fittest" but as an outcast and his narcissist gloating over his illusory moral welfare suffers a final fiasco. Charles ceases to exist in his class, the aristocracy. He has lost his roots. The novel ends with a life-asserting undertone of the Phoenix myth - Charles sets forth towards an unknown future like "a man behind the invisible gun-carriage on which rests his own corpse"¹³, i.e., his previous uncreative self. The final phrase of the novel reiterates a line from Matthew Arnold's poem "To Marguerite" previously quoted in chapter 58: "And out again, upon the unplumb'd, salt, estranging sea"¹⁴.

Compositionally, the novel has a circular structure - it opens and closes with Charles's and Sarah's encounter. Fowles does not suggest an exact interpretation of his novel, it is not a riddle that demands a single answer. Fowles's basic aim is to evoke in the reader a certain moral response. He is fundamentally a moralist and makes the reader perform a quest similar to that of Charles in order to help him to orientate himself in "The strange dark labyrinths of life..."¹⁵. Thus the significance of the Odysseus myth extends beyond its contextual meaning. The reader's direct involvement in the novel is achieved by several means, the open ending among them. It serves a definite moral and aesthetic purpose.

The subject matter of Fowles's writing is man's consciousness which is inexhaustible and cannot have an "end". Fowles is acutely aware of the complexity of each moral truth that is ineluctably tinged by subjectivity. Twice in the course of his narrative Fowles makes the reader choose between two possible solutions to one and the same situation. In chapter

68 he himself steps into the novel, and throws a coin to decide on his next move as if to show that everything is subject to contingency, improvisation. Fowles proposes facts rather than stating them categorically and he demands an active response from the reader.

"The French Lieutenant's Woman" becomes an intellectual game between author and reader, with irony as the main key to it. Thus, the process of reading extends beyond the last printed word of the text evoking J. P. Sartre's assertion that reading is a "synthesis of perception and creation"¹⁶. The novel attains a peculiarly loose structure and the author is prepared to accept our various completions.

The theme of the Odysseus myth recurs in Fowles's writing, and Penelope - Calypso dilemma serves him as a structural and thematic principle. The world of John Fowles's novels and stories is openly ironically fictional, and the parable is his mode of artistic thinking. But the fictional world does not become a self-contained universe, "an ebony tower", because it is actively interrelated with reality.

R e f e r e n c e s

1. Fowles, J. Notes on an Unfinished Novel. - In: Afterwords. Novelists on Their Novels. (Ed. Thomas McCormack. - New York, Evanston and London: Harper and Row, 1969, p. 161.
2. Ibid., pp. 165 - 166.
3. Fowles, J. The French Lieutenant's Woman. - London: Granada, 1980, p. 3.
4. Ibid., p. 9.
5. Fowles, J., Godwin, F. Islands. London, 1978, p. 84.
6. Olshen, B.N., Olshen, T. John Fowles. A Reference Guide. Boston, 1980, p. VII.
7. Fowles, J. Notes on an Unfinished Novel, p. 170.
8. Fowles, J. The French Lieutenant's Woman, p. 132.
9. Ibid., 128.
10. Ibid., pp. 288 - 289.
11. Fowles, J., Godwin, F. Islands, p. 91.
12. Fowles, J. The French Lieutenant's Woman, p. 296.
13. Ibid., p. 399.
14. Ibid., p. 399.
15. Ibid., p. 278.
16. 20th Century Literary Criticism. Ed. D. Lodge. - Suffolk: Bungay, 1972, p. 373.

СОВРЕМЕННАЯ ОДИССЕЯ ДЖОНА ФАУЛЗА

В. Фрейберг

Р е з ю м е

В романе "Женщина французского лейтенанта" викторианская Англия изображается с позиций XX века. Однако это не исторический роман, истинным его предметом является сложный мир сознания человека и его взаимоотношения с буржуазной действительностью.

Мифологические мотивы углубляют и расширяют значение романа, одновременно показывая неразрывную связь творчества Фаулза с мировой культурной традицией. Основным мотивом романа является миф об Одиссее, который служит тематико-композиционной основой для раскрытия магистральной темы романа — самопознания человека — и показывает известный характер стремлений человека познать себя. Мотив Одиссея тематически дополняется другим важным мифом — о Тезее и Ариадне.

Ввиду композиционно-тематических особенностей роман "Женщина французского лейтенанта" является своеобразной интеллектуальной игрой писателя с читателем. Это роман-загадка без однозначного ответа, и он требует активного соучастия читателя.

Роман Фаулза затрагивает ряд моральных проблем, среди которых главным является вопрос свободы выбора. Его творчество обретает силу своего воздействия, будучи в активной взаимосвязи с действительностью.

PECULIARITIES OF THE NATURALISTIC METHOD
OF GEORGE ELIOT AND ÉMILE ZOLA

Asta Luigas
Tartu State University

1.

George Eliot's¹ literary work that falls into the 1850s - 1870s presents a later stage in the nineteenth-century English realism. It is significant that she came into literature at a time when the critical realists of the mid-Victorian period - Charles Dickens, William Makepeace Thackeray, Charlotte Brontë and Elizabeth Gaskell - had already created their important social novels, carried by the spirit of radicalism of the so-called "hungry forties". Although in many respects she continued the realistic traditions of her eminent predecessors, her novels were greatly different from theirs, as different was also the historical situation in which she lived and wrote her books.

After 1848, when the general revolutionary movement in Europe and Chartism in England had suffered defeat, reaction set in. Great Britain entered a period of middle-class prosperity at home and colonial supremacy in the world market. The division of society into two different classes, the rich and the poor, seemed to be decided for ever. "It was Disraeli's England of the two nations of which incomparably the larger of his two existed in poverty, and without political rights, a country and a period in which those who had, feared those who had not, in which for the possessing classes there was a real and ever-present dread of revolution"².

In spite of the still sharp conflicts between the two nations, treatment of social problems in English literature of the '50s and the '60s had lost much of its radicalism of the previous decades, and George Eliot duly expressed the spirit of her time. Although she always depicted her characters in relation to their environment, social problems were never an object of special study in her novels where the stress was clearly laid on moral and ethical issues. She often touched

upon the necessity of reforms, but it was only within the framework of the established order. She considered the division of society into classes to be normal and everlasting and looked upon any reorganization of the existing system with distrust.

But though George Eliot did not reveal an interest in the topical social issues equal to that of a Dickens or a Gaskell, she still responded enthusiastically to another stimulus, more typical of her time, the all-round spirit of science, the revolutionary upheaval of inquiry into most different branches of knowledge, in which England by far surpassed all other European countries. By various circumstances of her life she had an access to a much larger world of ideas than most of her contemporaries. Her close personal ties with the scientists and philosophers of the late-Victorian period also exercised a considerable influence on her views of fiction. It concerns especially the prevalent influence of positivist philosophy and the corresponding naturalistic tendencies in her work.

It is significant that George Eliot moved from her native Warwickshire to London in the early '50s, i.e. at a period of ascendant middle-class power and of considerable slackening down of class-struggle when the spread of positivist ideas among the English liberal intellectuals had got its optimum development. The "Westminster Review", in the editorial board of which she had found her first employment, was known to be a periodical of strong positivist leanings. Her immediate acquaintance with the chief English followers and propagators of Auguste Comte - including J. St. Mill, George Henry Lewes, Herbert Spencer, Harriet Martineau, etc. - played an important part in the consolidation of her philosophic views (started in their embryo already in her native Coventry), and in the formation of her world outlook. Although scholars of different character and talent, they all shared the idealistic limitations of the "positivist" scheme to reorganize social psychology on the basis of seemingly scientific approach to nature, man and universe. To a greater or lesser extent they all stood for social, political and ethical perfection of English reality within the framework of the capitalist order³.

As a positivist philosopher Herbert Spencer occupied the leading position of the group. He was one of the most

argumentative and the most discussed English thinkers in the late-Victorian period, who vigorously advocated the scientific or "naturalistic" view of the world, against the "super-naturalistic" or "unscientific"⁴. As a prophet of evolution and progress he supported the individualistic doctrine of "laissez faire" in its most uncompromising form.

Like many of the liberal English intellectuals George Eliot was struck by Spencer's encyclopaedic knowledge in different fields of science. Spencer was also the first of the eminent contributors to the "Westminster Review" with whom she had established closer relations⁵. Having broken with Christianity in the early '40s, and declared herself to be an agnostic, her early interests in natural sciences and philosophical problems found a new stimulus in Spencer's ideas concerning his Development Theory. Just about the time when she came to London, Spencer was publishing a number of articles which served as introductions to his later, more substantial philosophic works.⁶ Her letters are full of enthusiastic references to these as well as to the following works by Spencer - "Principles of Psychology" (1855), "First Principles" (1860), etc.⁷

So far as the impact on Spencer's Development Theory on George Eliot is concerned, it is important, however, to differentiate between his earlier philosophical works and the later ones. She got acquainted with Spencer when his philosophical system did not reveal as yet its later reactionary essence. In the '50s she looked upon him "as a defender of materialism, and was enthusiastic about his encyclopaedic knowledge". In these years she could see only one side of his teaching, "a protest against the idea of immutability of nature and human society"⁸. When later Spencer elaborated his so-called "synthetic philosophy", she could hardly grasp all of its reactionary content. Neither could she see "the crying contradictions in Spencer's final system" nor the fact that "his evolutionism had become in its essence a challenge to materialism"⁹.

One can find ample evidence in the future literary work of George Eliot that in these formative years she accepted uncritically Spencer's evolutionary positivism. She put into practice Spencer's thesis of the influence of "natural milieu" on passive human organism, of the inexorable laws of heredity and environment. Of Spencer's undialectical theory,

known as "Social Darwinism", of his concept of slow development of human society, according to the laws of nature¹⁰, one can find several examples in her early stories and novels, i.e. "Scenes of Clerical Life", "Adam Bede", "The Mill on the Floss", "Silas Marner", etc. In the same books the recurrent animal imagery, often disguised by the author's irony and humour, has whole-hearted welcome of Spencer's detailed comparisons between animals and human beings, to his ultimately biological approach to life¹¹.

When Darwin's "Origin of Species" appeared in 1859 (i.e. 9 years later than Spencer's first work on the theory of evolution), it met a much cooler reception by George Eliot as compared with her whole-hearted welcome of Spencer's similar works¹². All the external evidence points, in fact, to Spencer rather than to Darwin as the prime intellectual influence on George Eliot concerning the ideas of evolution¹³. What is more important, she found the idealistic Lamarckian bent, inherent in Spencer's evolutionary theory¹⁴, more congenial than the materialist concept of a scientist like Darwin. She sums up, for instance, her estimation of "The Origin of Species" with the following words: "... to me the Development Theory and all other explanations of the processes by which things came to be, produce a feeble impression compared with the mystery that lies under the processes"¹⁵.

Like most positivists, Spencer was convinced of the "mystery of the ultimate cause", of the "Unknowability" of certain problems¹⁶. He held that philosophy is the most generalized knowledge in the process of evolution, a "science of sciences"¹⁷. But neither philosophy nor science could, in his opinion, take the place of religion, and deal with its problems. By placing God into the category of "Unknowable", Spencer in fact, denied man the ability to answer the question whether God exists or not. As we know, this agnostic trend in epistemology, inherent in all positivist teachings, actually made room for religion in a disguised form.

Although George Eliot had early rejected Christianity's claim to have the truth about nature and God, throughout her life she remained intensely interested in religion, and like many of her Victorian contemporaries, she was seeking for some emancipated forms of faith as a source of humanism¹⁸. Therefore, it is not to be surprised that she welcomed

Spencer's attempt to reconcile Religion and Science, and like him, resigned to "the mystery that lies under the process of evolution".

There is still one more important aspect in Spencer's evolutionary positivism that had a special appeal to George Eliot in her formative years and which is also reflected in most of her novels. In the last part of his "synthetic philosophy", "Data of Ethics" (1879-1893), Spencer had developed a strict utilitarian system of ethics. Although the first volume of this work was published as late as 1879, most of the ideas had appeared, in scattered form, in other of his books earlier and must have been known to George Eliot.

According to Spencer, ethics is the science of conduct which deals with the adjustment of acts and ends. He maintained that men have the ability to form ideas about remote ends, and that disaster befalls them more easily if they refuse to entertain such ideas or construct them in accordance with the scientific data available. In fact, Spencer's whole concept of moral consciousness is nothing more than a rule that human mind imposes upon itself to the effect it ought always to consider the consequences of its actions. Thus, the notion of duty is also a rule emphasizing the need to consider future benefits in contrast with present temptations; without the feeling of duty we would simply act for ourselves alone, and in this way in the long run act against our own best interests. Our acts are thus derminded both by our sense of moral responsibility and the lack of it ¹⁹.

Following Spencer's positivism in the field of ethics, George Eliot worked out a complicated and consistent system of determinism which had a deep moral bias. She was convinced that the fates of people are governed by the laws of cause and effect. In her deterministic world, such as she envisioned in her stories and novels, duty becomes primary. Every act, no matter how trivial, has a vast number of consequences, not all of them even tracable. Therefore, it is the duty of every human being to exercise the greatest care in his actions in order to avoid causing misery to others and to himself.

Another central figure at the "Westminster Review" and London journalistic world, George Henry Lewes, was to play a no less significant role as George Eliot's intellectual mentor, especially in her formative years when she was working out her concept of realism and literary method.

Having in the early 1840s got acquainted with J.St. Mill, who introduced him to the doctrines of Auguste Comte, Lewes became one of the early propagators of positivism in England. His first book, "The Biographical History of Philosophy from Thales to Comte" (4 vols. - 1845 - 1846), was followed by a collection of articles under the heading, "Comte's Philosophy of Sciences" (1853). His other works of positivist bent include "Physiology of Common Life" (1859), "Physical Basis of Mind" and "Problems of Life and Mind" (1874 - 1879).

The great interest that George Eliot revealed in scientific and philosophical issues, considerably intensified by her joint life with Lewes,²⁰ has also brought to limelight the colour of her own ideas and convictions in these fields. The fact that Lewes, alongside with J.St. Mill, was one of the first propagators of Comtean positivism in England, has led many critics to the opinion that he accepted everything in the French philosopher's doctrines and that George Eliot shared his views. As a matter of fact, Lewes was impressed by Comte's early theories, because he had the wrong notion that the "positivist method of science was the only valid means for studying man as a natural being in a natural world"²¹. But although he helped to popularize Comte's ideas in England, he was not a disciple, and his criticism of some of the French philosopher's later views eventually caused unfriendly relations between the two²². Like J.St. Mill, Lewes disapproved of Comte's unscientific approach to the "Politique positive" (1855), his mania for syntheses, which led him to accept questionable hypotheses. Being a thorough-going empirist, Lewes considered Comte's social doctrines, especially his "Religion of Humanity", to be "the unfortunate errors of a great mind", although later he came to think more tolerantly of them "as representing a Utopian dream"²³.

There is no doubt that George Eliot revealed great interest in Comte's positivist ideas, with which she had been familiar since the early '50s, i.e. before she knew Lewes²⁴. After their union, she read, together with Lewes, several of Comte's philosophical works, commented on them in her letters and journals²⁵. Apart from her initial enthusiasm, however, she, like Lewes, took a critical attitude to Comte's later social-political views. Though owing to her religious upbringing she was "attracted to much in Comte's 'Religion of Humanity', she also ignored much, especially its politics"²⁶.

In her opinion "Politique positive" was "an utopia, presenting hypotheses rather than doctrines"²⁷. In this respect a clear reference to her opinion of Comte is the following sincere outburst: "I cannot submit my intellect or my soul to the guidance of Comte"²⁸.

So far as the "Religion of Humanity" is concerned, George Eliot accepted sooner the teaching of Ludwig Feuerbach, expounded in "The Essence of Christianity". While translating the book in 1853-1854, she is known to have declared: "With the ideas of Feuerbach I everywhere agree"²⁹.

For Feuerbach as for Comte, the proper object of reverence was the "human species", or Humanity, as distinct from the Individual. His main criticism of Christianity (and later also that of George Eliot) lay in the fact that the Christians placed too much emphasis on the Individual, cultivating thereby his egotism. Being acquainted with the teaching of both Comte and Feuerbach, George Eliot considered the former to be abstract and cold, the latter, however, more humane and real. In her opinion, Feuerbach's idea of the "species" was made real to the Individual through love, as expressed in the philosopher's well-known postulate: "In love, the reality of the species, which otherwise is only a thing of reason, an object of mere thought, becomes a matter of feeling; a truth of feeling, for in love, man declared himself unsatisfied in his individuality taken by itself, he postulates the existence of another as a need of the heart"³⁰.

Feuerbach's notion of "altruism" and "sympathy", his glorification of love and his insistence that marriage is only moral when it is a "free bond of love", seems to have been an important personal influence on George Eliot³¹. In her fictional work Feuerbach's influence is likewise extensive. In a more general aspect it can be observed in the writer's constant opposition of her characters' "mind" and "heart", with the stress laid on the latter quality³².

Subscribing whole-heartedly to the philosophical influence of Feuerbach in the early years of her career, George Eliot could not understand, however, that the logic of his idealization of the "Species" or "Humanity" was as faulty as that of Comte. Feuerbach's wrong and unhistorical notion of "Humanity" has been subjected to detailed criticism by Engels in his well-known work "Ludwig Feuerbach und das Ausgang der klassischen deutschen Philosophie"³³.

Following the early intellectual development of George Eliot, the formation of her aesthetic and philosophical views before she became a well-known novelist, and advanced her own literary method, one should take into account the fact that she was affected by various, often contradictory currents of nineteenth-century thought, and not solely by Comtean positivism as several critics have set out to prove³⁴. Apart from the great impact of the ideas of such philosophers as Spencer, Lewes and Feuerbach, she was, for instance, considerably influenced by the ethic teaching of Spinoza (whose two philosophical works she also translated into English), as the more recent Salzburg research shows³⁵.

So far as the effect of Development Theory and positivism is concerned, which was directly responsible for naturalistic tendencies in her early work, one might agree with those critics who have detected closer affinities between George Eliot and Spencer. As early as 1923, the French scholar, M. Cazamian, in her doctoral thesis³⁶ had convincingly analyzed most of the writer's major novels in the light of Spencer's positivism. Such later critic as W.J. Harvey, who in general warned against any concrete influence on a powerful and independent personality like George Eliot, and spoke of the effect of the general intellectual atmosphere at the "Westminster Review", also referred to Spencer as her possible guide in the Development Theory and positivism³⁷.

A complex view of the intellectual development of George Eliot has also been offered by the American scholar U.C. Knoepfelmacher. Tracing, for instance, the source of philosophic determinism in her novels, he refers back to the rigid laws of Mary Ann's early Calvinist upbringing where "every act, gesture or thought, could lead to the salvation or damnation of the believer." As the critic argues further, "these irrevocable consequences" of human behavior that this old belief had taught her, found later confirmation in the various trends of nineteenth-century current thought³⁸.

When in 1856 Mary Ann Evans published her first stories, "Scenes of Clerical Life", under the pseudonym George Eliot, she had gone through an important period of apprenticeship. As Richard Stang notes in "The Theory of the Novel in England": "Among all the Victorian novelists" she was unique "in that she formulated her ideas about life and art" before she started writing fiction herself³⁹. Her aesthetic programme and literary method had taken shape in a direct contact with the current positivist philosophy. This is important, if one wants to find out when naturalism, "the offspring of positivism" was born in England,⁴⁰ who was its first exponent and what was its character.

Of the 65 book-reviews and critical essays that George Eliot wrote during the six-year apprenticeship at the "Westminster Review" (1850-1856), four or five stand out prominent in relation to the gradual development of her aesthetic views and her literary method - "Westward Ho!" (1855), "Modern Painting" (a review of Ruskin's "Modern Painters" III - 1855), "Silly Novels of Lady Novelists" (1856), "Worldliness and Other-Worldliness: The Poet Young" (1857) and "The Natural History of German Life" (1857).

A common feature of all these reviews and essays is the author's almost scientific demand for truth in art - i.e. an objective presentation of life and people. She continuously warns her reader against abstractions, didacticism or any other distortions of reality.

As it becomes clear from these critical writings. George Eliot had a firm belief in the moral mission of the novelist, which could be best performed, however, not by didacticism but by a realistic presentment of the material. This idea has been explicitly expressed in "Modern Painting" (her favourable review of Ruskin's "Modern Painters", III) in which she lays stress on the ethic importance of Ruskin's realistic work. "The truth of infinite value that he teaches is realism - the doctrine that all truth and beauty are to be attained by a humble and faithful study of nature, and not by substituting vague forms, bred by imagination on the mists of feeling in the place of definite, substantial reality. The thorough acceptance of this doctrine would remould life"⁴¹. (My underlining - A.I.)

In this review George Eliot also advanced for the first time her own early doctrine of realism, elaborated in her following "manifestos" in "Amos Barton" and "Adam Bede". It is, however, one of the few cases where she uses the word "realism", speaking more often of "the truthfulness of presentation" or of "faithful picture of life"⁴². In this respect she fully shared the views of G.H. Lewes, who in an article, appearing in the "Westminster Review" about the same time, "Realism in Art. Recent German Fiction" (1858), wrote: "Realism is the basis of all Art and its antithesis is not Idealism but Falsism"⁴³. As was the case with Lewes, in her critical essays and book-reviews George Eliot's objection is not so much to the idealization of material as it is to falsification.

George Eliot's own views of the "truthful presentation of life" become, perhaps, best evident in another critical review, written for the "Westminster Review" in 1856 - "The Natural History of German Life". Reviewing sympathetically two sociological works of the conservative German writer, Wilhelm Henry von Riehl, "Die bürgerliche Gesellschaft" (1851) and "Land und Leute" (1853), she was laying down the conditions for her own early stories and country novels. This essay is important in many respects: it reveals her early concept of realism, verging on naturalism and her strong positivist leanings, concerning the slow historical development of human society. It also anticipates her particular approach to English rural population.

It is significant that this review was written in summer at Ilfracombe (1856) when she was helping Lewes to carry out his research into maritime zoology, which resulted in his "Sea-Side Studies" (1858). As Th. Pinney rightly points out in his Introduction to the "Essays". These studies increased "her respect for the value of observation and the weight of fact"⁴⁴, a statement which George Eliot's own short sketch, "Ilfracombe Recollections"⁴⁵, corroborates.

The introductory part of the review is devoted to her criticism of the traditional, sentimentalized portrayal of "English rustics", cultivated mainly by town-bred painters and novelists, who, in her opinion, know nothing of country life and of the "species" of peasant. In place of the joyous, smartly-dressed image of the "opera" peasant she calls for a closer observation of his character in order to pre-

sent "the people as they are". When suggesting, however, the real essence of the peasants as a social class, she constantly lays stress on their uniform crudeness and animality: "many thousands of men are like each other in thoughts and habits as so many sheep or oysters which constitute the weight of peasantry on the social and political scale"⁴⁶. (My underlining - A.L.) She denies the average peasant any real human qualities, a sense of beauty, humour, etc, and emphasizes his lowly nature: "... no one who has seen much of the actual ploughmen thinks them jocund; no one who is well acquainted with English peasantry can pronounce them merry. The slow gaze, in which no sense of beauty beams, no humour twinkles - the slow utterance, and the heavy slouching walk, remind one rather of that melancholy animal, the camel, than the sturdy countryman, with striped stockings, red waistcoat, and hat aside, who represents the traditional English peasant"⁴⁷. To prove her point that the average peasant (i.e. the farm-servant and farm-labourer, who "carries home his master's corn in his shoes and pockets" ⁴⁸) is vulgar and sordid in his habits, she calls her reader to follow a group of haymakers, not from an "idyllic distance" but at close proximity: "Haymaking time is a time for joking, especially if there are women among the labourers; but the coarse laugh that bursts out every now and then, and expresses the triumphant taunt, is as far as possible from our conception of idyllic merriment. That delicious effervescence of the mind which we call fun, has no equivalent for the northern peasant, except tipsy revelry; the only realm of fancy and imagination for the English clown exists at the bottom of the third quart-pot"⁴⁹.

After such descriptions of the "real peasant" the author turns once again to the task of the novelist who undertakes "to paint life of the People": "Our social novels", she writes, "profess to represent the people as they are, and the unreality of their representation is a grave evil." She claims, as in several of her previous essays, that the greatest benefit we owe to the artist, whether painter, poet or novelist, is the extension of our sympathies". With a truthful picture of human life "more is done towards linking the higher classes with the lower, towards obliterating the vulgarity of exclusiveness, than by hundreds of sermons and philosophical dissertations"⁵⁰. (My underlining - A.L.)

Differently from the social novelists of the "Great Pleiads", George Eliot does not raise any question of social inequality in her analysis of the life of the English poorer peasants but considers a scientifically objective treatment of their animality by "a sympathetic novelist" the only remedy of their lot.

As can be seen from this and further discussions of the English rural population George Eliot shared the conservative sociological views of Riehl. In a wider sense, she also reflected the current doctrine of the positivists, who believed in a slow historical development, within the limits of the immutable class society, and did not welcome, therefore, any revolutionary, sudden reorganizations: "What has grown up historically can only die out historically, by the gradual operation of necessary laws"⁵¹.

In his introduction to the "Natural History of German Life" in the "Essays", Th. Pinney has rightly pointed out that this review provides "the best statement" of the author's conservatism "and should be read as a commentary on the political beliefs expressed in the "Address to Working Men, by Felix Holt"⁵².

Written in 1856 at Ilfracombe, where Lewes was carrying out his research into marine zoology, George Eliot has put into literary practice the "laws" of natural sciences, according to which there is nothing unimportant or insignificant in the study of reality. All phenomena of nature and human society, from the highest to the lowest should be subjected to the sharp, objective scrutiny of the scientist-writer. This review also reveals the impact of Spencer's evolutionary positivism with its bent for biology.

