

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

828

KARAKTERI PROBLEEME
VÄLISKIRJANDUSES

ПРОБЛЕМЫ ХАРАКТЕРА В
ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

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

KIRJANDUSTEADUS
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

TARTU  1988

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIHIK 828 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.г

KARAKTERI PROBLEEME
VÄLISKIRJANDUSES
ПРОБЛЕМЫ ХАРАКТЕРА В
ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

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

KIRJANDUSTEADUS
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

TARTU 1988

Redaktsioonikolleegium

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

Редакционная коллегия

Х. Пэеп, Д. Тальвет, А. Луйгас (отв. ред.), Э. Тамм, Л. Цехановская, О. Оямаа.

Toimetajailt

Käesolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihik (Tõid romaani-germaani filoloogia alalt, "Karakterikujunduse probleemede väliskirjanduses") on järjeks 1987. a. ilmunud teemaatiliste artiklite kogumikule "Võrdlev-tüpoloogilised aspektid kirjandusprotsessis".

От редакции

Данный выпуск Ученых записок Тартуского государственного университета (Труды по романо-германской филологии: Проблемы характера в зарубежных литературах) является продолжением вышедшего в 1987 г. тематического сборника статей "Сравнительно-типологические аспекты литературного процесса".

Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu State University (Works on Romance-Germanic Philology. "Problems of Character in Foreign Literature") is a continuation of the previous thematic collection of articles "Comparative-typological Aspects in Literary Process", which appeared in 1987.

Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 828. ПРОБЛЕМЫ ХАРАКТЕРА В ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ. Труды по романо-германской филологии. Литературоведение. На разных языках. Резюме на разных языках. Тартуский государственный университет. СССР, 202400, г.Тарту, ул.Пашкооли, 18. Ответственный редактор А. Луйгас. Корректор И. Пауска. Подписано к печати 15.08.1988. МВ 02822. Формат 60x90/16. Бумага писчая. Машинопись. Ротапринт. Учетно-издательских листов 6,42. Печатных листов 6,5. Тираж 400. Заказ № 663. Цена 1 руб. 30 коп. Типография ТГУ, СССР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.

БАЙРОН И ГОДВИН. ТИПОЛОГИЯ ГЕРОЯ

Людмила Волковская

Ленинградский институт авиационного приборостроения

Творчество Байрона всегда привлекало к себе внимание советских и зарубежных исследователей. Однако значение Байрона для истории европейской культуры таково, что любые уточнения, касающиеся отдельных аспектов его творчества или испытываемых им идеологических и эстетических влияний, любая степень детализации представлений о возможных первоисточниках отдельных байроновских образов и идей, не могут оказаться излишними. Безусловно, интересным представляется и выявление возможных факторов, способствовавших формированию специфического образа, получившего название байронического героя - образа, не только оказавшего могучее воздействие на развитие европейской литературы XIX века, но и имевшего бесспорное влияние на общественную жизнь целого поколения.

В предложенном контексте представляется оправданным и целесообразным сопоставить творчество Байрона с творчеством его старшего современника - философа и романиста - Уильяма Годвина. Подобное сопоставление можно провести и в более широком аспекте, поскольку моменты принципиального сходства в байроновском и годвиновском творчестве не ограничиваются типологической близостью героя. Однако для двух авторов - представителей разных поколений и разных социальных слоев, писавших в различных жанрах и несхожей манере, - для пламенного поэта и моралиста-дидактика - создание типологически близких образов является доказательством того, что их сближало нечто принципиально важное - безусловное сходство концепции личности. Этот формирующий фактор в решающей степени способствовал преодолению жанрово-стилистических различий.

Разумеется, признание концептуальной близости творчества Байрона и Годвина не может означать абсолютной тождественности их представлений. Творчество обоих авторов не было застывшей статичной данностью, а находилось в непрерывном эволюционном развитии. На различных этапах творческой эволюции концептуальное, а следовательно, и образное сходство могло уменьшаться или увеличиваться. Множество факторов объек-

тивного и субъективного характера могут оказывать воздействие на художественное творчество. В рассматриваемом случае одним из таких факторов следует признать и непосредственное творческое взаимовлияние.

Вершина славы Годвина – триумф его "Политической справедливости" и громкий успех романа "Калеб Уильямс" – пришлось на то время, когда Байрон был еще ребенком. Последний роман Годвина "Клоудесли" увидел свет через шесть лет после смерти Байрона – в период, когда былая слава философа и писателя была предана забвению. Жизнь Байрона оказалась короткой и яркой, жизненный путь Годвина был долгим и наполненным кропотливым трудом. Но каждый из этих художников находился в непрерывном творческом поиске, в процессе которого многие идеи и ценности подвергались порой радикальному переосмыслению. Известно, что Годвин в своем творчестве прошел путь от философа-просветителя до одного из основоположников английской романтической прозы. С годами романтические элементы в его книгах становились все явственнее, хотя он никогда не порывал полностью с традициями просветительского романа, также как и со многими ценностями просветительской философии, одним из последних крупных представителей которой он являлся. Динамика творческой эволюции автора, пожалуй, наиболее наглядно прослеживается в эволюции героя. Едва ли не основным содержанием развития творческого метода Годвина было формирование романтической концепции личности. Но уже в начале этого пути Годвин создавал образы героев, которые вызывают определенные ассоциации именно с тем типом героя, который впоследствии получил название байронического.

Французский исследователь Липо отметил: "Существует поразительное сходство между гением Годвина и гением Байрона – сходство характеров Флкленда и Лары. Эти два поэта – ибо Годвин из тех романистов, которые подняли роман до вершин поэзии – создали поражающие персонификации гордости, мизантропии, отчаяния и безумия. Фон их полотен мрачен в духе Рембрандта, их сцены ужаса достойны кисти Сальватора Розы, и оба умеют в своих трагических драмах соединить эпизоды любви и сострадания. Это сходство, к тому же, менее объясняется сопоставлением деталей, нежели тождественностью впечатления, которое производят эти два творения, рознящиеся во многих отношениях. В итоге, несмотря на черты сходства, трудно цитировать обоих авторов, чья обоюдная самобытность неоспорима и неподражаема"¹. Таким образом, герой, типологически близкий герою

"Восточных поэм", появился в творчестве Годвина еще в 1794 году. Даже имея в виду то, что Фолкленд отнюдь не являлся главным героем романа – главный герой байронического типа появится у Годвина позже – сам факт появления героя зарождающей типологической линии в произведении, имевшем столь сильный общественный резонанс, как "Калеб Уильямс", имел немалое значение. Бесспорно, что сходство определенных образных линий у Байрона и Годвина было обусловлено прежде всего рядом объективных факторов культурно-исторического процесса. Но не стоит игнорировать и тот факт, что в период формирования творческого метода Байрона произведения Годвина уже являлись одним из, пусть не определяющих, но заметных элементов этого процесса.

В дальнейшем творчестве Годвина романтические тенденции усиливаются. В романе "Сент-Леон" (1799) определенными романтическими чертами наделен уже главный герой, и образ его не может не вызывать ассоциаций с героями Байрона. Разумеется, понятие романтического героя – достаточно широко и условно, но с некоторыми произведениями Байрона и, в первую очередь, с его мистерией "Манфред" роман "Сент-Леон" роднит удивительная близость концепции героя, которая основана на близости философской и этико-аксиологической позиции, выраженной в обоих произведениях.

... скорбь – Познание; кто знает больше, тот
Всех глубже ранен истиной суровой,
Что Древо Знания – не Древо Жизни.
Науку, философию, истоки
Чудесного и всю земную мудрость
Я изучил, и власть обрел мой ум.
Повелевать, как подданными, ими –
Бесплодно все!

Трагический монолог Манфреда с удивительной емкостью и полнотой отражает сущность разочарований эпохи романтизма в основополагающих ценностях века Разума. Но именно такая переоценка, весьма непростая для автора "Политической справедливости", является и философской доминантой "Сент-Леона". Образ Манфреда, выраженный в приведенном монологе, едва ли не идентичен психологическому портрету годвиновского героя. Познать сокровеннейшие тайны бытия и понять, что "Древо Знания – не Древо Жизни" – именно таков трагический удел Сент-Леона. Герой годвиновского романа-притчи представляет собой феномен