W.J. Hyde is one of the few scholars, who in his analysis of George Eliot's review of Riehl speaks of the author's "thorough-going realism akin to naturalism"⁵³. He draws parallels between George Eliot's physiological treatment of peasant life and that in Zola's novel "La Terre". He also claims that the scene of haymaking and drinking, in particular, suggests the "sordidness which Zola later was to describe"⁵⁴. He challenges the common view of her democratic approach to country people when he writes: "She was in no sense ever a comrade of the peasant class". The wrong view of her democratism has, in his opinion, gained currency owing to the fact that a whole mass of rural people beneath

the gentry have been labeled as "peasants": "To do so is to fail to distinguish the particular class of people of which George Eliot was speaking in her article on Riehl, to fail to distinguish the low from the commonplace"⁵⁵. Into the latter category the critic has placed "the quite well-to-do farmers, the Poyers, as well as the village tradesmen ... who assemble at the Rainbow in "Silas Marner"". According to Hyde, these characters are "frequently treated with a sense of humour that verges on satire. At the same time, they are distinguished from those beneath them". Whenever glimpses of the latter are unfolded, they appear "with underdeveloped suggestions of a naturalistic treatment"⁵⁶.

This criticism is largely true as in the above-mentioned early novels, dealing directly with rural life and peasantry, George Eliot has put into literary practice her theoretical views expressed in the "Natural History of German Life". Her declared sympathy with the "lower orders" remains at times only stated, not carried into effect. She has alluded to the brutalization of the Loamshire poor - the haymakers, ploughmen, shepherds, etc., and not creatively shown their daily life. They remain a "chorus" in the background. In this respect, too, Hyde's comparison between George Eliot's and Thomas Hardy's "rustics" holds good. As he rightly points out: "Seeing the animalism of the typical peasant, George Eliot could not in good taste select a 'real' peasant as the subject for an extensive portrait... There is no peasant in her novels of the rank of Christian Cantle, Haymoss Fry, or Joseph Poorgrass, who is given the attention Hardy gives to him"⁵⁷.

George Eliot's "doctrine of sympathy" as a principle of her realism, has been more fully expounded in her first "manifesto", in the 5th chapter of the story, "The Sad Fortunes of the Reverend Amos Barton", which appeared the same year as her article on Riehl. In this chapter the author once again reveals her desire to be a realist, faithful to the empirical standards of veracity that "the spirit of science" at the "Westminster Review" taught her. The fictional narrator challenges those readers who would have him portray "ideal and exceptional character" that has no counterpart in real life. Introducing her hero, Amos Barton, the narrator adds that he is "palpably and unmistakably commonplace." Nevertheless, he is convinced that out of the "homely details" of such ordinary characters the comedy and tragedy of life must be drawn⁵⁸

In a still more elaborated form George Eliot's early concept of realism can be found in her first novel "Adam Bade" (1859). In the oft-quoted chapter 17, the author once again lays a demand for truthful, objective presentation of real life and expresses her interest in ordinary, commonplace characters and situations: "Certainly I could if I held it the highest vocation of the novelist to represent things as they have never been and never will be. But it happens, on the contrary, that my strongest effort is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they mirrored themselves in my mind." Using the well-known metaphor of literature as a mirror of life, she admits that her "mirror" is "doubtless defective" and that "the outlines will sometimes be disturbed", but at the same time, she adds: "I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-box narrating my experience on oath"⁵⁹. (My underlining - A.L.)

In the same chapter George Eliot enters into argument with one of her possible woman readers, who asks her to idealize the phenomena of life, to show them more beautiful than they really are. And in her answer to such a reader, she writes: "These fellow-mortals, every one, must be accepted as they are: you can neither straighten their noses, nor brighten their wit, nor rectify their disposition: and it is these people - amongst whom your life is passed - that it is needful you should tolerate, pity, and love: it is these more or less ugly, stupid, inconsistent people ... for whom you should cherish all possible hopes, all possible patience"⁶⁰. Laying repeatedly stress on the "rare, precious quality of truthfulness", she speaks of her delight in many Dutch paintings which depict "those old women scraping carrots with their work-worn hands ... those homes with their tin pans, their brown pitchers... and their clusters of onions." She considers these faithful pictures of "a monotonous homely existence" to have been the fate of so many more of her fellow-mortals" than a life of pomp or of absolute indigence, of tragic suffering or of world-stirring actions"⁶¹.

Being convinced that typical are only "half tones" and not sharp contrasts, George Eliot starts, in fact, theoretically fighting with her contemporary critical realists, who

often depicted extraordinary characters, heroic or villainous. In her opinion, the true sphere of literature, like any other form or art, in the "grey matter", that which one can meet in life at every step, every day. She ends the passage with a direct address to her fellow-artists - "to give the loving pains of a life to the faithful representing of commonplace things"⁶².

The frequency of such pronouncements in George Eliot's early work, shows the eagerness of a beginning writer to justify her concept of realism, a careful examination of which reveals her affinities with the aesthetics of naturalism. Her demand for a "faithful" and objective presentation of "commonplace characters and things" has, in fact, certain similarities with the main postulates of the naturalists. One of the forerunners of that school in France, Champfleury, wrote, as early as 1857, in the introduction to his collection of articles, "Le Réalisme", as follows: "Логически рассуждая, лучше сперва изображать низшие классы, где искренность чувства, действий и слов проявляется яснее, чем в высшем обществе". Later the study of "simple types" from among "lower classes", and the "grey matter of everyday life" became a programmatic slogan in the novels of Zola, the brothers Goncourt and other naturalists. For them it had acquired not only an aesthetic, but also a social significance.

Proceeding from the postulates of positivism George Eliot, like the French naturalists, built up her novels on the principles of determinism, showing the dependence of her "commonplace" characters on their social milieu, heredity and various circumstances of life.

As an early English naturalist George Eliot had, however, several peculiarities of her own. Differently from the later English novelists of naturalistic bent - George Gissing, George Moore, Arnold Bennett, etc. - who in their creative work were greatly influenced by such French writers as Flaubert, Maupassant or Zola and the Goncourt brothers, George Eliot was not subjected to any of these influences of continental realism and naturalism. Although one can find in her letters and journals a few comments on the "older realists" Balzac and Stendhal, as well as on their followers, Flaubert and Zola, she has never discussed openly, or expressed her opinion of their works and litera-

ry methods, as the above-mentioned English writers most frequently did. As J.Ph. Couch rightly points out "... it would be fruitless to sift her works for themes, techniques, or even subjects that could be traced back to any major or minor French classic"⁶⁴. It is evident that she was entirely independent when deriving her aesthetics of naturalism from the current positivist philosophy, on the one hand, and from her own thorough knowledge of natural sciences, on the other.

3.

George Eliot represents the English "variant of naturalism" at its earliest stage⁶⁵. Brought up in the Puritan traditions and Victorian moral spirit she would rarely lay emphasis on the physiological aspects or the "seamy sides" of life as the French naturalists did. The only exception is her treatment of the farm-labourers and some other "lower orders" of community in her review of Riehl as well as in her own works of fiction where the stress is laid on the animalism of the characters. As these characters have been, however, reduced to the background "chorus", to give place to the main figures in the foreground, this aspect of physiology cannot be said to be prevalent in any of her books.

Although on her theoretical basis she proceeds as directly from the positivist philosophy as the French naturalists do, George Eliot is far from the scientific determinism of Zola and his school. When she follows the doctrine of strict causality, then mainly within the moral world of her characters, with the stress being laid on psychology and not on physiology. As H. Auster has rightly pointed out: "Her realism ... is not the realism of Zola or even of Flaubert. It is not based on massive, detailed, quasi-photographic transcription of physical reality. She is ruled in her work by certain feelings and ideas about the nature of man, society, and the moral order, and her selection of the facts of existence, while firmly based on objective observation, is guided by her attitudes and coloured by her affection"⁶⁶.

The last statement refers to another peculiarity of George Eliot's concept of realism and literary method, namely the impact of different "philosophic foundations" on her

aesthetics, that has found a more detailed discussion in U.C. Knoepfelmacher's study - "Religious Humanism and the Victorian Novel". The critic comes to the right conclusion that "George Eliot's adoption of a Feuerbachian creed of sympathy allowed her to retain an 'essence' of Christianity" (i.e. the "idea of humanity as a whole") amidst the evolutionary world of science. Owing to the inconsistencies of "the new creed" she also failed to present "a consistent Positivist world outlook"⁶⁷, on which Zola and the other French naturalists, as we know, have based their whole work.

The difference of George Eliot's English "variant of naturalism" from that of Zola, becomes also evident when we follow her reputation in France. Already in her lifetime and a decade after her death, her popularity in this country was steadily growing, thanks mainly to the fact that among her admirers were some of France's most talented writers and critics⁶⁸. The first of those were Montégut and Scherer who in their sympathetic articles in "Revue des Deux Mondes" (1859) and "Le Temps" (1861) respectively, praised the ethic colouring of George Eliot's work, especially her "doctrine of sympathy", in comparison with, what they called to be much "inferior" recent French naturalistic novels⁶⁹. Both critics also showed a greater insight into and understanding of the nature of her realism, the philosophic colouring of her early novels than many of the contemporary English reviewers. Thus Montégut might be considered one of the first critics who detected naturalistic tendencies in "Adam Bede" and other books of the writer's early period. He was also the first critic(s) to lay stress on George Eliot's penetrating treatment of the characters. In his opinion, she had no equal in the "franchise, le naturel, le variéte" of her dialogue, a dialogue that goes so far as to suggest "particularités physiques"⁷⁰.

The largest share of credit for successfully introducing George Eliot's novels to the French public belongs, however, to Ferdinand Brunetière. In the 1880s, during the so-called "anti-naturalist polemics" in France, when Zola's books were banned by the leading literary journals, he became one of the chief exponents of George Eliot's novels, comparing them constantly with those of Zola. In the "Revue Bleue" and "Revue des Deux Mondes", he continued for almost two decades to assert that he had discovered one of the all-important clues to what had, in his opinion, been missing for so long in the

French novel⁷¹. Like Montégut and Scherer he considered George Eliot's "doctrine of sympathy" and the general ethic colouring of her work "a prime element in the process of literary creation". Himself an enemy of the objective, indifferent school of Zola, he still looked upon George Eliot as an early English naturalist. As J.Ph. Couch has rightly pointed out, Brunetière presented for the first time "a succinct formula describing the basic difference between English and French naturalism: the sympathetic attitude of the novelist towards his characters and towards the reader. In George Eliot's works he claims to have discovered "le trait qui, selon nous, doit marquer entre le naturalisme anglaise et le naturalisme français la différence essentielle sa profondeur de psychologie, sa solidité métaphysique, sa largeur de morale, tout, dans naturalisme anglaise, procède, à notre avis, de cette communication de sympathie"⁷². (Underlining mine - A.L.) As a leading conservative critic of the period, Brunetière himself was attracted to the ethical systems of the positivists, especially those of Spencer. This also accounts for the fact that he was one of the first to lay stress on the influence of the current positivist doctrines on George Eliot's novels.

Admitting that Brunetière did much to uphold George Eliot's literary reputation in France, and even set her work as an example to save the "deteriorating" French novel in the future, several of his statements were vague and even wrong. Thus, he attributed the "all-important doctrine of sympathy" in the writer's novels to the impact of Spencarian ethics, ignoring all other possible influences (Cf. Feuerbach). In the same way, while admiring George Eliot's native trait of humour (entirely lacking in the novels of Zola and the other French naturalists), he keeps it subordinate to the positivist doctrine of sympathy and altruism⁷³.

At no other time has the difference between the French and English "variant of naturalism" been discussed so violently as in the above-mentioned literary polemics in France, which was engaging, moreover, most of the country's leading critics. It can be explained only by the great unpopularity of the French naturalistic novel of Zola school.

In this respect it is interesting to know Zola's own attitude to the 19th century English novel in general and that of George Eliot in particular. The furious attacks that his

books had met in the '60s and '70s, mainly on the grounds of their "immorality", were renewed by his publication of "Le Roman Expérimental" (1880). In this "manifesto" Zola claimed the high moral mission of the naturalists, who aspired to tell nothing but truth, and therefore refused to believe that truth was immoral⁷⁴. In various parts of the essay Zola also referred to the quarrel of the naturalists with "idealistic writers", who from an infatuation for tradition, from an attachment, more or less conscious, to philosophical and religious beliefs, were afraid of telling the truth⁷⁵. As it becomes evident from Zola's later utterances and interviews, he included in the "idealistic" and "religious" writers also George Eliot. The mute point was, in fact, Zola's different understanding of telling the truth, and of morality, from that of his compatriotes. Brunetière, the central figure in the "anti-naturalist polemics", had asserted that Zola contributed an attack on traditional moral values and that "in George Eliot he was able to find a novelist who both used some of the methods of the naturalists and yet remained safely within the moralistic camp"⁷⁶. As we can see, both "truth" and "morality" were approached from a diametrically different angle.

Feeling George Eliot to be a rival in his own country, all Zola's comments on her work are necessarily deprecatory. Thus, in an interview to Michel Delines, (the editor of the "Bulletin" section of "La Revue Bleue") when questioned about his opinion of the English novel Zola launched an attack on George Eliot. He claimed that he was not able to approve of the truthfulness of the depicted "pictures" by the author of "Adam Bede". He further declared that he could not understand the viewpoint of E. Scherer, who was contrasting "the naturalism of George Eliot" and that of Flaubert, Balzac and his own. Finally he was surprised to learn that George Eliot, by this time, had not been forced to come down from the pedestal to which the admiration of her countrymen had placed her⁷⁷.

Two years later, in a similar "La Revue Bleue" interview (of 6 Feb., 1892) Zola attacked George Eliot (whom he still considered to be "a more formidable adversary to his own prestige"⁷⁸) on psychological grounds. This time he claimed that George Eliot had no clear understanding of human nature, that she knew people only from books. Thackeray, who,

in his opinion, was more profound (from the psychological point of view) than Dickens, was still too English-like "for us to understand him"⁷⁹. As these and further utterances show, Zola considered George Eliot (chiefly for her "idealism") to be the worst practitioner of English realism, which, in general, he did not consider to be equal to that of French.

As the "anti-naturalist polemics" in France was raging in the years 1880-1890, i.e. a decade after George Eliot's death, we do not have her possible attitude in the matter. It is certain, however, that like Lewes⁸⁰, she must have condemned the typical French naturalistic novel on ethical grounds.

The French reviews of George Eliot's books as well as several more lengthy essays on her fiction between 1858-1883, by critics like E. Montégut, E. Scherer, F. Brunetière and others, were mostly concerned with the early novels, "Adam Bede", "The Mill on the Floss" and "Silas Marner". Although there are references to "Romola", "Felix Holt", "Middlemarch" or "Daniel Deronda", the French, like most English critics at that time, seemed to consider the early books more typical of her literary credo. It was also on the basis of those books that her "English variant of naturalism" was assessed in France and contrasted with the "brutality" of Zola or the "indifference" of Flaubert⁸¹.

References

1. The writer's real name was Mary Ann Evans. The male pseudonym, "George Eliot", was adopted by her owing to the forbidding circumstances of the Victorian period when association with literature was not considered to be a proper field for a woman.
2. Allen, W. George Eliot. - New York: The Macmillan Company; London: Collier-Macmillan Ltd., 1964, p. 18.
3. Дьяконова Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX века. - Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1984. - С. 23.
4. Spencer, H. First Principles. - London: Watts & Co., 1937, pp. 14-15; 38-54.
5. They were, in fact, seen so often together that rumours of their being engaged gained currency.
6. "Social Statics" in 1850 (in the "Westminster Review"); "The Development Hypothesis" in 1852-1854 (in "The Leader"); "The Theory of Population" in 1855 (in the "Westminster Review"), etc.
7. Haight, G.S. (ed.) The George Eliot Letters. London, 1954-1958. (Hereafter the book is quoted as "Letters"). Vol. II, pp. 11, 118, 242, 249, 389; vol. V, p. 461; vol. VI, pp. 15, 124; vol. VII, pp. 172-173, 348, etc.
8. Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. - М.: Художественная литература, 1974. - С. 369.
9. Там же, с. 370.
10. Spencer, H. First Principles, pp. 344-359.
11. Ibid., pp. 350-359.
12. Cross, J.W. George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals. - Leipzig: Tauchnitz, 1885, vol. II, pp. 263-264. (Further the book is quoted as "Life"); Letters, vol. p. 227.
13. Harvey, W.J. Idea and Image in the Novels of George Eliot. - In: Critical Essays on George Eliot. Ed. by Barbara Hardy. - Lnd.: Routledge & Kegan Paul, 1970, p. 157.
14. Although Lamarck was the first to advance the idea of the impact of milieu and heredity in the evolutionary process (later also adopted in a modified form by Darwin), he, at the same time, held that matter is not able for independent movement without the help of God's interference. This theological side of Lamarck's teaching was partly adopted by Spencer.
15. Letters, vol. III, p. 227.
16. Spencer, H. First Principles. Part I. The Unknowable, pp. 3-81.
17. Ibid., pp. 59-61.

18. Knoepflmacher, U.C. Religious Humanism and the Victorian Novel. Princeton, N.J., 1965, pp. 24-71; Paris, B.J. George Eliot's Religion of Humanity: George Eliot's Quest of Values. Detroit, 1965, p. 22; Letters, vol. III, p. 366; vol. V, p. 89; vol. VI, p. 98.
19. Spencer, H. Data of Ethics. - London: Williams and Morgate, 1881, pp. 21-46; 47-63; 187-218.
20. When Lewes and George Eliot (still Mary Ann Evans) left for Germany together in 1854, they entered into a relationship which their joint life fully justified. Although not legalized by marriage, (Lewes could not get divorce from his wife) their free union turned out to be a model of mutual respect and versatile intellectual activities. It was actually Lewes who encouraged George Eliot to begin writing fiction.
21. Kaminsky, A.R. George Henry Lewes as Literary Critic. Syracuse University Press, 1964, pp. 1-2.
22. Ibid. p. 15. Lewes was personally acquainted with Comte and visited him several times in Paris.
23. Kaminsky, A.R., op. cit., p. 15.
24. Th. Pinney locates her earliest reference to Comte in a "Westminster Review" essay No. 54, 1951. (Pinney, Th. (ed.) Essays of George Eliot. - New York: Columbia University Press, 1963, p. 28. (Hereafter quoted as "Essays"); See also Haight, G.S. George Eliot. A Biography. Oxford, 1965, p. 80.
25. Life, vol. III, p. 231; Letters, vol. IV. pp. 333, 409.
26. Vogeler, M.S. George Eliot and the Positivists. - In: Nineteenth-Century Fiction, p. 409. The influence of Comte's political doctrines can partly be observed in George Eliot's three works - "Felix Holt", "Daniel Deronda" and "Spanish Gypsy".
27. Letters, vol. II, p. 753.
28. Ibid., vol. IV, pp. 300, 363.
29. Ibid., vol. II, p. 153.
30. Feuerbach, L. The Essence of Christianity. Translated by Marian Evans, 1854. - New York: Harper Torchbooks, 1957, p. 268.
31. As several critics have pointed out, Mary Ann Evans was completing the translation of "The Essence of Christianity" in 1854, when she had decided to live with G.H. Lewes, and having seen the book through the press, she left for the Continent with him. (See, for instance, Roberts, N. George Eliot: Her Beliefs and Her Art London, 1975, p. 34.)
32. Knoepflmacher, in his study of Eliot's later novel, "Middlemarch" has devoted a whole subsection of Ch. III to the problem of "heart" and "mind" in the treatment of her characters. (See Knoepflmacher, U.C. Religious Humanism and the Victorian Novel, pp. 75-84.)
33. Engels, Fr. Ludwig Feuerbach und das Ausgang der klassischen deutschen Philosophie. - Berlin: Dietz Verlag, 1959, S. 30-39; See also; Marx, K. Theses on Feuerbach // K.Marx and F.Engels. On Religion. Moscow (n.d.).

34. See Ahlring - Krutz, I. Literatur als Kommunikation. Zur Frage der Historischen und psychosozialen Vermittlung positivistischer Denkenweise in Literatur und Literaturkritik, Giessen, 1976; Roberts, N., op. cit., etc.
35. Atkins, D. George Eliot and Spinoza. - In: Salzburg Studies in English Literature. 78. - Salzburg: Universität Salzburg, 1978.
36. Cazamian, M. Le Roman et les idées en Angleterre. L'influence de la Science (1860-1890). Paris, 1923.
37. Harvey, W.J. Idea and Image in the Novels of George Eliot, p. 155.
38. Knoepflmacher, U.C., op. cit., p. 31.
39. Stang, R. The Theory of the Novel in England 1850-1870. - London: Routledge & Kegan Paul, 1959, p. 40.
40. Ивашева В.В. Цит. произв., с. 371.
41. Essays, p. 217.
42. Noble, Th.A. George Eliot's "Scenes of Clerical Life". - New Haven and London: Yale University Press, 1965, p. 37.
43. Kaminsky, A.R. op. cit., p. 45.
44. Essays, p. 266.
45. Life, vol. II, pp. 62-70.
46. Eliot, G. Essays and Leaves from a Note-Book. - Leipzig: Tauchnitz, 1884, p. 198.
47. Ibid., p. 191.
48. Ibid., p. 192.
49. Ibid., p. 191.
50. Ibid., pp. 192-193.
51. Ibid., p. 217.
52. Essays, p. 267.
53. Hyde, W.J. George Eliot and the Climate of Realism. - In: A Century of George Eliot Criticism. Ed. by G.S. Haight. - London: Methuen, 1966, p. 294.
54. Ibid., p. 295.
55. Ibid., p. 295.
56. Ibid., p. 296.
57. Ibid., pp. 297-298.
58. Eliot, G. Scenes of Clerical Life. Everyman's Library No 468. - London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1925, pp. 36-37.
59. Eliot, G. Adam Bede. Everyman's Library No. 27. - London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1930, p. 171.
60. Ibid., p. 172.
61. Ibid., pp. 173; 174.
62. Ibid., p. 174.
63. Клеман М.К. Эмиль Золя - Л.: Художественная литература, 1934. - С. 19.

64. C o u c h, J.Ph. George Eliot in France. - Chapel Hill: University of Carolina Press, 1967, p. 184.
65. И в а ш е в а В.В. Цит. произв., с. 376.
66. A u s t e r, H. Local Habitations. Regionalism in the Early Novels of George Eliot. - Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1970, p. 33.
67. К н о е р ф л м а с h e r, U.C., op. cit., pp. 60-61.
68. C o u c h, J.Ph. op. cit., p. 5.
69. Ibid.
70. Ibid., p. 62.
71. Ibid., p. 86.
72. Quoted in: C o u c h, J.Ф., op. cit., p. 96.
73. Ibid., p. 97.
74. З о л я Э. Экспериментальный роман // Золя Э. Собр. соч.- М.: Художественная литература, 1966.- Т. 24. - С. 267.
75. Там же, с. 266, 306, 311.
76. C o u c h, J. Ph., op. cit., p. 88.
77. Ibid., p. 126.
78. Ibid.
79. Ibid.
80. As A. Kaminsky notes, "Lewes believed in a modified realism. No doubt he would not have approved of the modern naturalistic novel (i.e. of Zola) which deals with certain horrible realities. He would have mentioned that through emphasizing the sordid and the ugly such a novel fails to engage the sympathies of man" (K a m i n s k y, A., op.cit., pp. 80-81.). Lewes's attitude, with its marked moral bent, holds also true of George Eliot.
81. B r u n e t i è r e, F. Le roman naturaliste, Paris, 1896, p. 213.

ОСОБЕННОСТИ НАТУРАЛИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА ДЖОРДЖ ЭЛИОТ И ЭМИЛЯ ЗОЛЯ

А. Луйгас

Р е з ю м е

В данной статье рассматривается формирование эстетических установок и литературного метода известной английской романистки второй половины XIX века Джордж Элиот, в тесной связи с философскими течениями того времени. Автором прослеживается влияние эволюционной теории, а также позитивистской философии (в особенности Герберта Спенсера) на истолкование натуралистических тенденций (удельный вес среды и наследственности в ходе формирования характера, роль социально-дарвинистических установок и т.д.) — преимущественно в реалистических по своему характеру литературных произведениях.

Во второй части статьи сравнивается "английский" натурализм Джордж Элиот с "французским" по своему характеру натурализмом Эмиля Золя и его литературной школы. В основу этого сравнения положены как романы этих двух писателей, так и их литературно-критические работы — очерки и рецензии Джордж Элиот в "Вестминстерском Обзрении", с одной стороны, и известный полемический "Экспериментальный роман" Золя, с другой.

CONSTANTES MÍTICAS EN LAS OBRAS DE JUAN RULFO,
CARLOS FUENTES Y JULIO CORTAZAR

Dalia Mendoza
México

Tanto en el pasado como en el presente el mito ha determinado de una u otra forma la estructura de las grandes obras de la literatura universal. La formación literaria tendiente a la mitologización abarca los niveles alegórico, épico y legendario: el Poema de Gilgamés, el Ramayana, La Ilíada, el Cantar del Mío Cid, etc. El nivel alegórico se distingue del épico por su valor simbólico y arquetípico. En la leyenda y en la fábula, el mito se encuentra a la altura de un suceso meramente fantástico, que se va modificando a través de las versiones populares. Es decir que el significado mítico inicial se va perdiendo.

La novela y el cuento tienden a la encarnación directa de los mitos, ya que éstos presentan forma de relato. El cuento tiene su origen en los antiguos relatos míticos conservados principalmente por tradición oral. De modo análogo se ha comprobado la naturaleza de las obras griegas, romanas, alejandrinas que se constituyeron en base a una aglomeración de relatos.

En la época medieval las novelas caballerescas reestructuran los mitologemas clásicos grecolatinos y hebreos e incorporan otros de origen céltico, germánico o escandinavo. Las epopeyas clásicas se caracterizan por su doble incidencia en lo mítico y en lo histórico acusando rasgos de agudo "realismo" en el sentido común que se otorga a esta expresión.

El siglo XVI da paso a una nueva conjunción entre el realismo y el simbolismo mítico, propiciando a la vez el surgimiento de la novela como género enraizado en la historia. La época renacentista hace posible una nueva aproximación al mito. Se critica los arquetipos míticos, la alegoría decorativa, la estilización de los mitos clásicos. El mito renacentista con su tendencia antropológica hacia la historia y su crítica racionalista crea las condiciones de la desmito-

logización. El héroe mítico se transforma en antihéroe al adquirir el nivel de hombre común. Con el tiempo se irá contraponiendo la corriente del realismo, el naturalismo, el regionalismo y la novela costumbrista.

Cervantes y Rabelais anuncian la novelística contemporánea tan bien representada por Joyce, Kafka, Hesse, T. Mann, Faulkner, Hemingway - novelistas que de una u otra forma se fundan en una recuperación de lo mítico, así como los escritores latinoamericanos contemporáneos.

Tres son las fuentes que nutren la literatura latinoamericana contemporánea: la mitología griega y judeo-cristiana (Hesiodoro y Homero, las tragedias clásicas, los libros del Antiguo Testamento) y más recientemente la mitología precolombina.

El uso que se hace de los elementos mitológicos en la novela latinoamericana es muy variado y rico. El mito es utilizado por el escritor con el fin de penetrar en la realidad latinoamericana. Esa realidad en donde se conjugan épocas, razas e idiomas tan diferentes, esa realidad que se alimenta de mitos vivos. El mito forma parte de la realidad latinoamericana, es base y arsenal de la prosa. Mediante símbolos, metáforas, analogías y en definitiva mitologemas propios, el escritor latinoamericano proyecta su realidad.

El escritor se encuentra en contacto con la realidad objetiva y tiene la necesidad de una actividad mitologemática y simbolizadora, tanto por su interés de comunicación, como para dar explicación a muchas interrogantes del hombre. El mito utilizado por los escritores tiene no solamente carácter objetivo, sino también un carácter subjetivo. O sea que existe correspondencia e intercambio de relaciones entre el mundo subjetivo (fantasía) y el mundo objetivo real.

De manera similar al narrador de mitos, el novelista latinoamericano asume la actitud de un narrador épico, es decir que apela a signos expresivos que pueden ser atemporales, o bien de tiempo circular repetitivo que tienen referencia a un consenso común. Al unir el pasado con el presente el novelista crea un tiempo mítico o maravilloso. Se trata de un tiempo detenido e impreciso tan característico en las obras de autores como Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Julio Cortázar y otros.

La mitología y el arte precolombino siempre fueron concretos y ricos en detalles, conceptos y símbolos. El modo de expresión del arte decorativo prehispánico siempre fue la repetición rítmica, la necesidad de la simetría y de cubrir todo el espacio posible sin dejar grandes superficies lisas. Recordemos por ejemplo, la arquitectura y la escultura aztecas; la policromía de imágenes y la riqueza del lenguaje del Popol-Vuh, los Libros de Chilam Balam y la poesía náhuatl. Estas características encuentran su reflejo en la literatura contemporánea de América Latina. Los escritores latinoamericanos (en su mayor parte) colorean y detallan los momentos, subrayando con esto su importancia; estilizan y enriquecen los mitos acoplándolos a la actualidad. Utilizan el amplio arsenal de símbolos con lo que recurren a nuevas imágenes y asociaciones. El estilo se ha enriquecido con sonidos de las lenguas indígenas que afloran inconscientemente de la mano del escritor y le dan forma a la prosa. El lenguaje es vivo, colorido y conserva el lirismo del habla popular enriquecido con gracia, picardía y fantasía.

En algunas novelas de la literatura latinoamericana la sustancia mítica aparece como sustrato un tanto inconsciente sustentada por un modo de pensar mítico. Es decir que el contenido funciona en un sistema analógico referido a las teogonías o cosmogonías prehispánicas y coloniales presentes en el inconsciente colectivo de Hispanoamérica. Apoyándose en el pensar mágico primogenio, el escritor recrea artísticamente la realidad; dando a la obra una razón explicativa del mundo con el afán de recuperar su identidad (por ejemplo, Carpentier, Asturias, etc.).

En otras novelas la narración es determinada por un superestrato mítico que funciona correlativamente a la estructura. Utilizando algunos elementos populares (leyendas, mitos) el novelista crea nuevos mitos. Se convierte en cierta manera mitólogo y proclama la ficcionalidad de su arte narrativo. Así, por ejemplo, en Cien años de soledad el autor se vale de elementos históricos y tradicionales que le sirven para forjar un mundo autónomo con sus propios mitos y leyendas.

El nivel de la realidad en la obra es determinado por el plano de la realidad en que se sitúa el narrador y el plano de la realidad en que ocurre lo narrado. Existen la

realidad real y la realidad ficticia (imaginaria). Por esto, en la realidad ficticia de Cien años de soledad el hielo es un objeto mágico, mientras que la conversión de un hombre en invisible es un hecho ordinario. Es decir que lo que en la realidad objetiva es ordinario, en la obra de García Márquez aparece como extraordinario o mágico, y lo real imaginario en la realidad ficticia es real objetivo¹. Así vemos que las apariciones de los muertos son dados como hechos comunes y corrientes; que los objetos son hiperbolizados hasta perder un poco su naturaleza real objetiva y adquieren un contorno simbólico-imaginario (el agua, el imán, el hielo); que los objetos se vuelven arquetípicos (los pescaditos de oro).

El tiempo mítico en las obras de García Márquez anuncian una búsqueda del pasado. El tiempo presente se hace perpetuo, se prolonga. José Aureliano Buendía (en Cien años de soledad) afirma que todos los días son lunes; los relojes se detienen, los hombres pueden ser sombras de un pasado que nadie logra recordar. En La hojarasca, El coronel no tiene quien le escriba, Cien años de soledad existe un afán de fundir el pasado y el presente en una línea continua. Pero, además el tiempo también es cíclico, lo que se refleja en las relaciones de parentesco, en la reiteración de los nombres.

En las obras de García Márquez reina una atmósfera de horror frente a la muerte y la soledad, creada con elementos como las inacabables lloviznas, las calurosas o húmedas siestas pueblerinas que sirven de instrumento de tortura (La mala hora, La hojarasca, Cien años de soledad).

Cabe hacer notar el paralelismo simbólico existente en Cien años de soledad y Pedro Páramo de Juan Rulfo. En ambas novelas hay una constante alusión térmica, que nos recuerda el infierno. En Comala y Macondo el calor y el polvo se vuelven constantes; el paisaje es misterioso y extrañamente remoto. Comala y Macondo son dos pueblos gemelos en donde las palabras se convierten en murmullos y presagios, en donde los muertos hablan y penan, los hombres son sombras cuyas acciones principales son casi siempre recuerdos de una época afortunada anterior al progreso y a sus consecuencias funestas. Los personajes de ambos pueblos muertos se prolongan y se comportan como si vivieran, regresan de la muerte con atributos superiores o extraordinarios.

Temas tales como la soledad, el odio y la muerte adquieren en estas obras mayor relevación por el significado sociopolítico que contienen.

La orfandad del mexicano (hijo de la traición de Malinche y de un padre ausente) y su soledad se ven plasmados y generalizados en Juan Preciado, personaje principal de Pedro Páramo. La orfandad y la soledad aparecen como arquetipos para el mexicano. Las constantes fugas y retornos de los personajes de la novela subrayan el movimiento a través del tiempo y del espacio en busca de sus orígenes.

Juan Rulfo inicia su búsqueda en el cráter de un volcán, más precisamente, en Comala— asentada en la depresión del mismo: "Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno." ² Cabe preguntarse, ¿por qué para llegar a Comala hay que descender? ¿De qué pueblo se trata? Más adelante se dice que: "En la reverberación del sol, la laguna parecía una laguna transparente, deshecha en vapores por donde se traslució un horizonte gris. Y más allá una línea de montañas." Demasiadas coincidencias como para no pensar que Juan Rulfo trata de describir la laguna, donde los antiguos mexicanos fundaran la ciudad de Tenochtitlán y donde más tarde tendrían lugar los sangrientos y crueles enfrentamientos entre españoles y mexicanos.

"Psicológicamente, — escribe Jorge Carrión —, la Colonia se caracteriza por la retracción del indio al protegido seno del pensamiento mágico, al cóncavo claustro materno y del nuevo complejo social que le rodea, sólo ha de captar en adelante únicamente aquellos elementos afines a su condición mágica de replegamiento defensivo." ³ Así, Juan Preciado quiere volver a la entraña materna, a Comala, es decir a Tenochtitlán. Viaja del presente al pasado en busca de su identidad. El eco del pasado se entrelaza con el presente y lo absorbe en un laberinto de soledad: Juan no llega a recuperar sus orígenes, a rescatar lo que le queda de mexicano, porque el ambiente que caracterizaba a la Laguna antes de la Conquista se ha viciado, corrompido y ultrajado. Esto le impide a Juan encontrar lo que busca y decaído se contagia de esta atmósfera asfixiante muere.

Descifrar las claves simbólicas de la novela significa descubrir la profundidad de su contenido.

Ante el lector aparecen etapas claves en la historia de México. El pueblo mexicano es simbolizado por Abundio, quien en un grito de dolor (al morir su esposa Refugio) corre a coger la tierra y cuando la tiene en sus manos se le escapa, lo que simbolizaría la Revolución Mexicana escapando.

dóse de las manos. Tanto los nombres de los personajes como los lugares, son escogidos con premeditación por el autor. Pedro Páramo representa el período entre la Independencia y la Revolución Mexicana. Dolores, su esposa, nos recuerda al cura de Dolores (Hidalgo) y el grito de Independencia; el apellido del padre de Susana (Bartolomé San Juan) nos recuerda el puerto de San Juan de Ulúa en donde desembarcó Cortés y a Fray Bartolomé de las Casas. Pedro Páramo el todopoderoso, el omnipresente, simboliza los regímenes dictatoriales, la arbitrariedad de las leyes, las constituciones inoperantes y el Estado Mexicano que no entiende a sus hijos los mexicanos.

Las claves simbólicas de la novela de Rulfo nos remiten al pasado de México. Así por ejemplo, la región de las almas muertas de la que habla Rulfo (Comala) se asemeja a la región de los muertos de la mitología azteca (el Mictlan), pero también se aproxima a la Ciudad de Tenochtitlán en donde los murmullos y ecos parecen predecir la historia posterior a la Conquista de México y reflejan la visión un tanto pesimista de Rulfo. Pero el autor no agota todas las posibilidades de recuperación que México tendrá en el futuro: deja una lucecita encendida que es representada por uno de los personajes: Abundio.

En las obras del escritor mexicano Carlos Fuentes la imbricación de mitos griegos y aztecas se logra a partir de una alternativa formal del distintos planos del pasado (ficticias, legendarias) y encuentran su expresión en muchas de sus obras. En Zona sagrada el mito de Ulises y de Circe (en una nueva versión) se conjuga con el de Coatlicue.⁴

"Lo importante de los mitos vivos, - dice Fuentes - no de lo mistificado, sino de lo mitificado, es que en realidad nunca se cierran. Parece que se han cerrado y no es cierto."⁵ De esta forma Fuentes prolonga el mito de Ulises a través de Guillermo (llamado precisamente por esto, mito). En la misma novela se dice: "La historia no culmina donde se cree. Penélope y Telémaco no se contentaron con que Ulises les narrara sus aventuras. Debimos imaginarlo: noche tras noche, en el desolado reino de Itaca, una madre y un hijo insatisfechos escuchan el canto de ese fantástico viajero que con su odisea los humilla, excluye y domina."⁶

Las constantes referencias al mito odiseico y a la necesidad de su renovación, la presencia de la muchacha que

cabalga en el cumplimiento de un rito por la playa de Poritano y la alusión a la madre (Claudia) como Coatlicue evidencian distintos planos de la narración de la novela. Hay planos superpuestos sincrónicamente, pero diferenciados espacialmente que nos obliga a una lectura paradigmática.

Claudia-Coatlicue - ser que contiene a todos, muestra la vida y la muerte: el nacimiento posee ya el germen de la muerte: "Me abriré paso, minúsculo y terrible como soy, entre las arenas de tus desiertos, las lianas de tus selvas, los pétalos de tu carne: seré tu parásito, escondido en el fondo de tu vientre, anidaré en tí otra vez para embriagarte con mi dulce sudor. Serás mi sudario. Serás la alcoba de mi muerte." ⁷ Guillermo desea fundirse en Claudia para alcanzar la otra mitad (Vida-muerte). Por esta razón Guillermo muere como ser humano, pero que, transformado en perro se $\frac{1}{2}$ prolonga. La metamorfosis de Guillermo es un hecho meramente fantástico que, según la lógica interna de la novela, no resulta inverosímil ya que Fuentes prepara al lector hacia el encuentro de un final parecido. Sin embargo esto no le quita su carácter mágico. Realidad y fantasía se conjugan en un mundo de mutaciones y transformaciones.

En Fuentes la superposición de planos de la realidad es característico. La narración asume caracteres realistas deteniéndose en detalles que nos hacen pensar en un deseo de fijación del espacio. Los planos alternados a nivel de discurso, aparecen a través de los personajes. Al unirse los diálogos, las frases sueltas, incompletas y esporádicas se da la apertura a un pasado permanente y a una realidad opuesta a la realidad presente en que actúan los personajes. El espacio y el tiempo en las obras de Fuentes son como una gasa que transparenta el mito a través de un lenguaje simbólico y poético. Muy a menudo el tiempo se vuelve repetitivo y circular.

Fuentes tiene una admirable capacidad para disolver identidades. Los dobles de Una familia lejana (1981) nos recuerdan la disolución y encarnación de Aura (1962) o un reflejo múltiple de sus primeros cuentos Los días enmascarados (1954).

Los personajes de Una familia lejana participan en un carnaval de máscaras y dobles, en un juego de enigmas, donde las preguntas tienen respuestas aparentemente absurdas, que se pierden en su misma ilogicidad. Las personalidades de los personajes se borran y confunden entre sí.

El misterio de la historia de esta novela empieza cuando el joven Victor Heredia encuentra en las ruinas de Xochicalco una piedra muy bien pulida, brillante y quemante. Una fuerza misteriosa que sale de la piedra atrae al joven hacia la muerte. Los personajes de la novela se esfuerzan por acceder al significado misterioso de la piedra, partida en dos, al desaparición de una de sus partes. El arqueólogo mexicano Victor Heredia, padre del joven, parece ser el encargado de explicar algunos momentos claves de la historia. La muerte de su hijo (dique ahogado en el mar) es aceptada por él como una predestinación fatal dictada por su signo (de acuerdo al calendario azteca). Hugo le dice a su hijo: "... si tu día es el del águila, Cuauhtli, concurrirán los signos de un alto vuelo que vigila al mundo como un sol, pero esta grandeza será compensada por el sacrificio que necesariamente la acompaña en la figura del dios Xipe Tótec,⁸ que da su vida por la siguiente cosecha y, a fin de escaparse de sí mismo, se desprende de su piel, como las serpientes: la grandeza del vuelo del águila y la dolorosa miseria de nuestro señor el desollado."⁹ (subrayados míos - D.M.).

El desenlace del misterio se da cuando el joven Victor Heredia conoce a Andre Heredia, quien tiene la otra mitad de la piedra, la fuerza mágica de la cual obliga a los jóvenes a unirse y convertirse por medio de la unión de los contrarios (vida y muerte) en un ser doble: siameses (o también llamados nonato).¹⁰ De esta forma el deseo del arqueólogo se realiza: "quisiera que las mitades de ese objeto se reuniesen para que esa unidad no falte en el arte, la historia, el pasado, la cultura..."¹¹

El círculo mágico de la historia se cierra y adquiere una nueva dimensión y una realidad más rica que el lector debe interpretar. Los planos de la realidad son enfocados por Fuentes a través de nuevos símbolos míticos: el nacimiento de un nuevo ser coincide con la muerte de Victor y Andre Heredia; el desdoblamiento de personalidades y el nonato-siameses nos recuerdan al dios azteca de las formaciones dobles, de las criaturas deformes: Xólotl; los signos bajo los cuales se nace; la muerte por agua; la piedra mágica; etc. De esta forma Fuentes reordena y reinterpreta "... las voces antiguas ... que han quedado suspendidas para siempre, esperando quien las descubra y reordene en sus olas."¹²

El nonato de la novela puede ser interpretado como una dualidad de la humanidad, en constante lucha entre la vida y la muerte, entre el bien y el mal. Es necesario recordar que el futuro se ve determinado por el pasado y que no es posible permanecer pasivo ante la lucha por la vida y participar en la transformación del futuro. Al parecer, la historia de los Heredia tiene final, pero Fuentes escribe que "Nadie recuerda toda la historia."¹³ Sin embargo, no se puede negar la existencia del libro y el lector queda encargado de interpretar y continuar la historia de los Heredia...

Detrás de los elementos mitológicos empleados por Fuentes, expresados de manera muy sutil, se encuentra un significado bastante amplio. En el cuarteto narrativo Agua quemada (1981) por un lado se hace alusión a la región que habitaban los antiguos mexicanos. Recordemos que el agua de la laguna de Tenochtitlán se evaporó y que el atributo del dios Tezcatlipoca (representante de la humanidad) era un espejo humeante. ¿Por qué humeante? ¿Es posible que simbolizara ésta evaporación de la laguna (Agua quemada) o sea, la extinción de la civilización mexicana?

Por otro lado, el segundo epígrafe del libro dice:

se quemaron los signos
atl tlachinolli
se rompió agua quemada

En náhuatl, estas dos palabras juntas forman una metáfora: guerra o batalla; atl - agua; tlachinolli - cosa quemada. El jeroglífico de agua quemada unifican dos corrientes - una de agua y otra de fuego - que se unen y simbolizan la guerra florida. Para los aztecas la guerra no era un instrumento político, sino ante todo un rito, una guerra sagrada, la razón de la cual se encontraba en el aplazamiento de la catástrofe final: la extinción del universo.

Si bien la razón de la guerra florida se encontraba en el aplazamiento de la catástrofe, el clamor de Malinche¹⁴ "se escuchó como" una advertencia del nuevo sacrificio humano y de la nueva necesidad humana del México nacido de la conquista:¹⁵ la independencia. Se sucedieron después una serie de guerras y la revolución que se vio frustrada. El símbolo de la guerra constante se ha convertido en el símbolo de la sociedad contemporánea. La diferencia radica en que ese significado que tenía la guerra para los aztecas se ha perdido. Por lo que el simbolismo del epígrafe del libro se podría interpretar de la siguiente forma. Se quemaron dos

de los signos del calendario azteca (agua y fuego) porque "agua quemada" ya no simboliza la penosa tarea de trascender la condición humana terrestre, porque la existencia ya no es concebida como una preparación para la muerte, ni representa el nacimiento verdadero que se alcanzaba liberándose del yo limitado y mortal. Se rompió agua quemada porque ya no existe la "guerra florida".

Agua quemada simboliza el derrumbamiento de la civilización azteca y la conquista española. Simboliza también los sacrificios y la lucha de los hombres a lo largo de la historia, las guerras constantes y su destrucción. Tientes entreteje el pasado y el presente de la historia de México, enfocando y criticando, al mismo tiempo, los conflictos sociales y políticos de la juventud mexicana perteneciente a dos clases sociales opuestas.

Para admiración de muchos cabe decir que Julio Cortázar también acude a los mitos, tanto griegos como precolombinos. Ya en su primera obra titulada Los reyes (1949) - poema dramático con diálogos - el autor acude al mito del Minotauro. Los reyes es una nueva creación del mito del laberinto: Cortázar no propone la muerte del monstruo, sino dar con él para encontrar una salida del laberinto hacia la luz y el aire, lo que equivaldría a haber asumido lo irracional para nutrirse de él. El mito abandona la atemporalidad que lo caracteriza e ingresa a lo inmediato de un barrio de Buenos Aires en Circe - la maga homérica de la Odisea encarna en Delia, que ejerce poderes mágicos sobre animales y hombres. Las sacerdotisas del dios Baco proyectan su éxtasis en un concierto de un pueblo de argentino en Las Menades.

Cortázar empareja lo ficticio y lo real, obligando al lector a replantearse el concepto mismo de realidad. Gracias al trastorno de lo absurdo y lo fantástico, Cortázar siembra el extrañamiento y la duda. En relación con la secuencia narrativa lo extraño puede instalarse a partir de la primera línea del relato como sucede en el cuento Axolotl.¹⁶ Al ver esas caras rosadas, "aztecas, inexpresivas y sin embargo de una crueldad implacable..."¹⁷, el personaje sabe de antemano que encarnará en ajolote. El poder mágico de estos seres casi hipnotizan al personaje y lo devoran "lentamente por los ojos en un cabalismo de oro".¹⁸ Los ajolotes son testigos y jueces de la transformación, pero también larvas. "... pero larva quiere decir máscara y también fantasma"¹⁹, - nos

dice el personaje. Aquí cabe hacer notar el paralelismo que existe entre el dios azteca Xólotl, el que según el mito se convierte en pez y es considerado por Sejourné como "el germen del espíritu encerrado en esa sombría comarca de la muerte que es la materia."²⁰ Los ajolotes de la pecera equivaldrían al espíritu de la comarca.

En este cuento se da la continuidad entre el mundo objetivo (el personaje que visita diariamente el jardín botánico) y el mundo ficticio (se convierte en ajolote, pero sigue razonando como hombre). Lo real es inefable y quizá para siempre inaprensible. "Axolotl" podría ser también la identificación gradual del hombre con el animal, hasta que el "yo" de uno se instala en el otro, sin dejar de ser él mismo. Lo real es tan terrible como puede ser lo fantástico, que al registrarse como real es imposible trasponerlo. Cuando el personaje alcanza a saber más de lo que el autor sabe, entonces interpreta a su autor, sin que éste pueda dilucidar si lo que está escribiendo es realmente una ficción o en cambio procede de la realidad. El autor queda reducido a simple testigo exterior, sin participación directa le deja la palabra al personaje, responsable inmediato de lo que dice.

En el cuento La noche boca arriba, Cortázar hace nuevamente alusión a los mitos aztecas. En esta ocasión al mito de la "guerra florida": "Y salían en ciertas épocas a cazar enemigos; le llamaban la guerra florida."²¹ La realidad y la fantasía, lo soñado y lo vivido se entrelazan en una pesadilla del protagonista: éste se ve perseguido corriendo la Calzada de Tenochtitlán y después sacrificado.²²

En La noche boca arriba ambas historias son reales: el personaje en el hospital y en la Calzada. Ambas se sueñan mutuamente a gran distancia de tiempo y espacio; o acaso todo ha consistido en cuestionar la realidad de las dos situaciones, haciéndolas ambas ambiguas y problemáticas, con igual probabilidad de ocurrencia. Distintos planos de la realidad se comunican con lo mágico: la oscuridad de la noche simboliza la oscuridad del claustro materno, que precede al nacimiento individual y, además sigue siendo el recipiente que preserva el futuro del hombre, lo salva de la catástrofe cósmica. La trayectoria del viaje del personaje tiene paralelos con el camino del héroe mítico, cuya búsqueda, y esto es, lo más importante, lo lleva hacia la zona sag-

rada de una realidad absoluta. En el espacio mágico junto con el tiempo mágico se da la vivencia del "doble" y se anulan las fronteras entre el "yo" y el "no-yo". Recordemos que el hombre primitivo al realizar los ritos, integraba las actividades prácticas de su cotidianidad en una dimensión que los trascendía; reiteraba los mismos gestos de los dioses y al hacerlo inyectaba sus propias coordenadas tiempo-espaciales con el tiempo-espacio mágico de ellos, siendo en cierto modo ellos mismos.

El mito en la literatura latinoamericana abarca los niveles alegórico, épico y legendario. Se vuelve simbólico en Rulfo y Fuentes, es arquetípico en García Márquez y Carpentier y encuentra su expresión a la altura de un suceso meramente fantástico en Cortázar. Sin embargo, las obras de éstos escritores se caracterizan por un agudo realismo enfocado desde una doble perspectiva: la mítica y la histórica.

En las novelas antes mencionadas es difícil delimitar la realidad, pues las dudas en cuanto a la autenticidad de las cosas y los hechos son constantes, al cobrar de pronto un carácter mágico, maravilloso o mítico y fantástico. Los hechos históricos pueden tornarse mítico-legendarios; por su contexto simbólico, la repetición y el tiempo cíclico adquieren una dimensión de rito; los elementos fantásticos, las exageraciones, los absurdos y los sucesos insólitos hiperbolizados refuerzan la realidad ficticia de la novela.