отчужденности, который получил воплощение прежде всего в романтической литературе. То же явление определило и образ героя байроновской мистерии. Однако близость тематики и аксиологических принципов еще не означает психологической идентичности героя. В годвиновском романе еще заметно сказываются просветительские тенденции. Сам он структурно и концептуально полемичен, звучащее в нем сомнение в ценностях века Разума еще не есть их отрицание. Мистерия Байрона несравненно более категорична по отношению к этим ценностям. Отсюда — большая, по сравнению с годвиновским романом сосредоточенность на трагической безысходности, многократное усиление расставленных Годвином акцентов. Произведение Байрона отличается большей внутренней цельностью. В годвиновском романе, и это подчеркивает его полемический характер, присутствуют два организующих психологических центра. Помимо главного героя эту роль играет образ Ветлема Габора, хотя и эпизодический, но написанный с такой силой и пафосом, что в глазах современников он едва ли не заслонял Сент-Леона. Этот герой в значительно большей степени нежели Фолкленд вызывает ассоциации с байроническим героем, что не осталось незамеченным и в современном литературоведении³. По отношению к годвиновскому роману Манфред — образ синтетический, как бы соединивший в себе ряд черт и Сент-Леона и Габора. Однако непосредственные ассоциации с Манфредом вызывает прежде всего Сент-Леон, тогда как Габор, бесспорно, ближе к героям "Восточных поэм".

Весьма вероятно, что драматический колорит обоих произведений отчасти определялся и схожими обстоятельствами их создания, причинами личного характера. Анализ текстов позволяет увидеть и оценить роль личностных, биографических моментов в их создании. Однако близость "Манфреда" к "Сент-Леону" в определенной степени может объясняться и непосредственным воздействием. Байрон хорошо знал и высоко ценил годвиновский роман. Ф. Браун приводит эпизод, который говорит сам за себя: "Почему бы Вам не написать новый роман?" — спросил Байрон Годвина, когда тот был уже в преклонном возрасте. Философ отвечал, что это убьет его. "Так что же, — возразил Байрон, — нам нужен еще один Сент-Леон"⁴. Отдавая должное значению сходства обстоятельств создания произведений и близости теоретических воззрений авторов, исследователь вправе предположить, что впечатления, полученные Байроном от прочтения "Сент-Леона", в известной степени сказались при

написании мистерии "Манфред".

Отчетливая типологическая близость ряда героев Годвина и Байрона заставляет вспомнить о некоторых теоретических положениях, касающихся романтической концепции личности в целом. Некоторые современные исследователи отмечают наличие двух тенденций в романтической литературе — крайне индивидуалистической, наиболее яркое воплощение которой обычно связывают именно с байроническим героем, и так называемой "универсалистской", представителями которой принято считать немецких "философствующих" романтиков⁵. Романтизм, таким образом, распадается на два принципиально различных направления, так как эти тенденции признаются взаимоисключающими.

Однако одной из основных идеологических доминант позднего романного творчества Годвина, то есть именно тех произведений, в которых писатель приближался к романтизму, было решительное и безусловное осуждение индивидуализма. В рамках концепции "дуалистического" романтизма проще всего было бы по этому признаку отнести Годвина к авторам "универсалистского" направления, тем более, что как философ, социолог и моралист он, безусловно, близок, во всяком случае внешне, к "философствующим" романтикам. Однако чрезвычайное сходство ряда годвиновских героев с героями Байрона заставляет усомниться в правомочности такого вывода. Вместе с тем представляется, что и сам принцип разделения романтизма на два антагонистических направления допускает известные уточнения. Н.Я. Дьяконова отмечала, что менее, чем за три года, прошедшие от написания "Гяура" до "Осады Коринфа", Байрон прошел путь от поэтизации индивидуалистического бунта до решительного осуждения эгоистического индивидуализма⁶.

Таким образом, даже в творчестве Байрона обе тенденции существовали в диалектическом единстве. Отмеченное изменение позиции Байрона не связано с резкой переоценкой его представлений, это, скорее, смещение акцентов в рамках единой концепции. В менее лирической и более дидактичной прозе Годвина такие акценты порой заметнее, точнее, указаны более прямолинейно. Однако следует отметить, что бесспорно присутствующая у Байрона поэтизация индивидуализма еще не означает его апологии. Трагедия Манфреда, как и трагедия Сент-Леона, это прежде всего трагедия индивидуалистической отчужденности. Бесплодность индивидуализма очевидна для обоих авторов, но для обоих характерна и известная поэтизация индивидуалистической трагедии. Их герои, обреченные на жизненное

крушение, внушают уважение и вызывают сострадание. Они не просто выделяются из мира обыденности, они возвышаются над ним, но возвышающее романтическое одиночество становится не апофеозом личности, а первопричиной ее трагедии. Бертран Рассел видел сущность романтического индивидуализма прежде всего в безудержной антисоциальности. Романтический герой (именно байронического типа) для него или "анархический бунтарь, или торжествующий деспот"⁷. Но и сопоставление байроновских и годвиновских героев еще раз подчеркивает, что характерное для романтической литературы противопоставление индивида и социума еще не адекватно отказу от признания желательности и ценности гармонии между ними. Романтизм отрицает не социум как таковой, а конкретную социальную реальность.