El doble fondo - real e irreal - de estas novelas tienen sus raíces en el arte precolombino. La literatura latinoamericana desde sus orígenes ha sido de protesta y testimonio por lo que participa de la epopeya. Cabe entonces emparentar el nacimiento de la novela en América Latina con la forma epopeica y se puede afirmar que los géneros épicos líricos y dramáticos existentes entre los griegos también existían en el mundo precolombino. Los cantos épicos de los rapsodas, tan abundantes en la literatura americana indígena, poseen eso que llamamos "intriga novelesca", que los frailes españoles llamaban embustes. "Los libros de caballería se escribieron en Europa, pero se vivieron en América", - escribe Carpentier. Es precisamente en tierra americana donde novelista puede encontrar la auténtica materia épica. Es en la mitología prehispánica y en la naturaleza latinoamericana donde el hombre latinoamericano puede encontrar medio de desenajenación. Por eso "agobiado de penas

y tareas, hermoso dentro de la miseria, capaz de amar entre las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo." 23

De aquí la importancia del acervo de creencias religiosas, de la técnica ritual y de las costumbres derivadas de ella. De aquí la importancia del mito, en donde la abstracción encuentra su máxima expresión.

La novela latinoamericana ha penetrado más allá de la narración regional y pintoresca, ha llegado a lo realmente trascendental de las cosas, abarca niveles y contextos diversos tanto del propio latinoamericano como del hombre en general. Por todo lo anteriormente dicho la importancia de la novela latinoamericana traspasa las fronteras geográficas.

Notas

1. Ver: Vargas Llosa, M. Gabriel García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona, 1971.
2. Rulfo, J. Pedro Páramo. México, 1955, p. 9.
3. Carrión, J. "Ruta psicológica de Quetzalcóatl". - En: Cuadernos Americanos, XLVII, sept., 1949.
4. Coatlicue - diosa azteca de la vida y de la muerte.
5. Giacoman, H. Homenaje a Carlos Fuentes. México, 1976, p. 49.
6. Fuentes, C. Zona sagrada. México, 1970, p. 173.
7. Ibid., p. 167.
8. Xipe Tótec - deidad de la primavera (según Sahagún considerada como una deidad de los zapotecas) cuyo culto llegó de la costa atlántica a la altiplanicie en época temprana. Ver: Bodo Spranz, Los dioses en los códices mexicanos del grupo Borgia. México, 1973, p. 352.
9. Fuentes, J. Una familia lejana. México, 1980, p. 176.
10. En latín nonato significa no nacido.
11. Fuentes, C. Una familia lejana, p. 183.
12. Ibid., p. 27.
13. Ibid., p. 214.
14. Malinche - concubina del conquistador Cortés.
15. Fuentes, C. Todos los gatos son pardos. México, 1981, prólogo.
16. Ajolotl en náhuatl, en español significa ajolote - larva de cierto bacrtracio urodelo.
17. Cortázar, J. Antología. Buenos Aires, 1975, p. 115.
18. Ibid., p. 115.
19. Ibid.
20. Sejourné, L. Pensamiento y religión en el México antiguo. México, 1975, p. 159.
21. Cortázar, J. Antología, p. 100.
22. Ibid., p. 104.
23. Carpentier, A. El reino de este mundo. La Habana, 1964, p. 135-136.

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
Х. РУЛЬФО, К. ФУЭНТЕСА И Х. КОРТАСАРА

Д. Мендоса

Р е з ю м е

В настоящей статье автор выделяет основные художественные особенности, связанные с некоторыми фольклорно-мифологическими источниками писателей латиноамериканских стран Г. Гарсии Маркеса, М.А. Астуриаса, Х. Кортасара, Х. Рульфо и К. Фуэнтеса. В анализированных автором произведениях эти особенности встречаются у всех названных писателей, поэтому можно предполагать, что они являются общими и постоянными константами в данных романах. На этом основании можно считать, что фольклорно-мифологические источники привлекают внимание писателей до наших дней.

ХАРОКТЕРИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА
Э.БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА "ГОДОЛЬФИН"

Галина П е р м и н о в а

Черновицкий государственный университет

Роман "Годольфин" (1833) создавался Э.Булвером-Литтоном в разгар борьбы за парламентскую реформу 1832 г., активным сторонником которой он был. Здесь впервые после "Пелэма" (1828) писатель возвращается к современности, что определило интеллектуально-психологические и социально-философские тенденции романа.

"Годольфин" назван именем героя, представляющего, по определению Бульвера, "обычный тип легкомысленного интеллектуала" /1/. Показывая эволюцию его мировоззрения и мировосприятия, прослеживая этапы воспитания его чувств на четком общественно-политическом фоне Англии 1830-х гг., автор сознательно стремился к "точному описанию определенных фаз современной цивилизации и ...указанию некоторых истин, представляющих ценность в исследовании влияния социальных факторов или индивидуального поведения" /2/.

Эта задача могла быть решена только в связи с героем, едва ли не принципиально отличным от прежних героев Бульвера именно в плане интеллектуально-психологическом. Интеллектуальные способности Фокленда лишь декларировались; у Пелэма проявлялись в легкой светской беседе; у Линдена - в преодолении своей отверженности и стремлении самоутвердиться в окружающем его мире; у Клиффорда и особенно у Эрама - в осмыслении и оправдании преступных действий ("Отверженный" - 1828; "Поль Клиффорд" - 1830; "Юджин Эрам" - 1831). Но эмоциональный мир героев Бульвера до сих пор оставался вне интеллектуального осмысления. Принципиальная новизна образа Годольфина в том и заключается, что разрыв между интеллектом и эмоциями у него преодолен. Поэтому Годольфин представляет бульверовского мыслящего героя этих лет в более высокой стадии его развития.

Философские искания Бульвера не находили еще более полно-

го и многообразного художественного воплощения в образе главного героя, который в этом смысле является итогом размышлений писателя над особенно обострившейся накануне победы сторонников билля о реформе борьбой кантианства и утилитарной доктрины Дж. Бентама.

Рационалистически расчётливая бентамистская философия пользы, псевдогуманистические лозунги утилитаристов, маскировавшие буржуазный эгоизм, были для Бульвера неприемлемы не только в плане социально-философском /3/, но и в интеллектуальном. Как отмечает Э.Эйгнер, писатель видел в "реализме" Бентама "изнуряющую болезнь, которая духовно опустошила Англию" /4/. В борьбе с бентамизмом он обращается к философии Канта, воспринимая ее как источник не столько философских, сколько этического-эстетических ценностей. Вслед за английскими романтиками (в особенности С.Кольриджем) Бульвер стремится философски и эстетически обосновать активность сознания, по сути разделяя убеждение Канта в том, что поэт должен быть философом, сочетающим в познании красоты свой интеллект с эмоциями.

Однако писатель сразу же столкнулся с противоречивостью кантовской философии эстетики: познание автономной, не поддающейся объективному определению и недостижимой в реальном мире красоты, стимулируя активность сознания, в то же время уводило художника от реальной действительности к самосозерцанию и пессимизму. Бульвер не мог не сознавать, что стремление Канта отграничить эстетическое от познавательного и нравственного и оградить, таким образом, искусство от утилитарного подхода на деле приводило к его отходу и от общественных интересов и от идейной борьбы, так как тезис о "целесообразности без цели" не подразумевал активной жизненной позиции его приверженцев. Критическое отношение Бульвера к слабым сторонам кантианства воплощено в образе Годольфина, главного героя романа.

Руководствуясь в своем творчестве принципом: "Мораль, которую навязывают, часто не производит должного действия" /5/, Бульвер избегает в "Годольфине" обнаженной тенденциозности и прямого морализаторства. Но вместе с тем судьба Перси Годольфина убеждает в несостоятельности исповедуемой им философии удовольствия и созерцательного покоя, а следовательно, и в антиобщественной сущности кантианской этики.

Философские позиции Годольфина на деле не способствуют естественному стремлению художника творить свободно и не-

преднамеренно (здесь Бульвер объективно полемизирует с Кольридом); отрывают его от реальной жизни, тем самым препятствуя проявлению способностей героя, губя его талант. Недаром Годольфин любит Констанс Вернон — женщину, не представляющую себе жизни вне общественных интересов — и эта любовь оказывается сильнее увлечения Лидиллой Волкитман, такой же изолированной от внешнего мира, каким стремится быть он сам. Следовательно, проблема личности и общества в образе Годольфина решается Бульвером через раскрытие несостоятельности эгоизма героя.

Как отмечено автором, в "Годольфине" "интерес повествования заключается менее всего в его сюжете" /6/, но в раскрытии взаимоотношений и интеллектуально-эмоциональных коллизий Годольфина и Констанс, особенностей их характеров, мировосприятия и жизненных позиций. Роман построен по моноцентричному принципу, при котором "характеры группируются вокруг Годольфина" /7/ и развитие действия обусловлено основными этапами его жизненной судьбы и духовного становления.

Определяя в предисловии к роману главную его тему как "злоупотребление способностями", Бульвер ориентируется на изображение "естественных событий", так как считает недостатком "преувеличенные романтические описания" и подчас слишком заметную роль случая /8/. Именно поэтому "завязка романа и его общее развитие происходят из реальности, а не из вымысла" /9/. Но романтические приемы, наиболее заметные в изображении Годольфина, астролога Волкитмана, его дочери Лидиллы, которые изолировали себя от внешнего мира, оказываются в целом оправданными.

На первый взгляд Годольфин ничем не отличается от традиционно-романтических героев. Это эгоистически сосредоточенный на своих личных переживаниях, с холодным презрением изредка наблюдающий за людьми, склонный к уединению мечтатель, чья "умозрительная натура ... постоянно стремилась покинуть реальный мир и парила в воздушном мироздании" /10/. Раскрывая индивидуализм героя, Бульвер не только осуждает эту черту "как проявление антиобщественного эгоистического поведения" /11/, но отчетливо показывает, что она поражена социально детерминированными обстоятельствами жизни Годольфина.

Страдания героев ранних романов Бульвера рассматривались исключительно в эмоционально-романтическом плане, а беды и мучительные сомнения Годольфина обусловлены конкретными со-

циальными причинами. Отец, стремясь поддержать давно уже несуществующий престиж своего рода, отдал его в школу, где учились чванливые отпрыски богачей. Этим юноша был обречен на вынужденное одиночество и мучительные унижения, что развило в нем "тайную горечь, тайную гордость... и беспокойную манеру поведения" /12/. Не удивительно, что ничего общего не было между сыном и холодным эгоистом-отцом, от чьей опеки Годольфин стремится поскорее избавиться.

Духовная жизнь героя раскрывается не в одних лишь эмоциональных всплесках, а в сознательном стремлении выработать свою твердую жизненную теорию и последовательную поведенческую линию. Но Годольфин не обладает твердостью характера, и у него постепенно формируется пассивное, созерцательное, потребительское отношение к жизни. Виною тому - разлагающая атмосфера бездеятельности и эгоцентризма, окружающая его с детства. Долгое время он не осознает всей пагубности и силы ее влияния и субъективно будет уверен, что для него "желание сделать карьеру... не представляется заманчивым" /13/, однако его поступки доказывают обратное.

Трезвый расчет, холодная рассудочность буржуазно-дворянского мира не могут не воздействовать на Годольфина: еще в детстве познавший безграничную силу богатства он страстно мечтает разбогатеть и этим, как ему кажется, обрести независимость. Поэтому, покинув отца, он уезжает к богатому родственнику Савилу, а затем принимает условия Дюнстона, завещавшего ему 20 тысяч фунтов.

Савил - первый, кто посеял в неопытной душе юноши зерна "нездоровой и бесполезной" философии пассивного наслаждения. Они упали на подготовленную почву: "обладая душой поэта, но не владея поэтическим мастерством", Годольфин всю жизнь тяготился "смутной неопределенностью поэтического чувства", которое не умел воплотить в художественные образы - и "именно это убило в его душе порывы к сфере активной деятельности и заставило его погрузиться в мир мечтаний" /14/.

Знатный, но бедный Годольфин живет в стране, где "титулы и богатство стали идолами, почитаемыми миллионами людей" /15/. Именно поэтому, "сознавая свои таланты, свой незаурядный гений, Годольфин все же предвидел, что ему не суждено играть ведущую роль в многоликой драме жизни" /16/. Отсюда - его во многом декларативное "философское безразличие к честолюбию", толкающее его к пассивному созерцанию. Здесь герой восходит к традициям гетевского Вильгельма Майстера, но

только первой части диалогии, до духовного кризиса, пережитого последним.

Со временем Годольфин становится богатым и, казалось бы, получает наконец возможность для реализации своих способностей, но яд бездеятельности и пассивной созерцательности окончательно отравил его сознание и убил в нем все хорошие задатки. Отмечая в этой связи парадоксальное на первый взгляд явление, когда люди типа Годольфина со "слишком большим запасом душевных сил... часто считаются бессердечными", автор указывает, что существует, однако, "опасность превращения со временем подобного характера в того, кем он кажется на первый взгляд" /17/, и психологически доказывает закономерность такой эволюции.

Отвергая буржуазный расчет и погоню за наживой, из принципа утилитарного подхода к человеку и жизненным ценностям, герой романа вместе с тем отвергает любую активность, видя в ней лишь проявление недостойной полнокровного человека человеческой воли за место у кормушки. Отсюда — его абсолютная социальная индифферентность: "Его ум стал безразличным к любым вопросам общественной жизни" /18/ и вскоре потерял способность "выдерживать напряжение, которое приносили с собой мысли, требующие ответов на тысячи вопросов" /19/. Пассивный и равнодушный человек перестает быть мыслящей личностью — этот вывод Бульвера был особенно важен для Англии XIX в. с ее "непобедимой теорией" /20/.

Оставаясь в стороне от борьбы за парламентскую реформу, отказываясь стать членом парламента, Годольфин аргументирует это прежде всего честолюбивыми претензиями: "Будучи первым в одной сфере, зачем подвергать себя опасности оказаться на вторых ролях в другой?" /21/. Но главная причина общественно-политической пассивности героя в том, что он не ожидает от билля о реформе никакого реального эффекта. По его мнению, проблема не в том, чтобы "людь (то есть большинство населения) получили право избирать свободно... Весь вопрос в том, будут ли ими лучше управлять?" /22/. И здесь Годольфин оказывается политически прозорливым.

Путей выхода из тяжелого душевного кризиса героя Бульвер не находит. Приведя его к сознанию своего идейно-философского краха, автор посвящает последние страницы романа сложным отношениям Годольфина с Констанс. Для героя уединение с любимой на фоне прекрасной деревенской природы психологически оправдано и логически обусловлено особенностями его ми-

ровосприятия и философских убеждений, но в этой развязке не ощущается перспективы его нравственного очищения.

Специфика развязки сюжетной линии Годольфина связана и с иррациональным элементом, который привносят в роман образы астролога Волкмана и его дочери Люциллы. Наличие иррационального в романе связано не столько со стремлением угадать нераскрытые и непознанные наукой стороны противоречивого внутреннего мира человека, сколько с кантовской идеей о всеобщей взаимосвязи явлений и непредсказуемости последствий человеческих поступков.

Бульвер в коллизии Годольфина и Люциллы весьма точно раскрыл ту психологическую закономерность, которую в это время сформулировал Гегель, говоря о соединении "магнетических, магических, демонических явлений" с прекраснодушными переживаниями слабых субъективных натур: "Живое лицо... связывается здесь с этими темными силами таким образом, что, с одной стороны, они находятся в нем самом, а, с другой стороны, представляется чем-то чужеродным, потусторонним его внутренним переживаниям, и это чужеродное явление определяет и управляет его внутренней жизнью" /23/. В самом деле, лишь сомневающийся, нерешительный и мечтательный пессимист способен подчиниться влиянию идеалистических теорий Волкмана, как это случилось с Годольфином.

Гибель героя романа доказывает, что для него какое бы то ни было нравственное возрождение невозможно: препятствует этому индивидуализм, трактуемый Бульвером как величайший порок. Подводя итоги жизни Годольфина, Констанс пишет: "Как губительна система обстоятельств, которая на протяжении 37 лет была причиной того, что гениальная личность, исполненная самых лучших намерений, растратила свою жизнь, преследуя недостойные цели и предаваясь пустым развлечениям!" /27/. Следовательно, гибель Годольфина — это такое же закономерное следствие "тех огромных противоречий жизни, которые... великих людей лишают сердца, а простых впадают в рабство; которые гения делают врагом человечества или жертвой собственных страстей" /25/.

Эти же противоречия английского буржуазно-дворянского общества I-й трети XIX в. обусловили трагедию и героини романа, Констанс Вернон. К ней может быть даже больше, чем к Годольфину, относится вывод о том, что Бульвер прекрасно понимал одно из важнейших открытий Скотта исторического человека, формируемого эпохой /26/. Это один из наиболее психо-

логически разработанных, художественно и жизненно достоверных женских образов в раннем творчестве писателя.

Булвер обосновывает социально-историческую предопределенность поступков и чувств дочери бедного дворянина, очень рано познавшей на себе жестокость общественного устройства Англии. Мстя за обиды, нанесенные отцу, она готова на все ради приобретения прочного и влиятельного положения в обществе. Ее поведение при всей его противоречивости обусловлено склонностью к снобизму как характерной черте правящих классов страны, где "каждый стремится походить на кого-то другого, надеясь заполучить лестное о себе мнение окружающих" /27/, а также социальным бесправием бедняка в обществе, которое считает бедность нарушением моральных законов.

С образом Констанс связана критика философии утилитаризма. По сути именно утилитарный подход к жизни препятствует проявлению всех богатств души Констанс, искажает ее чувства и приводит ее к такому же горькому осознанию своего поражения, как и Годольфина. На данном этапе своего творческого пути Булвер еще не мог показать по-настоящему цельную и жизненно активную личность, способную не только противостоять губительной философии бездеятельности и утилитарной доктрины, но на деле применить свое дарование.

Поэтому если до сих пор отношение писателя к своим героиням было однозначно положительным, то Констанс вызывает в нем противоречивые чувства: ему импонирует ее интеллект, деятельный характер, цельность (само ее имя говорит о постоянстве, верности) — но его и отталкивает ее утилитаристская позиция, какими бы целями она ни была мотивирована. Видимо, этой особенностью авторского отношения к героине и объясняются прямые обращения автора к Констанс, которыми изобилует роман.

Обращения к Констанс — это стилистическое средство психологической характеристики и социальной конкретизации образа, способ морально-этической оценки ее поступков. Отмечая, что деньги, влиятельный муж, успехи в политической сфере не сделали героиню счастливее, Булвер обращается к ней с такими словами: "Увы! не похоже ли блаженство, даруемое принадлежностью к высшему свету, на ту закодированную пулю, что, поражая нас насмерть, обладает именно таким даром, которого наше сердце больше всего желало?" /28/.

Образ Констанс свидетельствует о сознательном стремлении Булвера к целостному охвату человеческого характера. В нем

попытка проследить процесс формирования человеческой личности под воздействием исторической действительности и социальной среды реализована более полно, чем в образе Годольфина. В сущности мы не замечаем внутренней эволюции главного героя: со временем меняются лишь его внешний облик, темперамент и манеры. В образе же Констанс четко вырисовывается внутренняя динамика и интеллектуально-психологическое развитие. Сначала она сама устанавливает для себя "предел каждому чувству, подрезает крылья каждой мысли, кроме одной" /29/ — мысли о мести. Считая себя благороднее и выше своего светского окружения, героиня уверена в своей неуязвимости перед его влиянием. Но со временем она начинает понимать, что, будучи "тщеславной, склонной к интригам, гордой, не по-женски лелея горькие мысли и суровые планы" /30/, ничем не отличается от пустых и жестоких эгоистов-аристократов.

Однако действиями Констанс руководит не только стремление отомстить за отца и не только боль за поруганную молодость. У нее со временем возникает желание "сокрушить силу того круга, к которому она принадлежала сама, в который вошла лишь для того, чтобы унижаться" /31/. Конечно, здесь не следует видеть каких бы то ни было бунтарских целей: речь идет лишь об устранении дворянства от политической власти, что и было достигнуто биллем о реформе. Однако сама попытка Бульвера создать образ "блудной дочери дворянства", выступавшей против своего класса на политической арене была большим новаторством не только для английского, но и для мирового романа начала XIX века.

Бульвер не одобряет политическую деятельность Констанс, полагая политику "неженским" делом. Доказательством этому может служить ее характеристика в зените политического влияния и славы фаворитки Георга IV: "Ее ум все более отчетливо приобретал мужские черты; темные глаза светились суровым блеском; улыбка редко изгибала нежные губы, а достоинство манер, присущее ей, приобрело оттенок жестокости и высокомерия" /32/. Тем не менее, противопоставляя занятия политикой эгоистической бездеятельности Годольфина, Бульвер отдает предпочтение активной жизненной позиции Констанс.

Все же начиная с 41 главы на первый план сюжетной линии героини выдвигается раскрытие специфики ее взаимоотношений с Годольфином, выйдя замуж за которого, она вынуждена ограничить свое существование лишь заботами о семейном счастье и благополучии. Такая метаморфоза приводит к тому, что поступ-

ки Констанс кое-где перестает соответствовать диапазону ее натуры и теряют убедительность. Характер ее размышлений и переживаний также становится нетипичным для ее интеллекта. Тонкий психологический анализ личных взаимоотношений героини отодвигает на периферию последних глав романа социальный критицизм и философско-этическую проблематику, придавая им камерность, хотя и не ослабляя их драматизма.

Драматическое напряжение этих глав вытекает в значительной мере из коллизии, связывающей Годольфина и Констанс с Люциллой. Специфика этой коллизии определяется тем, что Констанс с ее твердым и ясным взглядом на людей и на жизнь, представляющая в романе стремление автора "отделить человека здравого смысла" от "детища природы" /33/, не способна в отличие от мужа подчиниться влиянию Люциллы, ставшей знаменитой предсказательниц. Чувствуя насколько мучительны переживания слабохарактерного Годольфина, Констанс объясняет это не действием особых флюидов, источаемых ею, а большой совестью мужа, когда-то предавшего Люциллу.

Но вместе с тем героиня надеется, что переживания Годольфина свидетельствует о возможности его возрождения для плодотворной деятельности. Она не учитывает, как глубоко в его душе пустила корни философия бездеятельности и пассивности. К концу романа фаталистическое мировосприятие, связанное с образом Годольфина, распространяется и на образ Констанс, приобретая при этом различные стилистические оттенки. Судьба как фатум воплощается то в образ бури, при которой героиня ощущает "скорей отчаяние, чем желание сопротивляться" /34/, то темной реки, чьи воды готовы сомкнуться над супругами.

Каким бы антиподом Годольфина ни была Констанс, итог ее судьбы как общественной деятельницы не менее трагичен, чем его судьба. Ради отщепенца партии, когда-то предавшей ее отца, она, став фавориткой короля, по существу растратила себя в политических интригах. После утраты своих привилегий со смертью Георга IV Констанс остается в одиночестве. Здесь ощущается глубокое разочарование Бульвера в буржуазном либерализме и в результатах парламентской реформы, активным сторонником которой он сам недавно выступал.

Но как бы субъективно ни относился Бульвер к участию женщины в политической борьбе и его последствиям для женской судьбы — образ Констанс, удовлетворенной тем, что она "внесла ту малую лепту, которая позволена ей, для ускорения над-

вигающихся великих перемен" /35/, в этом плане характерологически связан с активной общественной деятельностью передовых англичанок конца XVIII — начала XIX века, и среди них — Мэри Уолстонкрафт. Недаром Констанс так импонирует монолог бросающего вызов богу Сатаны из "Потерянного рая" Мильтона (гл. XV). В творчестве Бульвера подобный образ больше не повторяется.

В поисках альтернатив революционно-демократическим преобразованиям, которые Бульвер не приемлет, он склонен обратиться к весьма расплывчатой религиозно-этической программе, пропагандистом которой в романе выступает Мандевиль. В конечном итоге программа последнего сводится к трактовке религиозной веры как единственного способа заполнения "ужасного вакуума ... жизни", поскольку в вере заключается секрет нашего полноценного человеческого проявления" /36/. Но в чем практически может состоять польза от такой ориентации на религию — остается неясным. Эпизодически-декларативный образ Мандевилля интересен лишь тем, что объективно воплощает зарождение идей "христианского социализма", связанное именно в эти годы с деятельностью Ф. Морриса. отождествлять автора с Мандевилем и видеть в декларациях последнего положительную программу Бульвера не следует прежде всего потому, что он по-прежнему усиленно размышляет над путями превращения мыслящей личности в действительно полезного и активного члена общества. С этим и связан замысел образа Рэдклиффа.

Как и Констанс, Рэдклифф делает попытку склонить своего друга Годольфина к активной деятельности на благо людям: "Человек не может быть счастливым, если у него нет цели в жизни", — говорит он. "Научитесь благотворительности; это единственное средство от меланхолии... Вы должны чувствовать за других, а иначе и чувствовать не стоит. Присоединитесь к какому-нибудь большому делу; отчетливо наметьте себе цель и смело идите к ней, всей душой веря в победу; как большой корабль, эта цель вынесет вас на глубокие воды общественной деятельности, поможет легко преодолеть незначительные личные печали" /37/.

Но все эти советы остаются еще более декларативными, чем в ранних романах Бульвера ("Отверженный", "Пелэм"). Если в них хотя бы более или менее психологически и логически достоверно прослежен нравственный путь героев к таким мировоззренческим позициям, то путь к ним Рэдклиффа — такого же эпизодического героя романа, как и Мандевиль, — уже не по-

назан. Он по сути выступает малоубедительным рупором авторских идей, за которыми не ощущается жизненно убедительный характер. Бульвер, очевидно, искренне хочет надеяться на то, что именно программа Рэдклиффа может стать основой для таких действий, с помощью которых вся "губительная система обстоятельств" может быть "если не полностью устранена, то по крайней мере могут быть сглажены, смягчены, некоторые ее элементы" /38/. Но именно декларативные тирады Рэдклиффа обнаруживают узость и ограниченность положительной программы автора.

Хотел того Бульвер или нет, но сюжетно-эстетическая специфика образа Рэдклиффа объективно подводит к выводу о не состоятельности его программы. Поэтому в сравнении со всеми предыдущими романами Бульвера "Годольфин" в сущности оказывается романом без перспектив. В нем вновь начинает ощущаться идеалистическая концепция жизни как замкнутого круга, казалось, преодоленная Бульвером после "Фокленда" (1827). Это, несомненно, объясняется тем, что "Бульвер в эти годы проникательнее, чем прежде, осознал всю широту проблем, стоявших перед Англией средних десятилетий XIX в." /39/.

Как бы ни был "Годольфин" сосредоточен на философско-психологических проблемах, социально-критическая тенденция в нем весьма ощутима не только в безоговорочном осуждении инертности и пассивности героя или печальных итогов политической деятельности Констанса. Она распространяется Бульвером и на ту социальную систему, которая насаждает, с одной стороны, фальшивый и разлагающий неопытные умы идеал покоя и наслаждения, а с другой — в конечном счете снобистскую "философию" светского самоутверждения.

Как и в предыдущих романах Бульвера, в "Годольфине" социальная критика направлена в основном на жизненную практику и нравственный облик представителей высшего света. Начинается это разоблачение с образа Сэвила, родственника героя, в котором раскрыты наиболее типичные черты и пороки английского светского общества. Задуманный вначале как образ коварного искусителя и рокового развратителя главный герой, Сэвил, однако, лишь в первых главах романа наделяется некоторыми чертами готического злодея. Эти черты вскоре сменяются четкими социально обоснованными толкованиями его поступков и особенностей характера.

Подходя к изображению и оценке дворянства диалектически, Бульвер дифференцирует свое отношение к отдельным его членам

согласно их морально-этическим качествам. Изобразив первого мужа Констанс, лорда Эрпингема, порочным и корыстным прожигателем жизни, он в то же время сочувственно относится к его матери, взявшей Констанс после смерти ее отца под свою опеку, и пробудившей в холодной и замкнутой девочке настоящую дочернюю любовь. Неординарность, индивидуальное своеобразие образа леди Эрпингем — свидетельство психологизма Бульвера, все более обогащающего изображение английского дворянства в его романах. Но этот образ — особенно в кругу других представителей высшего света — лишь исключение, подтверждающее общую закономерность.

Как бы презрительно ни относились герои романа к своему дворянскому окружению, они все же слишком тесно связаны с миром дворянства. Противопоставлены ему только астролог Волкшман и его дочь Люцилла. Насколько отношение Бульвера к Констанс двойственно, настолько же отношение к Люцилле однозначно, что также заметно и в стилистических средствах характеристики этого образа. "Бедная Люцилла! Сможет ли читатель, праздно пробегающий глазами эту страницу, хотя бы на миг порадоваться твоей кроткой радости, посочувствовать твоему горькому горю?" /40/.

Романтически однозначная Люцилла не принадлежит к первоплановым образам — ее характер раскрывается через сопоставление с героем. Оба они не только "далеки от реального мира", но и не принимают мир, сделавший их несчастными. Однако Люцилла несчастлива в силу неблагоприятно сложившихся обстоятельств, а Годольфин сам отвернулся от жизни. Главное же то, что Люцилле отнюдь не свойственны эгоцентрические настроения ее возлюбленного. Пожертвовав всем ради любви, она глубоко потрясена изменой, оскорблена покровительственным отношением к себе Годольфина. Однако не желание ответить оскорблением Годольфину руководит ею, а стремление раскрыть его внутреннюю ущербность. "Ты живешь в одном мире, а душа твоя — в другом" /4/, — пишет она, уходя от него. Когда Годольфин предлагает ей материальную помощь, она заявляет: "Мне не нужна ничья милость, я научилась сама зарабатывать себе на жизнь" /42/. Гордость и стойкость покинутой девушки, оказавшейся сильнее аристократа Годольфина, свидетельствует о все возрастающей активности гуманизма Бульвера.

Как бы ни был эпизодичен образ Люциллы во второй половине романа, именно здесь она выглядит более цельной и независимой, чем Констанс, отошедшая от политической деятельности

и погруженная в свои личные переживания. Образ Люциллы — это еще одно доказательство возросшего по сравнению с ранними романами Бульвера критического отношения к предвикторианской Англии после реформы 1832 г. Именно поэтому писатель стремится к более четкому выявлению не только индивидуальной, но также и социально-классовой сущности персонажей романа в их взаимодействии со своим окружением и временем. Это и определяет художественное своеобразие романа.

Оно проявляется прежде всего в арсенале средств художественной характеристики отдельных образов. Как и в предшествующих произведениях Бульвера, на первом месте здесь авторские оценки. Как правило сначала краткие, лаконичные, они выделяют одну доминирующую черту персонажа на всю его романную жизнь: интриган — о старом Верноне; игрок — о Сэвиле; "кудрявый любимчик широкого круга высокородных женщин" /43/ — о Годольфине в ранней юности; о Констанс как о женщине, "созданной природой, чтобы быть героиней или королевой, а не поэтом или философом" /44/; о Люцилле, которая "непроизвольно повиновалась каждому своему порыву" /45/. Эти замечания получают затем конкретные подтверждения в действиях и способе мышления героев, во внешних проявлениях их эмоций.

Л и т е р а т у р а

1. Bulwer-Lytton E.G. Godolphin. - Boston: Little, Brown & Co. 1897. - P. XVI.
2. Ibid. - p. XVI.
3. Купченко М.Д. Проблема личности и общества в творчестве Э. Бульвера-Литтона (1828-1831): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1976. - С. II-12.
4. Eigner E.M. The Metaphysical Novel in England and America /Dickens, Bulwer, Melville and Hawthorne/. - Berkeley: Univ. of California Press, 1978. - P. 120.
5. Бульвер-Литтон Э.Г. Пелэм, или приключения джентльмена. - М.: Гослитиздат, 1958. - С. 573.
6. Bulwer-Lytton E.G. Godolphin. - P. VII.
7. Ibid., p. XII.
8. Ibid., p. XVI-XVII.
9. Ibid., p. 423.
10. Ibid., p. 225.
11. Stone D. The Romantic Influence in Victorian Fiction. - Cambridge /Mass./, London: Harvard Univ. Press, 1980. - P. 337.
12. Bulwer-Lytton E.G. Godolphin. - P. 15.
13. Ibid., p. 162.
14. Ibid., p. 393.
15. Ibid., p. 130.
16. Ibid., p. 122.
17. Ibid., p. 169.
18. Ibid., p. 182.
19. Ibid., p. 290.
20. Ленин В.И. Английский пацифизм и английская колембовья теория // Полн. собр. соч. - Т. 26. - С. 226.
21. Bulwer-Lytton E.G. Godolphin. - P. 319.
22. Ibid., p. 398.
23. Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: Прекрасное в искусстве, или идеал // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т./ Под ред. и предисловием Мих. Лифшица. - М.: Искусство, 1868. - Т. I. - С. 251.

24. Bulwer-Lytton E.G. Godolphin. - P. 423.
25. Ibid., p. 425.
26. Нупченко М.Л. Проблематика романа Э. Бульвера-Литтона "Девере" // Вестн. Ленингр. ун-та, 1975.- № 20. История, язык, литература, вып. 4, с. 86
27. Bulwer E.L. England and the English // Bulwer E.L. The Complete Works. - Leipzig: Frederick Fleischer, 1834. - Vol. 2. - P. 17.
28. Bulwer-Lytton E.G. Godolphin. - P. 130.
29. Ibid., p. 62.
30. Ibid., p. 424.
31. Ibid., p. 142.
32. Ibid., p. 334.
33. Ibid., p. 177-178.
34. Ibid., p. 232.
35. Ibid., p. 425.
36. Ibid., p. 221.
37. Ibid., p. 386.
38. Ibid., p. 425.
39. Кагарлицкий Ю. Бульвер-Литтон - драматург // Бульвер-Литтон Э.Дж.: Пьесы. - М.: Искусство, 1960. - С.12.
40. Bulwer-Lytton E.G. Godolphin. - P. 213.
41. Ibid., p. 288.
42. Ibid., p. 377.
43. Ibid., p. 27.
44. Ibid., p. 68.
45. Ibid., p. 155.

THE PECULIARITIES OF THE GENRE AND STYLE
IN E. BULWER-LYTTONS NOVEL "GODOLPHIN"

G. Perminova

S u m m a r y

The article deals with the definition of the genre of Bulwer-Lytton's novel "Godolphin", the characteristics of its main images, problems and ideas, its artistic means and stylistic features. In this novel the author follows the traditions of the English "fashionable" novel, definitely the realistic tradition of Jane Austen. As to its peculiarities of the genre and style, "Godolphin" may be defined as an unquestionably romantic, socio-psychological novel.

IVAN TURGENEV AND HENRY JAMES:
AFFINITIES AND TRADITION

Tamara Zālīte

Latvian State University

The significant modifications that took place in European and American prose during the turn of our century lead back largely to the writing of Ivan Turgenev (1818-1916), and the aesthetics of Henry James (1843-1916).

Turgenev, Russian to the core, spent a large part of his life in France; Henry James, preoccupied above all with America's cultural future, lived for 20 years away from America, and even took British citizenship. Interestingly, the two great "voluntary exiles" met on "neutral ground", in France. The year of Henry James' birth coincided with what Turgenev called the beginning of his literary career; Turgenev's death occurred when Henry James was at the height of his literary power.

Both Turgenev and Henry James took an active interest in problems of fiction, Henry James, unlike Turgenev, theoretical as well. James' essays include many noteworthy evaluations of his greatly admired and beloved elder fellow author. He knew Turgenev's work from French translations before it began to appear in English, and at once discerned in it the very purpose towards which he himself strove: a centering on character rather than episodes or plot; a "sense of character being the great light that artistically guided him"¹. "He sees all its idiosyncrasies, all its particulars of weakness and strength... oddity and charm", yet "it is the general flood of life."

James stressed in particular Turgenev's "humanity and his great pity"; he combined, James wrote, "the cute mind of the artist with the naivete of a child"².

Thus, if we speak of James as a carrier of Turgenev's tradition, it is a tradition in the sense in which T.S. Eliot defines it in his 1919 essay "Tradition and the Individual Talent" - as emanating from a sense of history and, far

from imitation, based on conscious choice, a sense of affinity.

Indeed, James' essays on Turgenev amount to a formulation of his own views with regard to modern prose writing. Turgenev's art was "... too insidious for instant recognition, an art that stirred the depths more than the surface"³. Turgenev "... is in a peculiar degree what I may call the novelist's novelist - an artistic influence extraordinarily valuable and ineradicably established"⁴.

Like Turgenev, Henry James was modest, unsure of himself, permanently self-critical. And like him, he set man and his moral values above all else. It may be added that both great artists found true acknowledgement long after their death, and that neither of them ever married.

They wrote in the period when the short story had its hey-day - a time in which the internationalization of literature was also at its height. Turgenev, Maupassant, James, Kipling - all of them stood at the cradle of the modern short genre, opening a millennium to the short story. It is a genre most appropriate to our modern time⁵, the tensest, most compact of prose, with the widest possibilities of bringing to the fore the separate, individual, and the sub-text of psychological experience. Though the first theoretical investigations of short prose as a contemporary phenomenon appeared in America, the English language lacks a proper term for the French (and international) "nouvelle" of which James wrote: "... the ideal and beautiful nouvelle ... the lightened hour for which appeared thus at last to shine.... The interesting and charming results such studies of the minor scale as the best of Turgenev's, of Balzac's, of Maupassant's, ... of Kipling's has been ... arrived at ... For myself I delighted in the shapely nouvelle ... "⁶.

Turgenev has special merits in the exploration of the genre, vividly expressed in his "Hunter's Notes"

It is a collection of stories, loosely interconnected at the level of acting characters, subjective and lyrical - "spots", to use Henry James' term, that in their entirety produce the effect of an epic novel⁷ - a specific kind of lyrical epic. It is true history - a subtle picture of life; it is, in actual fact, a materialization of Henry James' expressed desire: "I want to leave a multitude

of pictures of my time, projecting my small rotund frame upon as many different spots as possible"⁸.

Analysing the question of genre, Henry James proceeded not from length but from composition and structure. If in addition to the "central consciousness" in a narrative there was some other node of relationships, the narrative was a novel, even if its length equalled that of a tale. A story, or tale, had one definite centre, it was a single "morceau de vie", and could reach considerable length, in which case James called it "nouvelle". James' short prose bears no structural resemblance to Turgenev's connected stories - these have other siblings, such as Kipling's "Plain Tales from the Hills", or Sherwood Anderson's "Winesburg, Ohio". What links James with Turgenev's writing is its intensity, its compositional dependence on character - who is presented "from inside", and in relationships.

Both Turgenev and Henry James were frequently reproached by their contemporary critics of lacking architecture of leaving plot as well as character uncompleted. What these critics failed to notice was that this was the very thing the authors purposed. They revealed consciousness, and consciousness can have no "completion" as long as it is alive.

Henry James introduces the reader to his personages the way we meet people in life - we get a subjective angle on them that is usually modified or questioned, or even reversed by our own latter judgement, or by that of the author or some personage. In other words, we have a binocular or multiple view of the character. Besides, we encounter not so much personages as sensibilities - a term Henry James frequently employs. The narrative shows action only in so far as it offers insight into the structures of the psyche and its mysterious, incalculable workings. We obtain a picture of reality as filtered through an individual mind - from a certain point of view - the only way in which, in Henry James' opinion, truth can be honestly conveyed.

This is implied in his words quoted above - it is through his "small rotund frame" that he gains and conveys cognition. Through the subjective to the objective. Hence the picture presented is inevitably somewhat deformed, it is a mobile, dynamic picture, never definitive or stable. The sense of fluidity, of open possibilities is carried by the

word itself. The complete fusion between word and idea that strikes us in Henry James' prose leads to a re-discovery of the poetic words' potential versatility. As in Shakespeare's poetry, in James' prose the word evokes associations in the reader. The same word used in different contexts calls to mind various simultaneously active meanings, bringing together different spheres of life, expressing a very personal perception. Mrs. Touchstone's "bristling elegance" in "Portrait of a Lady", the "bristling hedge of letters" that confronts George Dean, Caspar who, in "Portrait of a Lady", rejoices in bristling things, the "bristling glaciers" we encounter in "Private Lives" - all these "bristles" are deep down subtly connected. A straight translation would be inadequate; a more pliable, meaningful way of translation would have to be found. Bristling is a palpable, visual concept, Henry James makes the reader perceive his thought through the eye, but the eye is an intellectual sense organ, connected with the brain. Thus, the narrative appeals simultaneously to emotion and intellect.

What we see is never fully expressible. Hence, by centering on consciousness and visual perception of the world James implies man's intrinsic loneliness, which is one of the leading themes in 20th century writing. It may be added that James himself was an extremely lonely person, despite his ample correspondence and his wide range of interesting lady and gentlemen friends.

The problem of point of view can be said to have been launched by him, at any rate, it was emphatically formulated by him. He actualised the idea that point of view narration comes closest to expressing reality as lived by a live individual, by subtle unfolding of the poetic word. His prose reaches us in a double voice. The narrative may proceed from a character's vantage point, often obliquely, not necessarily in the first person, implied by evaluations, choice of vocabulary, syntax.

Thus, "Daisy Miller" is almost throughout presented from the standpoint of a young Englishman Winterbourne in love with American Daisy. The situation is "international", as it frequently is in Henry James' writing: the scene of action is mainly Italy, cradle of European culture. The implied confrontation is between American straightforwardness, innocence and "crudity" ("vulgarity", James often calls it),

and English refinement, scrupulousness, sophistication - and hypocrisy. Without comment we grow gradually aware of the young man's limitations and prejudices, and their inadequacy to the warm spontaneity, with which Daisy flings herself into her cultural adventure of exploring Italy. She visits museums, castles, parks in the company of a young Italian without bothering to take a chaperon, thus laying herself open to gossip. Winterbourne is torn between his infatuation with the girl, and his awe of decorum and public opinion, especially that of his countrymen. Yet we discern, as if in counterpoint, Daisy's understanding of the situation, her true affection for him, and her desire to break his "stiffness". She could be well compared with Shakespeare's Rosalind in "As You Like It", in relation to her Orlando. Only at the very end does Winterbourne realise his error - too late, after Daisy's sudden death of a fever, contracted during a reckless excursion through Rome at night. There is another minor, yet finely drawn character in the story - that of the Italian, whose apparent "brazen vulgarity" reveals itself as modesty and devotion; he turns out to be fully aware that Daisy would have never married him, had she lived. James leaves the event of Daisy's death uncommented, he censures nobody, yet the whole story is impregnated with compassion. It corresponds to one of Henry James' utterings in a letter late in life - "Everything is sad in the heart of man, cara mia!"

Similarly, in the story "The Landscape Painter" the central character, an artist, is confident in the absolute rightness of his self-centred judgment, until a sudden turn at the end shocks him into the realization that other consciousnesses and purposes exist apart from his own. Often, as in the story "An International Affair", the author leaves it to his reader to supply a conclusion. For all his love of culture, at the moral level he appears to give preference to American Bessy's moral honesty, and not to the hypocritical mother of the English lord, however, outwardly, from a conventional angle, Bessy is the loser - like Isabel in "Portrait of a Lady". In this novel the end is left open to the reader: is Isabel's choice to return to her unfortunate loveless marriage an act of resignation or of courage? Personally, I am inclined to take the latter view: she is determined to shoulder the responsibility for her erroneous decision and take the consequences.

Henry James has a group of short stories and other prose where the personages step across the borderline of versimilitude, widening the limits of reality, so that man's relations with the world acquire fantastic forms. These are his so-called "ghost stories" - a term not really satisfactory, since they are always firmly rooted in human reality, which includes that of thought, emotion, dream, intuition, memory. At the core of these stories usually stands some passion or obsession, or an extraordinary experience that crystallizes itself into a palpable force. For example, the story "The Jolly Corner", that poses one of man's eternal dilemmas - "What would I have been, what would have become of me, had I acted differently at some critical moment of choice?" (A question posed already by Macbeth as he imagines himself standing "upon the bank and shoal of time".) Here a man who had left America to make his career in England confronts in a "jolly little corner" in America his own past self, a once potential present. Incidentally, here, too, British and American ways of thought are counterposed. Clearly, James is primarily interested in the American, but within the context of sophisticated Europe.

In "A Story about Old Clothes" a dead woman's jealousy turns into a concrete force that kills her sister who had succeeded her in marriage and taken over her clothes as well.

"The Turn of the Screw" is particularly interesting and ambiguously fantastic. Insinuations of various emotions lead us to different possible explanations for the appearance, in a home where a young governess had been employed by a handsome man to look after his charming nephew and niece, of the ghosts of the former governess and her lover. In her struggle against these apparitions the governess inadvertently effects the death of the boy. Despite the overt participation of supernatural forces, this piece of prose belongs to Henry James' subtlest psychological studies.

These ghost stories are as if a response to the question Turgenev poses at the opening of his own fantastic tale "Собака": "Но если допустить возможность вмешательства сверхъестественного в действительную жизнь - позвольте спросить, какую роль после этого должен играть здравый рассудок? - провозгласил Антон Степаныч и скрестил руки на желудке."

(I include the underscored end of the citation to illustrate Turgenev's dramatic manner that was close to Henry James').

Supernatural motifs entered Turgenev's writing beginning with the sixties, when he was growing increasingly aware of the supreme significance of man's inner life, his psyche, and began to rely more and more on mood, subtext, psychological reactions - all that constitutes human reality. It is this that attracted Henry James to him above all. And though, as I said, he knew Turgenev only from translations he sensed the tenderness and live warmth of his language that corresponded to his own poetic. He, too, believed in man as a carrier of moral values, despite the fact that his poetic world is also impregnated with treachery and evil⁹.

The "sensibility" that stands between the reader and the subject of narration on the one hand limits the scope of reality presented; on the other, however, it renders this reality more convincing, showing it as personally experienced - even in "ghost stories".

Turgenev's stories into which the supernatural enters are often mystical, e.g. the story "Призраки". Yet it is a mysticism that throws light on the realistic - as in the story "Довольно" (Notes of a Deceased Artist). This story, incidentally, refers to a cultural tradition both authors here under discussion share - that of Shakespeare. The story ends on the final uttering - "The rest is silence", Hamlet's dying words.

Independently of one another, but in constant awareness of the others' work, Turgenev, Henry James, Chekov, Kipling, Conrad sought new ways of expression in short genres. Their writing mirrors their respective countries, but is at the same time truthful to the individual. "I wanted to characterise closely (as artist) and the thing in the world I most hated was the danger of being riddled by type ... (Friends said)...that if the type was beautiful - witness Raphael and Leonardo - the servitude was only a gain. I was neither Raphael nor Leonardo - I might only be a presumptuous young modern searcher, but I held that everything was to be sacrificed sooner than character ..." ¹⁰ Henry James wrote in his 1893 story "The Real Thing".

The spiritual kinship between Turgenev and Henry James is expressed, among other things, in international vision, combined with serious concern for national peculiarities.

Both authors saw the significance of detail, and by penetrating into its essence they arrived at deeper understanding of the world, of man. Both saw a sense of responsibility as man's ineluctable obligation, hence human life as a process of resignation from personal interest. This is why in "Portrait of a Lady" James' sympathy goes out to Ralph and Isabel; in the story "The Pupil" to the young teacher. Compared to Turgenev, James, the younger of the two, who lived into the 20th century displays greater scepticism, greater resignation. His characters are usually ironically deceived in their hopes, and defeated by practical life - but a moral victory is implied. This is to James the gist of life; despite fate's, or life's irony towards man, human life is not only meaningful to him, but also sacred. He writes: "I don't know why we live ... but I believe we can go on living for the reason that ... life is the most valuable thing we know anything about ... consciousness is an illimitable power, and though at times it may seem to be consciousness of misery, yet ... there is something that holds one in one's place, makes it a standpoint in the Universe ..." 11.

In his own Russian key, Turgenev expressed a similar belief in life's intrinsic value, for example in his novel

A vital distinction between the two authors was that while Turgenev's world belonged to Nature, Henry James was outspokenly urban.

The attention that Henry James devoted to question of form, the poetic word, composition, genre, brings out his value system and his artistic purpose. "I am that queer monster, the artist, an obstinate finality, an inexhaustible sensibility ..." who sees his task in "... catching the very note and trick, the strange irregular rhythm of life," he wrote 12.

Like Turgenev's, Henry James' material was Life in the widest sense of the word. His highest aims, his most sacred values are formulated in his beautiful obituary on Turgenev's death, where he speaks of the nobility of Turgenev's gift, and the essentially "impersonal" quality of his writing. "His conscience was not that of an individual ... it was in some sort the conscience of a people." "He was the most generous, the most tender, the most delightful of men; his large nature overflowed with the love of justice, but he was also a very rare genius".

References

1. James, H. Turgenev and Tolstoy. - In: The House of Fiction. London, 1957, p. 122.
2. Ibid., p. 142.
3. James, H. Portable Henry James. Ed. and with Introduction by Morton Dauwen Zabel. Penguin Books, 1979, p. 452.
4. Ibid., p. 453.
5. It echoes modern discoveries in science. See: Письчен Л. Круги литературы и физики // Знание сила. - 1973. - № 2. - С. 34.
6. James, H. The Turn of the Screw. With a Foreword by W. Thorp. London, 19..., p. VII.
7. See: Ландор М. Малая проза у своих границ // Вопросы литературы. - 1985. - № 8. - С. 64.
8. Quoted in: The Portable Henry James. The Art of Fiction, p. 413.
9. See: Greene, G. Henry James: The Private Universe; Henry James: The Religious Aspect. - In: The Lost Childhood and Other Essays. Penguin Books, 1962, pp. 19, 34.
10. Quoted in: The Portable Henry James, p. 119.
11. Quoted in: Edel, L. The Life of Henry James. Vol. 2., Penguin Books, 1977, p. 773.
12. Quoted in: The Portable Henry James, p. 405.

ВЛИЯНИЕ ТУРГЕНЕВА НА ЭСТЕТИКУ ДЖЕЙМСА

Т. Залите

Р е з ю м е

Среди традиций, вошедших в творчество Генри Джеймса (1843-1916), пожалуй самое видное место занимает традиция И.С. Тургенева (1818-1883). Интересно отметить, что оба автора, которые были лично знакомы, познакомились на, так сказать, "нейтральной" территории, во Франции - как один, так и другой были "добровольными изгнанниками"; изгнание в обоих случаях определялось интересами, требованиями их искусства.

Вопрос точки зрения более или менее начиная с Г.Джеймса - во всяком случае, сформулированный им, становится одним из ключевых вопросов художественной правды. Поэтому в центре эстетического восприятия мира Г.Джеймса стоит характер, вернее - сознание, а не события и среда. Как и Тургенева, Джеймса упрекали в недостатке "архитектуры", в том, что он оставляет как персонаж, так и события незавершенными как бы на полуслове. Однако именно это соответствовало его цели. Его интересует сознание, психология человека, реальность мира в индивидуальном ее восприятии, поэтому достоверной, лично пережитой. Реальность с определенной точки зрения.

Джеймса усиленно занимал вопрос литературных жанров, и в этом он также чувствовал свою духовную близость к Тургеневу; ведь короткий жанр - продукт эпохи Тургенева и Джеймса, он характерен для этой эпохи, соответствует ее духу, ее открытиям (даже в науке).

Между прочим, именно в развитии коротких жанров выразилась интернационализация литературного процесса.