Резко критическое отношение и Байрона и Годвина к экономическим и политическим институтам своего времени общеизвестно. Для обоих авторов соглашение с существующим порядком вещей категорически неприемлемо. Позиция их героев — это отчетливый антиконформизм, означающий несогласие с настоящим состоянием общества. Именно социальный антиконформизм в сочетании с исторически обусловленной утратой видимой позитивной исторической перспективы породил столь сложные, диалектически противоречивые образы, которые при одностороннем рассмотрении могли быть восприняты как глашатаи индивидуалистического нигилизма.

В 1805 году вышел в свет роман Годвина "Флитвуд, или Новый человек чувства". В этом своеобразном романе борьба романтических и просветительских тенденций отразилась с почти анатомической наглядностью. Борьба эта отчетливо определила структуру романа, и хотя его финал представлял собой попытку идейно-художественного компромисса, образ главного героя наделен отчетливыми и яркими романтическими чертами. Современные исследователи отмечали несомненное сходство образов Флитвуда и Чайль-Гарольда⁸. Разочарованный мизантроп Флитвуд, который явил миру "epicuri" за четыре года до того, как Байрон отправился в свое известное путешествие, действительно представляет именно эту типологическую линию.

Типологически близкие образы, созданные Байроном, бесспорно были художественно выразительнее, эмоциональнее, целостнее и производили на большинство современников более сильное впечатление, чем герои годвиновской прозы. Определенное значение имело и то, что романы Годвина, романы, написанные философом, бывали порой докучливо дидактичны, избыточили неоправданными длиннотами. Достоинства их видели, скорее, в философской глу-

бине и социальной заостренности. Все это в известной степени могло маскировать новаторскую сущность годвиновской концепции героя. Ее заметили и оценили уже тогда, когда романтические образы уже утвердились в литературе и оценившими его были крупнейшие из приверженцев романтизма - лейкисты, Шелли и, разумеется, Байрон.

С годами новый образ героя стал прочно ассоциироваться с именем Байрона. Теперь уже Годвин, некогда стоявший у истоков романтизма, испытывал могучее воздействие байроновской эстетики. Особенно явственно это сказалось при создании им романа "МанDEVИЛЬ" (1817). Его герой предстает воплощением разрушительной силы всепоглощающей страсти, гибельному воздействию которой разум бессилен противостоять. Сомнения в просветительском культе разума, заметные и в "Сент-Леоне" и во "Флитвуде", здесь достигают подлинно трагической безысходности. Вместе с тем и в этом заметно влияние байроновских образов, значительно усилена эмоциональная выразительность образа. Недаром Шелли называл МанDEVИЛЯ "демоническим подобием Чайльд-Гарольда"⁹.

Разумеется, сложный процесс складывания романтической концепции героя не исчерпывается взаимодействием двух крупных художников. Их близость объяснялась во многом и тем, что утрата представлений об абсолютной ценности ряда просветительских принципов была особенно нелегкой. Оба писателя декларировали свою приверженность им, хотя едва ли верили в практическое воплощение этих деклараций. Поэтому в общем ряду героев романтической литературы герои Байрона и Годвина кажутся особенно близкими. Сопоставляя образы, созданные каждым из них, можно не только проследить развитие этого типа героя в поэзии и романе, но и увидеть, как творческое взаимовлияние двух писателей способствовало взаимообогащению жанров английской литературы начала XIX столетия.

Л и т е р а т у р а

¹ Pichot A. *Essai sur la vie, le caractere et le genie de lord Byron.* - Paris, 1830. - P. 79.

² Байрон Дж. *Манфред.* - М., 1953. - С. 215.

³ Алексеев М. П. *Из истории английской литературы.* - М.-Л., 1960. - С. 290.