Джеймс выявляет в своей прозе восприятие события или сцены из жизни каким-нибудь определенным сознанием, которое стоит между читателем и предметом описания. Это, с одной стороны, ограничивает действительность, а с другой, увеличивает убедительную силу повествования, его правдоподобие, даже в фантастических рассказах. Хотя они отличаются от рассказов сходного жанра у Тургенева, которые часто (например,

рассказ "Призраки") мистичны. Тургенев тоже через сверхъестественное по-новому освещает "естественное" - как в рассказе "Довольно" (записи умершего художника).

Все, к чему Джеймс как художник стремился, что выше всего ценил, он выразил в своем некрологе по случаю смерти Тургенева. Он подчеркнул его сжатость, не только в короткой прозе, его умение раскрыть красоту в обыденном, знакомом; его мир людей - характеров, невыраженных чувств, его глубина и сочувствие, юмор и знание "близорукой индивидуальной души", его проникновение в тайный мир сознания. Этот некролог не только прекрасный пример прозы Джеймса, но и манифест этики и эстетики, которым было суждено оказать решающее влияние на развитие литературного процесса.

EDWARD BOND AND THE BRITISH POLITICAL THEATRE

Hilja Koop

Tartu State University

Edward Bond (b 1935) is generally recognized as a major living playwright, not only in England but also in the West.¹ He takes a singular place as to his attitude to the writer's calling, the issues he is dealing with and his dramatic technique, rejecting any classification in post-Osborne terms. For Bond writing is a moral activity, he is firmly committed to humanistic values and considers it his duty to help to create a climate for social change.

Since the production of his first major play "Saved" (1965) he has been exploring cruelty and violence in all human spheres - in the family, in public institutions, in the state. Bond believes that the irrational and unjustly ordered class-structured technocratic society breeds cruelty in its subjects, aggression being the only response of the frustrated individual who has no economic or political control of his life. In the introduction to his plays Bond writes: "Violence obsesses our society. If we do not stop being violent, we have no future."²

In his early plays such as "Saved", "Early Morning" (1968), "Narrow Road to the Deep North" (1968) and "Lear" (1971) the central question is how to survive in a beastly world, how to act in a morally responsible way? At that time Bond could not offer anything very constructive at the play's end, he was merely "clutching at straws" as he himself has remarked. He was often attacked by the critics and dismissed by the audience who found many flaws in his plays: the author seemed to say more about the play in the introductions and programme notes than the play itself was saying, the text could not be reduced to the literary message it encoded, his parables, historically and geographically distanced from present-day Britain, were baffling because of their unconventional structure and absence of a serious conflict, instead of which numerous small scenes functioning as images or analogies of human condition were offered. The pro-

tracted scenes of violence have been a source of much debate.

During the twenty years of Bond's literary career his creative method has undergone considerable development. His political views and dramatic technique have matured, the structure of his plays has become clearer, his dialogue more persuasive, the dramatic movement more linear.

At the end of the 1970s Brecht's influence on Bond's art becomes more pronounced. Like Brecht he wants the theatre to provide the audience with knowledge, which must arise from history or experience, he wants the theatre to instruct and the audience to respond analytically and not to identify with the characters. The emphasis is on the scene as a discrete unit which illustrates the author's intentions. The characters are presented in their social roles. However, differently from Brecht he considers it important to involve the spectator emotionally. He intends to provoke the audience into careful listening and active thought by the very surprise and shock of the images. Bond calls the scenes of violence in his plays aggro-effects which precede some important point in the story or some vital decision in the characters' lives.

"The Bundle" (1978) marks a definite step forward in Bond's work. While in his earlier plays a rational of effective political action seemed impossible, in this play he suggests an armed insurrection of the masses as a means of establishing a just social order. Bond has commented on this new approach as follows: "When I wrote my first plays, I was, naturally, conscious of the weight of the problems, now I've become more conscious of the strength of human beings to provide answers which aren't always light, easy or even straightforward, but the purpose - a socialist society is clear."³

"The Bundle" (1978) is one of Bond's answer plays, in which a poverty-stricken peasant community overthrows the oppressive system and starts to build a new, free life. Bond describes "The Bundle" as a New Narrow Road to the Deep North as it has some motives in common with one of his earlier plays "Narrow Road to the Deep North". In both plays the poet and philosopher Basho sets out on a journey to find enlightenment. Basho does not find enlightenment, but Wang, the main character of "The Bundle", does.

In both plays Basho comes across a bundle of rage, an abandoned baby, whom he leaves on the riverbank to perish. In the first case the baby grows up without love and turns into

a tyrant, in the second case "the bundle" - Wang - is adopted by the Ferryman and he grows up to become the leader of the people's revolt, after rejecting the offer of a secure place in the establishment and choosing to put himself outside the law. The last scene of the play depicts the peasant community after the revolution, living and working in a new rational society, free of exploitation.

The story is simple enough when pieced together by the spectator from the ten scenes into which the play is cut. The scenes include visual-poetic images as summations of the action, parables, symbols, often two or more simultaneous focuses of action meant to enable the spectator to juxtapose, analyse and draw conclusions.

The two controlling forces in the play are the landowner who owns everything, including the river by which the people live and which, when uncontrolled, overflows periodically and destroys the homes and crops of the peasants. The landowner and the river are Bond's self-confessed symbols of capitalism and industrialism respectively. In scene three Bond creates a powerful visual-poetic image of the misery and helplessness of the people who have no control of their fate. A group of peasants have taken refuge from the flood-water on the high point of the burial grounds. The water is rising, the hill is slipping into the mud, the gravestones are falling over, a woman is heard in labour ... off-stage the shouting, moaning and sobbing increase to a climax and then fade into the hum, whimpering and stray cries of desperate people who are at the mercy of the landowner and the river... When landowner's keepers come to take them to safety, the Ferryman has nothing to offer to pay for the trip. The keepers insist on his selling his son into slavery for ten years. Wang's choice is drowning or salvation by slavery (i.e. capitalist exploitation). His every human instinct resists, but his instinct for survival finally forces him to capitulate.

When Wang has served his time, he in his turn finds an abandoned baby. After intense struggle with the dictates of his heart, expressed by the vehemence of his speech and gestures, he flings the baby into the river. By the shock and surprise of this action the author seems to expect the audience to conclude that individual acts of kindness are insufficient, so long as the roots of evil persist. Wang becomes

an outlaw, he forms an alliance with the bandits and involves them in revolutionary activities.

However, the play is not about revolutionary tactics, but about moral judgements - how you define or judge right or wrong actions. Bond argues that changes in society must be preceded by changes in people's consciousness. Choice becomes a crucial element in the play. When government soldiers come to arrest Wang, the Ferryman has to decide whether to warn Wang and thus kill himself and his sick wife or betray his son. When he sees the atrociously mutilated body of Tiger, his son's closest associate, he knows the answer, he is ready for a sacrifice. The violent scene which features the torturing of Tiger by the soldiers is one of the aggro-effects, much employed by the author before important decisions which carry the full load of the author's intentions.

Ferryman (simply and calmly, as if he no longer had to struggle with his thoughts but knew what to say...). Why are our lives wasted? We have minds to see how we suffer. Why don't we use them to change the world?⁴

In the last scene Wang tells a parable of a man who carried the king on his back to the same effect - people should not be afraid, they must act to change their condition. A man was asked to carry the king to his home, but he was forbidden to ask any questions about his destination. So he wasted himself away by carrying the king for years, not knowing that the king had died a long time ago.

On the one hand "The Bundle" is a parable about the dehumanizing effect of the hard economic and political pressures on people under capitalism, summed up by the visual image of a bundle of rags, an abandoned baby, on the other it is a play about the road to freedom full of moments of difficult choice and moral dilemmas where preconditioned responses and moral conceptions have to be rejected in order to remove the causes of evil, it represents "a narrow road to the Deep North" for enlightenment, for the knowledge how to "judge rightly what is good - to choose between good and evil - that it is all that is to be human."⁵

As to the problems of the play and the suggested solution, Bond comes close to the British political or agit-prop theatre, which saw its principal aim in creating propaganda

and agitation, using theatrical devices to explain, elucidate, remind, and persuade its audience to think or act differently. But as to the dramatic techniques, there is a wide difference. Bond often prefers to write in the form of parable which enables him to tackle social problems on a more generalized, universal level. He wants drama to interpret the world, not merely to mirror it. In the introduction to "The Fool" Bond writes that the artist's job is "to create public images, literal or figurative, in songs, sound and movement, of the human condition - public images in which our species recognizes itself and confirms its identity." The audience response must represent "a movement from angry recognition of the injustices and irrationalities still brutalizing society, towards a belief in man's ability painfully to push aside the dead weight of a decadent system and live rationally, with dignity and humanity, in a socialist world."⁶

In 1970-74 strenuous efforts were made by writers like John McGrath, Trevor Griffiths and Alan Plater to create a socialist theatre in Britain and build up a working-class audience. However, by the time "The Bundle" appeared the political theatre was showing signs of decline, as it was the time of class retreat. The British working class was losing much of its militancy. As David Edgar has remarked, the agit-prop is a good weapon in times of heightened working-class militancy, confirming workers in their struggles and drawing practical lessons from their experiences. The absence of mass organizations of advanced workers makes it impossible for any theatre group to relate in any consistent way to the working class.⁷ It must be pointed out that Bond has never addressed his work to a definite section of the audience, he has never claimed to be "a voice of the working class", rather "a voice from it", referring to his working-class origin.

REFERENCES

- I. Ряскова В. А. Полемика Эд. Бонда // Современная драматургия, - 1985, - № I. - С. 144-145.
- Соловьева Н. А. Английская драма за четверть века (1950-1975 гг.). - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. - С. 70-83.
- Фонштейн Ю. Г. Новые рассерженные Эдварда Бонда // - Театр. - 1977. - № 10. - С. 127-129.

2. Bond E. Preface to "Lear". Plays: Two. - London: Methuen, 1971, p. 3.
3. Hay M., Roberts Ph. Bond. A Study of His Plays. - London: Eyre Methuen Ltd., 1980, p. 266.
4. Bond E. The Bundle. - London: Methuen, 1982, p. 64.
5. Ibid., p. 78.
6. Bond E. Introduction to "The Fool". - London: Methuen, 1975, pp. XIV-XV.
7. Edgar D. Ten Years of Political Theatre, 1968 - 78. - Theatre Quarterly, 1979, vol. 8, No 32.

ЭДВАРД БОНД И АНГЛИЙСКАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМА

Х. Кооп

Р е з ю м е

Творчество Эдварда Бонда является протестом против насилия, лицемерия и ханжества. Гуманистический пафос его творчества звучит теперь более конкретно и целенаправленно.

К концу 70-х годов влияние Брехта на творчество Бонда стало особенно заметным. От "пьес вопросов" он переходит к "пьесам ответов", от изображения несправедливого общества - к поискам путей его изменения. Ответ, данный Бондом в "Сверске" (1978), четкий - выход в организованной борьбе масс. При постановке проблемы и поиске ее решения автор сближается с концепциями политической драматургии.

"LA COLMENA" DE CAMILO JOSÉ CELA:
COSTUMBRISMO Y METÁFORA FILOSÓFICA

Jüri T a l v e t
Universidad de Tartu

La tendencia social en la novela europea del siglo XX está sobre todo representada por el neorrealismo, cuyo lugar de nacimiento (tanto en el arte cinematográfico como en literatura) se suele considerar Italia después de la Segunda Guerra Mundial. Efectivamente, allí en los años 40 y 50 surge una gran pléyade de escritores (Pratolini, Bassani, Vittorini, Levi, Moravia, Silone, entre otros), la obra de los cuales refleja una sensibilidad agudizada por la guerra que acaba de terminar; un deseo de desenmascarar las raíces del fascismo, mostrar las consecuencias de la peste fantasmagórica para el país y el pueblo, pero también la solidaridad humana nacida en la desgracia y la resistencia a las fuerzas del Mal. Sin duda, muchos escritores de dicha tendencia hallaron su apoyo espiritual en la filosofía existencialista, cuyas ideas sobre ética, sobre los vínculos intrínsecos entre la libertad y responsabilidad, habían comenzado a divulgarse ya antes de la guerra.

El área de extensión del neorrealismo es amplia, tanto en el tiempo como en el espacio. Dentro de esa tendencia y ese método caben numerosas novelas escritas aun en los años 60 y 70 - por ejemplo, las obras de Natalia Ginzburg o el pequeño y magnífico guión Amarcord, de Federico Fellini y Tonino Guerra. De otro lado, la divulgación del neorrealismo no se limitaba a Italia: una acentuada tendencia social se manifiesta en el desarrollo novelesco tanto en la Inglaterra de los años 1950 y 1960 ("angry young men"), como en España (Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Juan García Hortelano y otros). En algunos casos aislados se pueden observar formas conservadoras, un regreso casi a la manera narrativa conocida desde el realismo del siglo XIX, pero generalmente, pese a las diferencias temáticas o estructurales (la historia de un individuo o de una

familia o de un entero grupo social) se trataba, sin embargo, de unas búsquedas barruntables en el plano estético.

Uno de los principales rasgos que diferencia el neorrealismo del realismo anterior, es el aumento consciente del grado de objetividad. La literatura neorrealista usa ampliamente el diálogo, la "escena", trata de captar las esencias mediante una fijación exacta de lo exterior y visible. En esto, desde luego, se revelan influencias inmediatas del arte cinematográfico: se dejan a un lado la explicación del fondo, la relación o el análisis de los sentimientos o pensamientos secretos de los personajes; al mismo tiempo se aumenta inmensurablemente el dinamismo temporal y espacial; los lugares y los tiempos de acción se mezclan y se alteran en un ritmo rápido.

Como el naturalismo, el neorrealismo se concentra en esta parte del espacio humano que más que ninguna otra está influida por factores materiales y donde precisamente por esto se manifiestan de modo más abierto y cruel la necesidad, el hambre y la desigualdad --de ahí, los orígenes del sufrimiento humano. Pero, comparado con el naturalismo, en el neorrealismo hay mucha más nostalgia, una confianza en la existencia de la hermosura interior del hombre, en la necesidad y aun en la posibilidad de salvarla. El propósito del neorrealismo, igual que del naturalismo, es crear un documento, un testimonio acusador y desnudo, pero ese documento social, emitido por el siglo XX, es esencialmente lírico.

El ambiente material y "bajo" con su cotidianidad y rutina se contrapone a la aventura y a la libertad. Si la aventura, no obstante, ocurre aquí, puede fácilmente adquirir rasgos criminales (acordémonos de la novela picaresca, de los tiempos antiguos): las fronteras del ser son tan estrechas, cada paso es materialmente tan comprometido, que toda desviación y aspiración de libertad implica ya violación de la norma "social", condena, castigo y desclasamiento por la sociedad acomodada y "oficial" poseedora del espacio del juego y de la libertad. Lo que queda es la aventura del alma, cuyo contraste con la crueldad del mundo exterior alimenta una visión ya trágica, ya líricotrágica.

Por supuesto, no toda literatura neorrealista es polifónica o multiplánea. Como campos periféricos de esta dirección, se formaron el llamado "realismo de suburbios" y la literatura circunstancial, cuyos defectos tradicionalmente (a

partir ya de los fenómenos análogos del siglo XVII) han sido la escasez de generalizaciones y el retroceso de los grandes problemas ante la reflexión local y costumbrista. Del mismo modo como el naturalismo con sus limitaciones deterministas devino el acto final del realismo del siglo XIX, en los años 60 desde el terreno neorrealista comenzó a desarrollarse y autonomizarse una tendencia extrema sui generis: la literatura documental o testimonial. La trama narrativa desapareció completamente, el papel del escritor como organizador del texto se declaró mínimo - por lo visto un ensayo más, y como siempre, un tanto ingenuo, de borrar las fronteras entre la literatura y la vida. Las obras mayores del surrealismo, no obstante, testifican la presencia del escritor y más aún: sus esfuerzos máximos, su trabajo sumamente creativo con el material.

Sería difícil comprender la peculiaridad perceptiva y estructural de los logros más destacados de la novela neorrealista europea - incluyamos entre ellos La colmena de Cela - al margen de esta gran ruptura que se produjo en la novela europea entre las dos guerras mundiales. El monólogo interior, el punto de vista múltiple, el juego con los planos espaciales y temporales, con los textos "extraños", experimentos lingüísticos (éstas son sólo algunas de las más importantes renovaciones que partían de la obra de Joyce, Proust, Woolf y otros escritores, para complementarse y modificarse en la creación de Faulkner y luego ya en la de la generación posterior a la Segunda Guerra). Para resumir de modo muy breve el contenido de estas renovaciones, es ante todo esencial la afirmación de la significación de la forma novelesca, de que la forma no es inerte con respecto al contenido ni se puede separar de éste, sino que es capaz de ampliar y generalizar de modo más activo las significaciones del contenido. La mayor parte de las renovaciones novelescas se concentraron en el terreno psicológico: entraron en juego el subconsciente, varios complejos psicofisiológicos; trataron de descubrir la vida interior del hombre con más profundidad que antes. Sin embargo, entre los renovadores de la novela estaban algunos a quienes les inquietaba sobre todo el dominio social. De éstos, en vinculación con el neorrealismo e incluso particularmente con La colmena de Cela, hay que mencionar inevitablemente al escritor estadounidense John Dos Passos.

Dos Passos - de quien más tarde se entusiasmó Sartre, admirando tanto la escala social como el arte narrativo del escritor norteamericano - empezó ya sus renovaciones en la novela Manhattan Transfer (1925). Esta novela fue escrita en forma de episodios breves y "escénicos" que alternaban, abarcando paralelamente las historias de varios personajes. La alternancia de episodios implica casi siempre cambio en el punto de vista narrativo y, por lo tanto, un punto de vista plural y múltiple. Los acontecimientos se despliegan en la parte media y baja del espacio social - en este caso en el Nueva York de la Primera Guerra -. La reproducción de la realidad (análogamente con el método de los otros contemporáneos de Dos Passos: Hemingway y Caldwell) es behaviorista, cinematográfica; es muy grande el papel del habla "baja", de la jerga callejera. Aparecen textos "extraños" intercalados, los capítulos son introducidos como si fueran reproducciones instantáneas y neutrales del espacio. Como resultado, se nos presenta una visión polifónica y múltiple de la sociedad. La estructura (la forma) con sus numerosas líneas de acción (puntos de vista) corresponde al objeto principal de la obra (el contenido): generaliza la reflexión de la sociedad como una vida colectiva y plural.

Los mismos rasgos aparecen en La colmena de Cela, ciertos paralelos entre Cela y Dos Passos (y, desde luego, la influencia de Dos Passos en Cela) han sido destacados por varios críticos (Paul Ilie, Manuel Durán, Germán Gullón y otros). Es común en los dos escritores su pertenencia a la llamada "generación perdida". Si bien se trata de dos generaciones diferentes, en el primer caso, de los sobrevivientes de la Primera Guerra Mundial, y en el segundo, de la Guerra Civil Española. Estas generaciones se habían "perdido" en la guerra, pero también es posible que precisamente a través de esa pérdida se hayan verdaderamente hallado: con las ilusiones perdidas librándose de superficialidad, de ingenuidad, comenzaron a entender los motivos históricos de su necesidad de escribir, de los cuales nos habla Cela (véase su entrevista en El País semanal (nº 323 / 19.6.83)).

Al mismo tiempo hay un intervalo de casi 20 años que separa a Cela de Dos Passos. El objeto y el tiempo en sus novelas son diferentes. Los dos parten de una actitud que podríamos calificar como crítica doliente; la ética de ambos autores (si bien evitan el moralismo insistente) no deja

lugar a dudas, pero aun así quedan al margen de estos numerosos factores que diferencian su obra, simultáneamente afirmando la autenticidad de ésta. Dos Passos nos presenta la corriente de la vida, la sociedad de los EE.UU. como una ola desenfrenada; su novela ha sido considerada como una roman-fléuve por excelencia. Cela, en cambio, hace todo lo que puede para eliminar la impresión de fluencia en su obra. La colmena es un fragmento de la vida, mientras la vida presentada por el autor excluye todo desarrollo, toda perspectiva, manifestándose más bien como estancamiento, depresión e indigestión. Comparado con las novelas de Dos Passos (cuyo tiempo de acción comprende más de un año), el tiempo de La colmena realmente se limita a unos dos o tres días. El tiempo no se desarrolla linealmente, sino que por una u otra línea de acción vuelve atrás (particularmente bien lo notamos en el episodio donde la dueña del café, doña Rosa, manda echar a la calle a Martín Marco, intelectual, perteneciente a la capa marginal; más tarde, uno de los protagonistas de la novela). También el constante desarrollo simultáneo, la presentación de varias líneas de acción en un solo momento, crea impresión de estancamiento y paralización. Desde luego, el tiempo no desaparece en la novela de modo absoluto (como tampoco desaparece la esperanza), pero se muestra a duras penas, estando enterrado bajo las capas pesadas de preocupaciones cotidianas.

Con la desaparición de la perspectiva temporal, regresan al primer plano las relaciones espaciales. El espacio, desprovisto de proceso y movimiento (el Madrid de 1943, centro del franquismo) es cerrado y deprimido. Lúgubres y sombríos no son sólo los cafés y bares, sino también las calles por donde andan los personajes. Sobre ellos pesa la incertidumbre, parecen rodeados de una amenaza inexplicable. Cela fortalece conscientemente la atmósfera de amenaza y de miedo, al cortar y eliminar los desenlaces de las historias y la posibilidad de salir del círculo vicioso. Así queda en suspenso la historia del asesinato de doña Margot, el destino de Martín Marco y muchos otros. No existe conclusión ni perspectiva; hay sólo un caos, donde reina la casualidad ciega. El hábilmente logrado final, donde Martín está cerca del esclarecimiento y de la perspectiva (notemos: la purificación comienza en el cementerio, junto a la tumba de su madre) y no obstante (al volver a la ciudad) es derribado desde sus sueños para caer en el fondo sucio de la sociedad, en la "cárcel" de la

"colmena" (a esto aluden varias líneas simultáneas de acción) lo que parece simbólicamente afirmar la falta de sentido en un individuo solo, mientras nada cambia en la sociedad como totalidad.

La anarquía desenfrenada de la casualidad atraviesa, en calidad de motivo central, todo el espacio de la novela. Su atributo inseparable es la desigualdad social que a su vez enlaza con el tema de la humillación física y espiritual del hombre. También aquí pertenece a Cela el mérito de hallar una estructura y desarrollo narrativos correspondientes a la idea dada. Se excluye una trama redonda, una "historia" presentada linealmente (el artificio del autor en el cual es encerrada y encajada la realidad); en vez de esto observamos cómo los contactos entre los personajes surgen espontáneamente, como si fuera pura casualidad entre el caos de la vida. En la novela Manhattan Transfer, de Dos Passos, la trama narrativa creada por el autor se reconoce, sin embargo, con relativa facilidad; en cambio, en el ciclo novelesco U.S.A. (1930-1936) Dos Passos (como más tarde Cela) ya conscientemente rinde la iniciativa a la realidad: diferentes líneas de acción se desarrollan en estas novelas por mucho tiempo de modo independiente y cuando al final surgen puntos de contacto, estos ya no forman la trama, sino que le añaden sólo algunos matices. Como consecuencia, la idea se ve obligada a retroceder ante la realidad vital, la casualidad procedente de ésta se impone a la casualidad al nivel de ideas, representando más bien una legitimidad, la ley del ser natural, biológico y material. Podemos ver, cómo en La colmena la trama vital ya se densifica, ya se enrarece; los personajes ya se aproximan mutuamente, ya se empujan los unos a los otros. Algunos personajes están ligados por lazos de dependencia, otros entran sólo en contactos fugaces. Algunos personajes aparecen momentáneamente, para desaparecer inadvertidos; otros se encuentran siempre en primer plano y a pesar de esto el autor no deja que sus historias se redondeen, se encierren. Surgen contrapuntos temporales, hilos de enlace entre los hombres y las líneas de acción (noticias de diarios, apagón de luz eléctrica, el asesinato de doña Margot, etc.), pero se descomponen enseguida, simbolizando la superficialidad de los contactos humanos, la soledad radical del hombre.

Transponiendo la gran "trama de la vida" en su novela, Cela alterna intencionadamente diferentes planos narrativos: "la escena", "el fondo" y "el comentario". Mientras los renovadores de la novela de los años 20 y 30, desafiando la manera subjetivizada de la narrativa anterior, solían por regla general borrar todas las señas exteriores de su presencia como autor (una pretensión análoga está también en la mayoría de novelas neorrealistas), Cela, comprendiendo bien el carácter condicionado de la objetividad misma, ahonda constantemente sus "escenas" con "el fondo" y "el comentario"; como aludiendo a la posibilidad de perfeccionamiento de la técnica, a unas cámaras nuevas que son capaces de fotografiar los objetos aun en la oscuridad, penetrar a través de las apariencias hasta el interior de los hombres, hasta el fondo de su existencia. Como fácilmente nos damos cuenta, el cuadro fotografiado, dependiente de la peculiaridad del objeto, conserva su variedad necesaria del mismo modo que en la vida algunos hombres se abren rápidamente, mientras de los demás no vemos más que el exterior que puede bruscamente contrastar con el interior. La cámara de Cela abre a sus personajes a fondo, o bien se limita a unas "escenas" que van gradualmente completándose, formando el retrato del personaje.

Cela acentúa la dependencia material y al mismo tiempo la vaciedad espiritual de la España de la postguerra también mediante la presentación de la sociedad no como una totalidad, sino limitándose a su parte "baja" que abarca sobre todo a la pequeña burguesía, la clase trabajadora y la capa marginal (pobres, prostitutas). Si a pesar de la reproducción vigorosa de la realidad "baja" se puede distinguir en Dos Passos una intención explícita de complementar el plano costumbrista con otro plano, el de las ideas, y de este modo ofrecer una característica ideológica y política de la sociedad como totalidad (el plano de las ideas se presenta a menudo en forma de textos "extraños", de información de prensa o mediante la cámara "objetiva"), en La colmena Cela parece evitar intencionalmente una subida a las esferas altas de la sociedad, partiendo más bien del postulado según el cual, para captar la esencia de la sociedad y descubrir sus defectos, es suficiente la vivisección de sus "pies", de sus raíces. La totalidad se refleja ya también aquí, si bien algunas veces sea esto sólo

de modo alusivo. Se refleja sobre todo porque la sociedad que nos presenta Cela es totalitaria, conservadora, una sociedad que cierra todas las salidas y entradas; que teme todo tipo de transiciones o cambios. En todos los lugares hay paredes, las posibilidades para reflejar son infinitamente mayores que en un espacio "abierto". Cela no sale del terreno costumbrista y cotidiano de la rutina y repetición, pero lo provee de un simbolismo transparente que permite sacar conclusiones también sobre el plano más alto del espacio, cuya presentación inmediata queda al margen de la novela.

Uno de los centros espaciales de La colmena es el café de doña Rosa. Su atmósfera es creada por su dueña, símbolo de la España derechista, ortodoxa y reaccionaria (un personaje que con su poderío, riqueza, materialismo crudo y, al mismo tiempo, con su crueldad nos recuerda a las matronas tiránicas de García Márquez). Esto es la parte más oscura de España, el pilar de la tradición, del orden y de la violencia física, junto con la numerosa compañía de las amas de casa (Visitación, Matilde, Asunción y otras), encarnaciones vivas de una mentalidad limitada o una ingenuidad casi absurda. El ideal más alto para doña Rosa es la posición. En su café no se habla de política o, si se habla, es sólo con espíritu "ortodoxo", elogiando y halagando la propaganda oficial. Doña Rosa no tolera calidades intelectuales; descarga su crueldad ante todo contra los intelectuales como Martín Marco que, aun si habitualmente decadentes, han conservado su capacidad de pensar y su sentido crítico (la imagen que visiblemente simboliza las relaciones entre fascismo - entre toda dictadura - y el espíritu humanista). El campamento de la derecha y la ideología "oficial" es representado en La colmena además por un gran grupo de personajes, mientras en ellos la deformación grotesca de Cela se manifiesta de modo más abierto: Cela no ahorra sus energías para contraponer la imagen exterior del campo derechista a sus lacras defectuosas y su moral miserable (en este sentido, es ejemplar la historia de don Roque y de su familia). El campo de la derecha está formado por rufianes y oportunistas que utilizan la ausencia de bases democráticas del sistema, para sacar provechos y ventajas personales (todo el campo de la derecha forma un clan que pende del poder y divide entre sí los privilegios).

Aparte del café de doña Rosa, el otro centro espacial en La colmena es el bar de Celestino, que puede, hasta cierto grado, considerarse como el eje simbólicamente contrario, una reflexión del espíritu izquierdista (el mismo Celestino ha luchado en la guerra civil como republicano). Por lo menos Celestino, con su bar, parece representar esta (y también influyente) parte de España que para vivir se ha visto obligado a unirse al campo pequeñoburgués, pero en su alma sufre por esto y guarda en ella el sueño romántico de una vida más espiritual e interiormente más rica. Este lado de la pequeña burguesía española casi siempre se ha caracterizado por sus inclinaciones hacia el anarquismo (así Celestino lee a Nietzsche, pero al final de la novela vemos cómo él, en una situación límite, se solidariza con Martín, un personaje que se encuentra más "bajo" que él). Cela no idealiza a Celestino, ni tampoco el academismo español humanista, pero desgraciadamente alejado de la vida, encarnado o casi caricaturizado en la novela por don Ibrahim: el patetismo de los dos personajes (tanto la elocuencia altisonante de Ibrahim como el sueño heroico de Celestino) se destruye mediante la ironía de la imagen "excremental".

Más abajo aún que estos centros espaciales, de los cuales uno (el café de doña Rosa) está bien acomodado y el otro (el bar de Celestino) no lo está, se hallan la calle y los lugares oficiales o no-oficiales de divertimento (entre ellos, la plaza de toros, símbolo de la vida popular semi-animal, el lugar donde por las noches se trata de escapar de la miseria diurna en el refugio temporal del amor físico). Tanto la calle como las casas públicas son símbolos de lo temporal y transitorio: la calle no es refugio para nadie, mientras el burdel es un refugio ilusorio. Son habitados por la gente, a quien el sistema con su desigualdad legalizada ha empujado al "fondo". Aquí la presión material (hambre, carencia) sobre la gente es la más fuerte; para librarse de ésta sólo por un momento hay que humillarse, esconder los sentimientos y pensamientos, vender el cuerpo. Es una escena harto desconsoladora, donde cada salida parece ser físicamente obstaculizada tanto por las leyes del sistema mismo como por las inclinaciones naturales (biológicas) del hombre. Sin embargo, notemos en nombre de qué las mujeres de Cela sacrifican su cuerpo y cómo más allá de las pasiones físicas sobre todo los personajes que sufren y son

humillados hasta lo más "bajo", siguen teniendo un calor y una intimidad inexplicables. Tal vez en esto esté la esperanza de Cela y al mismo tiempo una correspondencia metafórica y novelescofilosófica a su idea de que - nos referimos otra vez a la entrevista de "El País semanal" - el hombre (contra lo que suponía Aristóteles) no es un animal político, sino más bien un animal solitario que en realidad, sin embargo, parece necesitar de la sociedad, pero (todavía) no la ha reconocido.

"УЛЕЙ" КАМИЛО ХОСЕ СЕЛЫ: КОСТУМЕРИЗМ И ФИЛОСОФИЯ МЕТАФОРЫ

Ю. Тальвет

Р е з ю м е

В данной работе роман крупнейшего прозаика современной Испании Камило Хосе Селы "Улей" (1951) рассматривается в контексте поэтики европейского неореализма. Изучается связь между бытовым (костумеристским) планом действительности и осмысляющими его текстовой структурой и образной системой.

MERVYN PEAKE'S TRILOGY
AND CHINESE PHILOSOPHY

Valeriy Timofeyev
Leningrad State University

The following paper has two purposes. The first is to pay tribute to a writer popular among readers and scholars on either side of the Atlantic, but unfortunately quite unknown in this country. The second is to introduce a new subject into Soviet studies of English literature¹. The paper seems to be quite appropriate in view of Peake's 75th anniversary.

For Mervyn Lawrence Peake (1911-1968) to be born in China and to spend his childhood there appears to have been a most lasting and effective factor that has determined his creative imagination and influenced his artistic work. This enigmatic country offered the gifted boy endless objects for his drawing and determined its style. The latter was greatly influenced by Chinese ink painting. Even after the years spent by the artist at the Royal Academy Schools one can easily detect some oriental traces in Peake's works.

The second influence upon Peake, unanimously pointed out by all the critics, is that of Van Gogh, "a major artistic influence of the time"². It was the Dutch painter's rapturous interest in Oriental aesthetics that most-ly appealed to Peake, himself under the same spell.

When raising the question of Oriental influence upon an artist we are to consider the basic difference between Oriental and Western art, which lies in the approach to the object. Europeans aim at depicting the personal, while the Oriental artists are concerned with the essential and least of all with self-expression. "Where European art naturally depicts a moment of time, an arrested action, or an effect of light, Oriental art represents a continual condition"³. It remains to compare the Chinese saying: "The painters of old painted the idea and not merely the shape"⁴ with Peake's aesthetic credo:

"If I could see, not surfaces,
But could express
What lies beneath the skin
Where the blood moves
In fruit or head, or stone,
Then I would know the one
Essential
And my eyes
When dead
Would give the worm
No hollow food"⁵.

Chinese painting became a mediator for Mervyn Peake to absorb Chinese aesthetics and consequently some of the Chinese classical philosophic categories; they became part of his literary work and can, in fact, be used as clues to it.

Mervyn Peake's main literary achievement is the Titus trilogy (*Titus Groan*, 1946; *Gormenghast*, 1950; and *Titus Alone* 1959). There are no Oriental themes, no exotic details, no sign whatever to make the readers think of the East as the source of his inspiration. They therefore tried to understand the enigmatic existence in Gormenghast castle (the centre of the world of the trilogy) from the European point of view, and failed.

According to Peake, *Titus Groan* is the 77th Lord of Gormenghast, which makes the dynasty and Gormenghast itself at least two thousand years old. The world of Gormenghast is immutable, fixed by a predetermined way which is similar to Tao (Tao being one of the key categories of classical Chinese philosophy, denoting the course of Nature, the laws governing it, the purpose of life, and the ethical standard). The way of Gormenghast exists not to be comprehended, but only to be followed as an indisputable law by everybody in the castle. The way to follow that law is to observe the Gormenghast ritual. Its sequence is fixed in the books according to which the Master of Ritual determines every move in Gormenghast. There is a list of activities to be performed hour by hour during the day by the Lord of Gormenghast. The exact times, the garments to be worn, the symbolic gestures to be used are fixed. "If, for instance, his Lordship ... had been three inches shorter, the costumes, gestures, and even the routes would have differed from the ones described in the first tome, and from the enormous lib-

rary, another volume would have had to have been chosen which would have applied"⁶. The life of the other inhabitants of Gormenghast depends in its turn on the ways of the Lord and is thus linked to the common way.

In the first two books of the trilogy we meet about thirty characters. Fourteen of them die, some a violent death. We can clearly perceive the dependence of their lives upon the necessities of Gormenghast⁷. Each person's way, under the common way, depends on one's role in the life of the castle.

Each role includes its purpose, it is the purpose that determines the way of life. The length of life itself is measured according to the purpose, i.e. the fulfilment of the role. That is how the fate of Mrs. Slagg, the Nanny, is evolved. The children have grown up, there is no longer any need of a Nanny. The role is fulfilled, and the Nanny dies. It was the task of Fly to push the wheelchair of the aged professor Deadyawn. The professor's death cancels the need for Fly, so he throws himself out of a window.

Death may form part of the role and may likewise be included in a character's name. Predestination is reflected in the names of Sepulchra and Deadyawn. Their death means more to Gormenghast than their life, and therefore they are doomed.

Death may also follow an attempt of the inhabitants to change their role. The immutability of Gormenghast makes its inhabitants serene and placid. Therefore passion as opposed to calmness is regarded as treachery against the role which excludes passion, and hence against Gormenghast. It appears to be a destructive force for Keda and Fuchsia, and results in death. The strict reglamentation of each person's life and the subjection of every person's fate form the Gormenghast harmony. It corresponds to Oriental conceptions rather than European ones.

The looks of the characters are on the verge between beauty and ugliness, which reminds one of a proposition of Chinese aesthetics: "The idea that beauty is only opposed to ugliness but is not by its nature alien to it, is of crucial importance to the aesthetic phenomenon of Chinese painting in which ugliness may function as beauty while beauty is often interpreted as ugliness"⁸. Only a similar notion can prevent us from being repelled by the appearance

of Mr. Rottcodd, the first Gormenghast person we meet: "His skull was dark and small like a corroded musket bullet and his eyes behind the gleaming of his glasses were the twin miniatures of his head. All three were constantly on the move, as though to make up for the time they spent asleep, the head wobbling in a mechanical way from side to side when Mr. Rottcodd walked, and the eyes, as though taking their cue from the parent sphere to which they were attached, peering here, there, and everywhere at nothing in particular"⁹.

Other characters are not endowed with any greater beauty, the concept of beauty being different. European criteria, if applied, would lead only to misinterpretation of the harmony of Gormenghast. It is closer to the Chinese formula: "Great perfection resembles imperfection"¹⁰. You can best see this aesthetic principle in the portrait of Fuchsia: "... A girl of about fifteen with long, rather wild black hair. She was gauche in movement, and, in a sense, ugly of face, but with how small a twist might she not suddenly have become beautiful. Her sullen mouth was full and rich - her eyes smouldered"¹¹. In the novels beauty and ugliness are never opposed, there are only "great imperfection" and "exceeding ugliness".

The relations between human beings also based on rules inexplicable by European standards. Outside the Outer Walls of the castle there are clay dwellings. The sole occupation of the dwellers is wood-carving. Once a year, at a settled time, the carvers have sanction to enter the castle in order to display the carvings on which they have been working during the year. The three works judged by the Lord "to be the most consummate" are subsequently relegated to the Hall of the Bright Carvings. All the rest are ceremoniously burned.

In this procedure we may trace the proposition of Chinese philosophy that "a man is merely an instrument of "celestial forces", his creation in alienated from him, as though it has emerged by itself"¹². Those whose sculptures have been chosen among the three enter "a score of creative craftsmen whose position as leading carvers gave them pride of place among the shadows" of Gormenghast. They receive permission "to walk the battlements above their cantonment at the full moon of each alternate month"¹³. That is not at

all as absurd as it would appear to a European mind. The opposition of "a place in the sun" and "a place among the shadows" is one of the main points of difference between the Western and the Oriental way of thinking. The binary structure of the world that we are used to is not recognized in Chinese culture. "The first place in the binome will in the context of this culture be occupied by the feminine, not the masculine, the odd, nor the even, the invisible, and not the visible, darkness, and not light" ¹⁴. "The shadow" is a philosophical and aesthetic category with a variety of meanings in Chinese philosophy. One of the meanings is "echo", the reflection of the absolute, an instance of the insubstantial yet unswerving conformity to the true way, the Tao. A true person (or a tao-person, by the definition of the acad. V.M. Alexeyev) does not strive towards the sunlight, his heart is submerged in darkness. It is to return to the primitive, to the dark, that is man's destination. A tao-person, therefore, aware of the strength and the beauty of the "white", chooses "the black" to which he belongs. The conduct of many characters in Peake's novels conform to this way of thinking.

We see examples of true tao-people in the Countess, and Dr. Prunesquallor. Their actions seem to be subject to the main ideas of taoism - the use of the useless, that is, of an action performed without outward activity. One's attitude towards the world, towards the people around, towards oneself is expressed not through activity, but through "inaction". Love, like any other feeling, is not manifested either by outward expression or by show of sympathy. The Countess' love for her son is an instance of such inaction. The mother may not see her son for months, but Titus is ever conscious of love and care in Gormenghast, "and he had learned that there are always eyes. Eyes that watch. Feet to follow, and hands to hold him when he struggles, to lift him when he falls" ¹⁵.

Inaction is normal for a "true person", and activity is a deviation from the normal. Activity must be a necessity, must be called for by something or somebody; it is not important who acts, but at whom the act is directed, and thus an act becomes impersonal. Activity, as opposed to inaction, comes as a reaction to a breach of order, to an attempt upon the laws of harmony. When the life and the laws of Gormen-

ghast are being threatened by Steerpike, there comes a change in the **conduct** of the tao-people. They raise arms in defence, the Countess comes out of her lethargy to lead a struggle against the fiend who has tried to usurp power, to overturn the life of Gormenghast, to overthrow its way. We are suddenly reminded that, according to Chinese philosophy, the nature of human activity is ruled by the functioning of the Tao, and the virtues (which, by European ethics, should be continually exercised), are brought out only in reaction. "Virtue comes only after the loss of the Tao, humanity after the loss of humanity, respect after the loss of justice"¹⁶.

Contrasting "activity" and "inaction" has brought us the problem of time in the novels. "The characters in the novels seem to be on different time-scales"¹⁷. Indeed they are. But we should not assume like John Batchelor does that "Peake did not have a clear plan for the time-scale when he began writing "Gormenghast"¹⁸.

Titus is the only character whose time-scale equals the cyclical time of the novels that corresponds to natural time, its flow being marked by the change of seasons and of day and night, and specified by usual time-measures. Every event of the novels takes place in the cyclical time, and whenever a period of time has passed, we can be sure there have been some events that we shall be informed of. A number of chapters begin with: "so much time has passed", and everything that has happened to the characters during it is related.

Along with the cyclical time there also is the mythological time formed by the time-scales of the other characters' aging. If all scales had been the same as the cyclical time, that is, if every character's age (or rather, physical and mental condition) had been changing at the same rate as the age of Titus, then Fuchsia would have undergone changes from 12 to 29 years of age, yet she hardly seems to reach twenty; Irma Prunesquallor would have been 70, and Professor Belgrave about 90 the day of their marriage, and so on. The truer the person's life, the slower its pace. The Countess as an ideal tao-person does not age at all. Fuchsia might have kept pace with her mother but for her deadly passion. That is how the Chinese idea: "Life restricted to inaction may last forever", works¹⁹.

Life in Gormenghast is based upon a system of rigid restrictions. "Inaction" is an inner restriction one imposes

on oneself, in fact, it cannot be felt as restriction unless contrasted with activity. Life is reduced to observing the ritual, yet its narrowness can only be perceived if opposed to free activity. There is no contrasting them in Gormenghast. Life is no more than a role, but one cannot be aware of it, since to contrast the role to the actor one would have to go outside the theatre of ritual, which is never done. There is only Gormenghast and "the second continent", "Death's continent" ²⁰.

I do not think it likely that Peake when constructing his Gormenghast meant to illustrate ideas of Chinese philosophy. It seems more probable that in contemplating the mystery of human existence he arrived at ideas close to the spirit of that philosophy. Even in those cases when he resorts to Chinese symbols it is evident that the idea they express has matured in his own thought and feeling, and then the most adequate form was found for it, the one nearest to it in spirit.

Mervyn Peake's novels, original and innovating as they may be, form a part of the general trends of Western culture. An increased interest towards the Oriental tradition is one of the traits of the XXieth century Europe. The philosophy and aesthetics of the East have taken a firm hold among the Western writers, composers, painters, and thinkers. It is a course natural at the time when the growing contradiction between the "machine progress" of the Europea civilisation and the ideas of humanity has become evident. A search for escape produces an interest in Oriental teachings and attempts to get the truth not through analysis and reflection, but through the use of constructive and creative thought that gives birth to artificial philosophical concepts blending gnoseology and aesthetics.

References

1. There have been minor attempts, made by the author of this paper, to treat the subject. A paper was read at a Moscow University Conference in 1981, and a brief paper appeared in: *Пространство и время в литературе и искусстве: Сб. статей.* - Даугавпилс, 1984.
2. Watney, J. Mervyn Peake. - London: Sphere Books, 1977, p. 31.
3. Coomaraswamy, A.K. The Theory of Art in Asia. - In: *Aesthetics Today.* - Cleveland and New York: Meridian Books, 1970, pp. 48-49.
4. *Ibid.*, p. 40.
5. Peake, M. Writing and Drawings. London, 1974, p. 43.
6. Peake, M. Titus Groan. London, 1975, p. 66.
7. In discussing this problem we must count out the six whose death resulted from Steerpike's activity directed against Gormenghast.
8. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. - М., 1975. - С. 27.
9. Peake, M. Titus Groan, p. 17.
10. Завадская Е.В. Эстетические проблемы ..., с. 31.
11. Peake, M. Titus Groan, p. 51.
12. Завадская Е.В. Эстетические проблемы ..., с. 34.
13. Peake, M. Titus Groan, p. 16.
14. Завадская Е.В. Тень как философско-эстетическая категория // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. - М., 1974. - С. 49.
15. Peake, M. Gormenghast. London, 1977, p. 8.
16. Завадская Е.В. Эстетические проблемы ..., с. 30.
17. Batchelor, J. Mervyn Peake. - London: Duckworth, 1977, p. 95.
18. *Ibid.*
19. Лисевич И.С. Литературная мысль Китая. - М., 1979. - С. 14.
20. Peake, M. Gormenghast, p. 116.

ТРИЛОГИЯ МЕРВИНА ПИКА И КИТАЙСКАЯ ФИЛОСОФИЯ

В. Тимофеев

Р е з ю м е

Статья посвящена идейной и художественной плодотворности ориентализма Мервина Пика (1911-1968), писателя и художника, внесшего значительный вклад в культуру Англии XX века.

Китайская живопись, ставшая посредником в восприятии художником китайской философии, повлияла на эстетические взгляды и мировосприятие Пика. В связи с этим влиянием рассматривается философская концепция, образная система, пространственно-временные отношения и ряд художественных особенностей трилогии о Титусе, занимающей центральное место в литературном наследии Мервина Пика.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИСТСКИЙ АСПЕКТ ТВОРЧЕСТВА УИЛЬЯМА СТАЙРОНА

Лидия Цехановская
Таллинский педагогический институт

Как и многие его современники, Уильям Стайрон как писатель формировался в период после Второй мировой войны, осмысляя свой личный опыт в формах, характерных для философской атмосферы той эпохи. Принадлежность к школе южных романистов с их особым видением мира, определившим склонность к поискам универсальных решений жизни, сотрудничество в журнале "Парижское ревю" во Франции, где он приобщился к новейшим течениям европейской мысли, обусловили особую восприимчивость Стайрона к философии экзистенциализма. Он сам признает, что наибольшее влияние на развитие его мысли оказал французский писатель Альбер Камю /1/.

Послевоенный мир предстал перед молодым американским романистом как средоточие "хаоса, поражения, отчаяния" /2/, а человек — существом, безнадежно травмированным самой своей участью. Признание абсурдности миропорядка и абсолютного трагизма человеческой судьбы ложится в основу философии Стайрона.

В новелле "Долгий марш" олицетворением бессмыслицы человеческого бытия являются события, происходящие в одном из учебных лагерей морской пехоты в США во время войны в Корее. Они представляются лейтенанту Калверу, от лица которого ведется рассказ, "бредом горячечного больного", "фильмом, смонтированным идиотом" /3/. Дни его заполнены погоней за несуществующим врагом по болотам и изрытым воронками полям, а ночи — пребыванием в "похожей на гроб" палатке, освещенной мрачным, мертвенным светом калильной лампы — "такой бывает, наверно, в камере пыток", где он принимает сигналы, похожие на "дикий, затерянный вой", который кажется ему "воплями душ, горящих в аду", а радиокоды — "тайным языком кретинов" /4/.

Абсурдность происходящего подчеркивается первой сценой, когда в разгар безоблачного лета в Каролине во время трени-

ровочных стрельб из-за недолета снаряда по сухому игольнику, по листьям плюща и веткам сосен были разметаны останки восьми молодых солдат, и среди этих голых, влажно блестящих разорванных кишок и раздробленных голубоватых костей "жуткими цветами торчали ножи и вилки" /5/. Но самой выразительной метафорой иррационального бытия становится в новелле никому не нужный 58-километровый форсированный марш совершенно неподготовленных к нему немолодых резервистов, смертельно уставших после многодневных учений.

Образ абсурдной вселенной возникает и в другом произведении Стайрона - "И поджег этот дом". Все, с чем сталкивается молодой американский юрист Питер Леверетт в итальянском городке Самбуко - основном месте действия романа - кажется ему "фантастическим, нелепым нагромождением событий, лишенных порядка и связей" /6/. Он прикрывает за собой большие деревянные двери, чтобы отгородиться от города, от "его тяжелой атмосферы, пропитанной мрачностью, страхом и угрозой" /7/.

Ощущение бессмысленности, трагичности бытия приобретает у Стайрона (напомню, писателя южного) оттенок катастрофичности. В вышеупомянутом романе он создает апокалипсическую картину мира в виде горящего здания. "Что случилось с миром?" - вопрошает в книге неизвестный певец, один из стайроновских пророческих голосов, и отвечает: "... близится конец. Вот что случилось с миром" /8/. "Жалкое время. Пустое время. Серое время. В воздухе пахнет гнилью...", - вторит ему другой персонаж романа /9/. Героям книги снятся пророческие сны: водяные смерчи, бури, хлопочущие вулканы /10/, страна "в катаклизме бунта - страна восстания, резни и варварства, где по голой земле бежали дикие, волосатые люди с факелами, а женщины прижимали вопящих младенцев к груди, и полыхали странные жилища, и тучи зловонного дыма клубились над ними в хмуром грозном небе" /11/.

Герои Стайрона - мыслители экзистенциального типа. Они наделены не только чувством абсурда, но страдают и от другой "болезни века" - одиночества. Отчужденность персонажей Стайрона - следствие его убеждения, что личность с рождения обречена на одиночество во враждебном хаосе мироздания. Ощущение пустоты и покинутости человека перед лицом "молчащих небес" особенно ярко выражено в словах "печального жандарма Луиджи - резонера романа "И поджег этот дом": "... наше существование - это тюрьма ... Каждый из нас отбывает одиночное заключение ... Когда-то мы могли хотя бы поговорить с на-

шим Тюремщиком, но теперь и он нас покинул, оставив нам воспоминание о невозместимой утрате" /12/.

Одиноки герои романа "Сойди во тьму", хотя они связаны семейными узами. "Леденящее одиночество блудного сына" испытывает Касс Кинсолвинг, окруженный многочисленным семейством /13/. "Чувство полного отчуждения" охватывает Питера Леве-ретта в городе его детства /14/, "жуткое ощущение покинутости и пустоты" - в Самбуко /15/. Характерно, что даже баловень судьбы Мейсон Флагг, школьный товарищ Питера, кажется "беззащитным и растерянным, ... человеком, занесшим ногу над бездной" /16/. Прощаясь с Питером, уезжающим в Европу, Мейсон пожимает ему руку: "... этот обыкновенный прощальный жест превратился в такое изъятие одиночества, обнаженной тоски, печальнее которого я, кажется, не видел" /17/. Экзистенциальное одиночество переживает и предводитель чернокожих рабов Нат Тернер в романе "Признания Ната Тернера", которого Стайрон изображает "посторонним" как в мире белых, так и в мире черных.

Вслед за Камю, Стайрон строит свои книги как трагедии прозрения: в них герои приходят к пониманию смысла, вернее, бессмыслицы, бытия и своего в нем предназначения: "... я знал, что прошел дорогу до конца и не нашел там ничего. Ничего нет. Есть пустота во вселенной, такая огромная, что всю вселенную поглотит и утопит в себе. Жизнь человека не стоит ничего, и доля его нуль", - говорит Касс Кинсолвинг /18/.

Выразительным символом романа "И поджег этот дом" является образ пленной ласточки, которая бьется в световой люк застекленного двора Мейсона Флагга. Ее попытки взлететь к недостижимому солнцу олицетворяют "вечную" трагедию "удела человеческого".

К прозрению исходного трагизма бытия приходит и Нат Тернер. Человеческая жизнь представляется ему подобной существованию мух, в котором нет ни свободы воли, ни выбора, а лишь слепое и автоматическое подчинение инстинкту. Недисциплинированность повстанцев, нежелание большинства негров поддерживать Ната убеждают его в тщетности любых попыток изменить существование. Восстание предстает как символ абсурдности бытия. Благородное освобождение от рабства превращается в серию зверских убийств. К концу романа Нат осознает, что человек может вмешиваться в события, но изменить их не может.

Фатализм такого рода господствует над духовным горизонтом всего стайроновского мира. Он вызван не только представ-

лением писателя о враждебности и непознаваемости бытия, но и сознанием ущербности человеческого существа.

Одержимы фрейдистскими комплексами члены семьи Лойтисов в романе "Сойди во тьму". Дисгармония — характерная черта внутреннего мира Ната Тернера. Мучается сознанием своей порочности Касс Кинсолвинг — подростком он, ради развлечения, разрушил жилище бедного негра и при этом испытал приятное возбуждение. Героиня "Выбора Софи" — не только жертва нацизма, но и соучастница. Страшная истина, которую постигает Калвер во время марша, та, что бесчеловечная военная машина способствует деперсонализации личности, превращает людей в "племя безропотных". Солдаты даже внутренне не протестуют против этого "бессмысленного надругательства" над ними. Когда в конце похода Калвер смотрит на жалкую и беспомощную колонну потрепанных и грязных людей, их провалившиеся остекленелые глаза, рты, разинутые в изнеможении; когда они уже не берегут разбитых ног, а топчут по земле с "тяжелым упорством потерявших управление роботов" /19/, то они напоминают ему скот, гонимый овчарками. И сам он плетется за полковником Темплтоном, "словно овца на бойню за вожаком — тупая и покорная, слишком испуганная, чтобы негодовать или ненавидеть" /20/. Физическая боль, которую Калвер испытывает от стертых ног, перерастает в ощущение краха и безысходности. Он "понимает, что движет им не свободная воля, что он как человек не выдержал испытания, ... у него не хватило мужества ... объявить о своем презрении к походу, к полковнику, ко всей проклятой морской пехоте" /21/.

Что делать человеку, когда он сталкивается с иррациональными, враждебными вне его стоящими силами, которые не только порабащают его тело, но лишают воли, низводя до положения робота, подчиняющегося любому приказу? — эта центральная для экзистенциалистской литературы проблема ставится во всех произведениях Стайрона. Один из выходов — самоубийство. Влиянием Камю, вероятно, следует объяснить интерес американского писателя к этой "одной поистине серьезной философской проблеме" /22/. Уничтожают себя, ощутив "ужас перед бытием ... рядом с которым ужас перед ничто сам был ничто" /23/, героини романов "Сойди во тьму" и "Выбор Софи". Однако Касс Кинсолвинг в аналогичной ситуации, решая для себя вопрос "Быть или не быть", приходит в конечном счете к признанию правоты лечившего его когда-то в морском госпитале психоаналитика Слоткина, утверждавшего, что "самоуничтожение — по-

следнее убежище труса" /24/.

Признание трагизма земного удела сочетается у Стайрона, как мы видим, с утверждением достоинства человека. В честной конфронтации с самим собой, со своим "я" видит писатель долг и спасение личности. Полицейский Луиджи, не разрешая Кассу признаться в совершенном преступлении, вынуждает его посмотреть правде в глаза и принять себя таким, каков он есть: существом, рожденным бороться со злом в себе и утверждать добро. Только примирившись с собой, Касс обретает способность творить.

Подобно Камю, Стайрон полагает бунт личности против абсурдного мира. Для него жизнь человека, обладающего ясным сознанием, уже сама по себе — бунт. Но сопротивление личности враждебной вселенной принимает у Стайрона и другие формы.

Открыто бунтует против организатора марша-броска полковника Темплтона презирающий все, что связано с милитаризмом, командир штабной роты капитан Манникс. Правда, это — бунт "навыорот": Манникс не отказывается от похода, а, несмотря на искаленную ногу, проходит все 58 километров, чтобы доказать полковнику, что он может перенести любые трудности, "потому что хочет одержать моральную победу, словно канцальник, который переносит побои без единого стога — лишь бы досадить мучителю" /25/. Калверу такой бунт кажется бессмысленным, так как для полковника Темплтона марш не имеет ничего общего ни с мужеством, ни с гордостью, ни с жертвенностью. Это просто задание, которое нужно выполнить, и ненавидеть Темплтона, по мнению Калвера, так же абсурдно, как ненавидеть людоеда за то, что он людоед. Манникс только искалечил себя в этом бессмысленном бунте. За непокорство ему грозит трибунал и отправка в Корею. Так думает Калвер, но не Стайрон. Бунт Манникса — это протест против раба в себе, это способ самоутвердиться в абсурдной вселенной. Подобно Сизифу Камю, сознавая до конца несправедливость выпавшей ему доли, Манникс превращает свой бунт "навыорот" в свидетельство мощи несмирного духа.

Бунт героя романа "И поджигает этот дом" выливается в насилие по отношению к "другому". Убийство поработившего его Мейсона Флагга — это протест и против жестокой несправедливости мира, олицетворением которого явился для него Флагг, и против всего темного в своей собственной душе.

Наиболее остро проблема бунта поставлена в "Признаниях

Ната Тернера". Восстание для героя — это не только борьба за освобождение от рабства, но и способ самоутвердиться. Вот почему он так упорно борется за лидерство с Вилом, тоже претендующим на роль вождя, и вот почему он вынужден убить юную Маргарет.

Вопрос о правомерности убийства — центральный в книге. Экзистенциалистский герой не может и не должен чувствовать раскаяния за свои поступки, ибо он совершает их, опираясь на тезис о свободе выбора. Идя на казнь, Нат Тернер не испытывает угрызений совести за совершенные повстанцами убийства белых поработителей, кроме одного — убийства любимой женщины, и подтверждает, что он снова избрал бы восстание средством бунта против судьбы, если бы такая возможность ему предоставлялась.

Экзистенциалистская проблема "выбора" стоит перед всеми протагонистами Стайрона. Она вынесена в заглавие романа "Выбор Софи", где героине на протяжении ее недолгой жизни приходится принять три кардинальных решения: отказать в помощи участникам польского Сопротивления, из двух детей отправить в газовую камеру дочь и умереть вместе с любимым.

Стайрон разделяет убеждение писателей-экзистенциалистов в том, что только оказавшись в "пограничной ситуации" человек постигает правду о мире и о себе: "... если человек хочет видеть вещи в правильном свете, надо, чтобы его время от времени подтаскивали к краю бездны" /26/. Экзистенциалистская категория "пограничной ситуации" послужила сюжетным стержнем в романе "Признания Ната Тернера", когда накануне казни герой с предельной откровенностью анализирует то, что привело его на виселицу, и познает экзистенциалистский смысл жизни.

Признание неустранимого трагизма бытия сопровождается у Стайрона убеждением, что долг человека — достойно сопротивляться враждебности мира, и верой в его способность выстоять в этой борьбе.

Очевидно, что экзистенциалистская модель мира в том варианте, в котором ее предлагал Камю, оказалась близкой американскому писателю в силу ее сходства с "южным" пониманием структуры мира и личности.

Стайрона привлекло экзистенциалистское изображение социальных связей и устремлений людей как неподлинных и деструктивных, а также утверждение абсолютной ценности личности на фоне возрастающей девальвации индивидуальности, которая ха-

рактерна для второй половины XX века.

В заключение следует уточнить, что экзистенциализм Стайрона — только одна из многих тенденций, определяющих сложность художественного метода этого видного американского прозаика.

Л и т е р а т у р а

1. Doar H. Interview with William Styron // Red Clay Reader. — 1964. — Vol. 1. — P. 210.
2. Morris R.K. An Interview with William Styron // The Achievement of William Styron. — Athens: The University of Georgia Press, 1975. — P. 13.
3. Стайрон У. Долгий марш // Иностранная литература. — 1967. — № 7. — С. 54.
4. Там же, с. 45.
5. Там же, с. 37.
6. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. — 1985. — № 1. — С. II.
7. Там же, № 3. — С. I73.
8. Там же, № 2. — С. I68.
9. Там же, № 1. — С. I07.
10. Там же, № 4. — С. I54.
11. Там же, № 3. — С. I64.
12. Там же, № 6. — С. I63.
13. Там же, № 4. — С. I73.
14. Там же, № 1. — С. I09.
15. Там же, № 3. — С. I65.
16. Там же, № 2. — С. I97.
17. Там же, № 2. — С. I96.
18. Там же, № 6. — С. I59.
19. Стайрон У. Долгий марш, с. 57.
20. Там же, с. 52.
21. Там же, с. 56.
22. Великовский С. Грани "несчастливого сознания". — М.: Искусство, 1973. — С.77.
23. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. — 1985. — № 6. — С. I59.
24. Там же, № 4. — С. 2II.

25. Стайрон У. Долгий мари // Иностранная литература. — 1967.
№ 7. — С. 50.
26. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. — 1985. — № 4.
— С. 165.

THE EXISTENTIALIST ASPECT OF WILLIAM STYRON'S WORK

L. Tsekhanovskaya

S U M M A R Y

In a letter to Pierre Brodin in 1963, W. Styron wrote: "Of the moderns of any nationality including the United States, Camus has had the largest effect upon my thinking". Camus' influence has given an existentialist cast to Styron's work. The world to him is one of "disorder, defeat, despair". His main theme is a confrontation of man with reality a struggle toward self-realization. Styron's works are existential tragedies placing the heroes in "boundary situations" in which they come to a point of recognition about themselves and their true condition. Like Camus' characters, Styron's protagonists, despite their recognition of the abyss are willing to challenge it.

НОВЫЕ ПЛУТОВСКИЕ РОМАНЫ В ЛИТЕРАТУРЕ ФРГ 60-Х ГОДОВ

Сийри В и х м а р

Таллинский педагогический институт

В 60-е годы в Западной Германии все чаще шла речь об "унификации" характеров и мышления, поведения и языка. В "гомогенном" обществе, утверждает немецкий писатель и критик Вальтер Йенс, "люди уподобляются друг другу, мир становится серым на сером фоне" /1/. Однообразие повседневности истандартизация во всех сферах жизни настолько превалируют над оригинальным, что художник, не видя самобытных фигур, обращается к "неестественной оптике" и делает своим героем слепого или сумасшедшего, калеку или гнома, кретина или робота, ибо они и только они "отражают распадающийся по всем швам мир как единственно надежные свидетели" /2/.

В связи с этим заметное нарастание социально-критических тенденций в западногерманской литературе 50-х годов привело в начале 60-х годов к резкому нарастанию гротескно-бурлесковых литературных форм. Этот тип творчества находился в откровенно враждебных отношениях с боннским режимом, хотя, по словам Г.Белля, был им вскоре "взят в рамку", сведен к роли придворного шута.

Вслед за беспрецедентностью успеха (даже общественного скандала), имевшего место в романе Гюнтера Грасса "Жестяной барабан" ("Die Blechtrommel", 1959), один за другим выходили романы, дававшие разные варианты типичного героя - наивного, а иногда и изопренно-хитрого, ироничного и даже интеллектуального плута, выявляющего в столкновениях с порядком его непорядочность.

Это герои романов "Симплициссимус 45" (1963) Гейнца Кюппера, "Тобиас Иммертрон" (1962) Пауля Пертнера, "Карлики-гиганты" (1964) Гизелы Эльснер, "Праздник тысячелетия" (1965) Герхарда Людвига, "Гамбургская свадьба" (1967) Эрнста Херхауса, "Неудавшийся сын" (1967) Ренаты Расп, "Дон Кихот в Кельне" (1967) Пауля Шаллика, а также литературные собратья Ганс Шнир из знаменитого романа Г. Белля "Глазами клоуна" (1963) и Эрнст Наземанн, избравший своим псевдонимом имя

балзаковского д'Артеза из романа Ганса Эриха Носсака "Дело д'Артеза" (1968).

Особенно отчетливо трагическая основа всей клоунады их героев проступает в двух последних романах. Трагизм ситуации современного человека в буржуазном мире получает более конкретные социальные и психологические обоснования. Многозначительно трансформируется и другая излюбленная тема в литературе ФРГ — тема взаимного непонимания, некоммуникабельности.

"Традиция, как самое себя репродуцирующая смысловая связь, заступает ныне информацией", — пишет западно-германский писатель и критик Дитер Веллерсхофф. "Все более густая коммуникационная сеть радио, газет, телевидения, а также средств сообщения в ходе неустанно набирающего скорость и расширяющегося обмена новостями, знаниями, товарами, модами, мнениями инсценирует подвижную, головокружительную, непрерывно длающую позитивистскую тотальность" /3/.

На писателя, художника все это не может не сказаться. В романах "Дело д'Артеза", "Глазами клоуна", "Дон Кихот в Кельне" маскарадные одежды клоуна нужны уже для того, чтобы изобразить человека, отклонившегося от норм и, таким образом, сохранившего в себе человеческое. Центральный мотив в этих романах — несовместимость стремления личности к свободе с давлением "социального механизма". У Белля этот конфликт между человеком и обществом, требующим непрерывной отдачи, которая превышает человеческие возможности, разрешается вполне определенным образом: отказом от "полезной деятельности" (*Leistungsverweigerung*), от погони за материальным благополучием.

По другому ведет себя главный герой романа П.Шаллика "Дон Кихот в Кельне" ("Don Quichotte in Köln") Антон Шмитц, человек "не от мира сего". Он пытается подобно своему классическому предшественнику — рыцарю печального образа — жить честно и благородно, в соответствии слова и дела. Герой романа работает редактором на радио в разделе "Культурное слово". Устав от лицемерия и пустозвонства "культурной индустрии", он в один прекрасный день, ощущая свою ответственность в борьбе за справедливость и добро, решает "реализовать то, что годами вещал через эфир". Эта трагикомическая затея терпит сокрушительное фиаско. Человечность и доброта оказываются беззащитными в мире, ориентированном лишь на благо потребления. Торжествуют пустые слова, красивые фразы, как про-

дукт идеологической манипуляции.

Анализируя романную структуру "Дон Кихот в Кельне" А. Архипов пишет: "Роман может быть не блещет оригинальностью выразительных средств, но дает наглядное представление об "усредненном" типе гротескно-сатирического романа ФРГ 60-х годов. Смысл произведения (в отличие преимущественного типа прозы предшествующего десятилетия) уже не растворяется в прозрачном, детально точном "отображении" действительности, мимитически верной жанровой картинке, но заострен, уплотнен, вынесен на передний план так, что не остается сомнений в его направленности" /4/.

Иной разновидностью плутовского романа является трилогия "Половины игры" ("Halbzeit", 1960), "Единорог" ("Das Einhorn", 1966), "Крушение" ("Der Sturz", 1973) известного остро социально-критического писателя Мартина Вальзера. Все три части представляют собой историю Ансельма Кристиляйна, их связывает концептуальная мысль автора. И все же каждую из них, особенно две первые части, можно воспринимать, как два самостоятельных законченных произведения, исключая наличие других.

Романы написаны в форме жизнеописания героя. Событийная линия построена на основе восприятия Ансельма: как он видит мир, себя в нем, каким образом постигает сущность человеческих отношений. Автор ставит своего героя-плута в самый центр конкурентной борьбы капиталистических монополий, в самое пекло крупномасштабного "плутовства". Предметом художественного анализа является эпоха "экономического чуда", передается атмосфера современного капитализма в его разнообразных проявлениях.

Сюжетная канва первого романа, охватывающего почти 900 страниц, довольно простая. Вальзер рассказывает историю одной карьеры коммивояжера, а затем владельца конторы, посредничающей в продаже нагревательных приборов Ансельма Кристиляйна, который благодаря счастливому случаю и собственному таланту блестящего оратора ("glänzender Formulierer") получает доступ в мир всемогущего бизнеса.

Параллельно с действием в сферах за и перед кулисами общества "экономического чуда" развивается действие в семье Ансельма. Мы знакомимся с Ансельмом — супругом, отцом, любовником. Мена и трое детей ему скучны, и он все чаще убеждает от них. Уверенно он чувствует себя лишь в постели, либо в своем одиночестве, либо у одной из своих многочисленных любовниц.

Первая глава романа называется "Мимикрия". В эпиграфе к ней говорится о роде бабочек, меняющих окраску и приспособливающих к любым условиям существования. Своего рода мимикрия характерна и для Ансельма Кристляйна, но это не защитная реакция, а скорее всего сознательный выбор правил игры в мире, в котором все — от чувств до таланта, превращается в товар. Он играет роли, сразу много ролей, навязанных ему или добровольно, или на себя взятых, и не перевоплощаясь, не входя в них без остатка, а оставаясь немного собой, наблюдает себя со стороны. "Моя роль мне удалась. Удалась так хорошо, что мне оставалось лишь следить, чтобы я, ослепленный самоуверенностью, не играл ее слишком небрежно и тем самым не выдал себя" /15/.

В романе нет прямого описания истории формирования Ансельма, но из отдельных эпизодов, деталей (а вальзеровская "деталь" представляет собой сложный художественный фрагмент, обладающий внутренней содержательностью) можно вычитать эволюцию Ансельма в конформиста, гений мимикрии.

Получив воспитание религиозной, богобоязненной матери и дяди, "профессионального воспитателя", находясь под постоянным влиянием легенды о своем умершем отце, неудачном дельце, покончившем жизнь самоубийством, окруженный, с одной стороны, религией и враждующими родственниками, с другой, Ансельм не имеет своего "я". Но нельзя сказать, что он ушел из родительского дома с разбитой душой. Идентичность Ансельма многослойная, манипулирующая, двойственная. Симптоматично это выражено в нескольких модификациях его речи, о которых его жена пишет в своем дневнике: "Ансельм говорит сразу на пяти, шести совершенно разных языках без того, чтобы он случайно перепутал один язык с другими" /6/.

Сознательное отношение к роли, к маске делает Ансельма способным и к самоиронии. Ирония здесь прежде всего оружие социальной критики, но не только. В ней содержится и самоирония, насмешка над собственной двойственностью.

Роман, несомненно, автобиографичен, это не раз отмечалось в советской и зарубежной критике. Д. Затонский, исследуя творчество М. Вальзера, пишет: "Наделил ли Вальзер своего героя автобиографическими чертами? Безусловно. В известной мере он даже просто лепил его с самого себя... А. Кристляйн — это изжитые и изживаемые заблуждения, слабости самого Вальзера, но во много раз увеличенные и в таком виде спроецированные на героя (примерно такая же зависимость существовала

между Томасом Манном и Хансом Касторпом, даже Томасом Манном и Адрианом Леверкином). Однако А.Кристляйн в чем-то и опит Вальзера, и его художественное прозрение" /7/.

Свое родство с героями романа не отрицает и сам автор. В эссе "Вольные упражнения" Вальзер развивает следующую теорию: нужно взглянуть в себя, поставить себя под вопрос, и тотчас же под вопросом окажется мир, в котором ты живешь. "... Благодаря нашей, так сказать, безвинной связи с правящим классом, мы в состоянии расшатать всю империю, если усомнимся в самих себе". Эссе кончается словами: "Герой нового "Дон Кихота" звался бы уже не Дон Кихот, а Сервантес" /8/.

20 лет спустя Вальзер, подытоживая свой опыт, добавляет: "Каждый роман — это история самосознания писателя. Каждый роман — это признание того, каково взаимоотношение автора со своим самосознанием: нападающее, защищающее или это скрытая манипуляция" /9/. Возможно поэтому оценка Ансельма различна. Он, если заглянуть ему в душу, соткан из противоречий, и он заслуживает того, чтобы его выслушали, дали ему возможность оправдаться с тем, чтобы понять его самого и окружающий мир, который как в зеркале отражается в его душе.

Чувствуется, что автор относится к своему герою с симпатией, что, по мнению некоторых критиков, ослабляет общественно-критическую направленность произведения (с аналогичным обвинением выступил известный литературовед ГДР, автор монографии Вальзера Клаус Пекольд). Известный западно-германский критик Марсель Райх-Раницкий считает, что Вальзера окружающая действительность больше смущает, чем осуждается.

Трудно с этим согласиться, поскольку акцент в романе направлен не на сложные переживания психики героя (как, например, в джайсовском "Улиссе"). Главным действующим лицом здесь избрана окружающая действительность, которая лично окрашено открывается перед нами настолько многообразно и широко, что, по словам немецкой критики, "книги, которая была бы богаче мыслями о нашем "процветающем обществе", в Германии еще никто не написал" /10/.

И если даже изображаемое в романе — не авторский произвол, а нечто обусловленное личностью героя, герой этот живет и действует временно и географически в реальном мире, подчеркивая лишь подобно кривым зеркалам различные стороны действительности и выражая тем самым концептуальную ангажированность автора. Авторская концепция, его социально-критиче-

ская настроенность становятся особенно наглядными в контексте всей трилогии. В заключительной ее части герой после некоторых неудачных попыток обрести собственную орбиту в этом безумном мире оказывается у разбитого корыта. "Я не могу жить в стране, где мучительно быть пятидесятилетним, " - скажет он в конце романа... "У меня никогда не было сил, чтобы пробиться, поэтому я должен был приспособливаться... Но и это становилось для меня с каждым годом труднее. Теперь у меня нет сил и для приспособления" /II/.

Трактовка современного немецкого пикара у Вальзера исключает противопоставления его другим действующим лицам, как это было, например, в вышеупомянутых романах Белля, Носсака, Грасса или Шаллюка. Очевидной становится другая тенденция - в приближении его к окружающей среде и, таким образом, приближение его к читателю. Подобная трактовка связана с новой социально-нравственной коллизией: моральной облегченностью, сохранением своей социально-престижной роли и, вместо того, чтобы действовать, лавировать, выжидать, использовать ситуацию в своих интересах.

В этих условиях особенно возрастает роль героя-пикара, который стремится ставить под вопрос окружающий себя мир, проникнуть в психику своего современника, представляя таким образом собой достоверного причастного свидетеля современной буржуазной реальности и тем самым помогая развеять миф об исключительности этой действительности.

Л и т е р а т у р а

1. Jens W. Deutsche Literatur der Gegenwart. - München, 1962. - S. 40.
2. Ibid., S. 36.
3. Wellershoff D. Literatur und Veränderung. - Köln-Berlin, 1969. - S. 57.
4. Архипов Ю.Ш. Проза 50-60-х годов // История литературы ФРГ. - М.: Наука, 1980. - С. 241.
5. Walser M. Halbzeit. - Frankfurt a. M., 1960. - S. 274.
6. Ibid., S. 245.
7. Затонский Д.В. Мартин Вальзер // История литературы ФРГ. - М.: Наука, 1980. - С. 351-352.
8. Walser M. Erfahrungen und Leseerfahrungen. - Frankfurt

4. M., 1965. - S. 98.

9. Walser M. Selbstbewusstsein und Ironie: Frankfurter Vorlesungen. - Frankfurt a. M., 1981. - S. 155.
10. Beckermann Th. Über Martin Walser. - Frankfurt a. M., 1970. - S. 43.
11. Walser M. Sturz. - Frankfurt a. M., 1973. - S. 296, 331.

NEUE PIKARO - ROMANE IN DER LITERATUR DER BRD DER SECHZIGER JAHRE

S. Vihmar

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die 60-er Jahre brachten eine Vielzahl gewichtiger Neuerscheinungen auf dem Gebiet des Romans. Aus den ersten Romanen mit gesellschaftskritischen Anklagen entwickelt sich eine Literatur, die immer deutlicher die Verfassung der zeitgenössischen Gemeinschaft in Frage stellt. In dem vorliegenden Artikel untersucht man Romane in denen sich die Elemente des Pikaro-Romans mit solchen des Bildungs- und Künstler-Romans verbinden.

Die Anklage des Erzählers Pikaro ermöglicht ein tieferes Eindringen in die gesellschaftliche Struktur einer stark auf wirtschaftliche Werte hin orientierten Gesellschaft.

Das Überleben hier erfordert eine perfekte Technik der Tarnung, die den Helden gegenüber der Gesellschaft freisetzt, jedoch nur im Sinne eines Scheins von Freiheit. Jedoch ist in den meisten Fällen der Protagonist scharfsinnig genug, um den dunklen Untergrund seiner sogenannten "exterritorialen" Existenz nicht zu übersehen.

Ученые записки Тартуского государственного университета.
Выпуск 771
СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА.
Труды по романо-германской филологии.
Литературоведение.
На русском и английском языках.
Резюме на разных языках.
Тартуский государственный университет.
ЗССР, 202400, г.Тарту, ул.Ойиксели, 18.
Ответственный редактор А. Луйгас.
Корректор Л. Оноприенко.
Подписано к печати 29.01.1987.
МБ 01523.
Формат 60х90/16.
Бумага писчая.
Машинопись. Ротапринт.
Учетно-издательских листов 8,59. Печатных листов 8,75.
Тираж 400.
Заказ № 1147.
Цена 1 руб. 30 коп.
Типография ТГУ, ЗССР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.