⁴ Brown F. *The Life of William Godwin.* - London, 1926. - P. 147.

- 5 См., например, Турцев С.В. От Просвещения к романтизму. - М., 1983. - С. 157-159.
- 6 Дьяконова Н.Я. Лирическая поэзия Байрона. - М., 1975. - С. 76.
- 7 Рассел Б. История западной философии. - М., 1959. - С.609, 701.
- 8 Thorslev P.G. The Byronic Hero: Types and Prototypes. - Univ. of Minnesota Press, 1962. - P. 34.
- 9 Шелли П.Б. Письма. Статьи. Фрагменты. - М., 1972. - С.130.

BYRON AND GODWIN. TYPOLOGY OF THE HERO

L. Volkovskaya

S u m m a r y

The article deals with the comparison of the hero in Byron's and Godwin's creative work. Though the works of these authors differ very much in their artistic approach they do have some features in common. Byron is known to have created a peculiar type of the hero later called the "byronic hero"; it influenced greatly not only the then literary processes but social life at large. Byronic hero, however, was one of the most brilliant in the gallery of similar psychological patterns created by Byron's contemporaries. One of his predecessors in this line was William Godwin - an outstanding political thinker, historian and novelist. At the turn of the XIX century he created characters associated with the byronic hero. Byron read and admired Godwin's novels. As time passed the romantic tendencies in Godwin's creative work increased, this being mainly expressed in the evolution of the protagonist. In fact, when Byron's poems won the public the similar romantic character had already been introduced in Godwin's novels. Godwin lived a long life; in the course of time he himself was influenced by the aesthetics of the byronic hero. Mutual influence of both, the poet and the novelist, did enrich their creative work, it contributed to the development of English literature in the beginning of the XIX century.

ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРА
В ЛИТЕРАТУРНОМ МИФЕ XIX в.
("Жизнь Наполеона" Стендаля)

Лариса Вольперт
Тартуский государственный университет

Проблема неомифологизма книги Стендаля "Жизнь Наполеона" ("Vie de Napoléon", 1818) не привлекала внимания исследователей. Между тем сам Стендаль, отнюдь не осмыслявший свою книгу как вариант нового мифа, в предисловии к ней счел необходимым подчеркнуть ее генезис: "Это жизнеописание объемом в триста страниц *in octavo* есть произведение двухсот или трехсот авторов. Редактор лишь собрал те фразы, которые показались ему верными"¹. Вольно или невольно он выделил такие структурные черты нового мифа, как массовость, анонимность, переплетение достоверного с недостоверным.

В рабочем порядке понятие нового мифа о великом человеке можно было бы сформулировать следующим образом: тип сгущенной культурной памяти, переплетающий фактический и легендарный материал, принимающий нарративную форму (главное — образ, но сюжет и композиция также немаловажны), характеризующийся такими категориями, как массовость, анонимность, повторяемость, цикличность. Когда речь идет о крупном государственном и военном деятеле, миф неизбежно тенденциозен, он подсвечен политическими страстями.

Бонапарт — одна из самых мифогенных фигур нового времени. Предпосылки к созданию наполеоновского мифа в его двух основных формах — апологетической и антибонапартистской — возникают уже при первых победах молодого генерала. В дальнейшем каждая победа, каждый поворот его судьбы выступают как катализатором в оформлении мифа, легенды буквально клубятся вокруг Наполеона, экзальтация преклонения и ненависти цементирует миф. Однако пока конец судьбы не известен — миф "открыт", он не имеет завершенности и не может быть структурирован.

Смерть Наполеона в 1821 г., осенившая его ореолом мученичества, определила качественно новый этап в развитии мифа и придала ему завершенность. После появления "Мемориала со Св.

Елены" Ласказа (1823) почти одновременно выходит в свет ряд объемных биографий Наполеона, выполненных в апологетическом ключе (Бурьенна, Норвена, Жомини и др.). С них историография XIX в. отсчитывает оформление наполеоновского мифа, вкладывая в это понятие, кроме всего прочего, представление о "ненаучности", "недоверности" и "необъективности". Однако, как нам представляется, наполеоновский миф оформился несколько раньше, а именно в книге "Жизнь Наполеона" Стендаля. Но так как эта книга не была завершена и увидела свет лишь в 1929 г., ее XIX век не мог учитывать.

Одновременно с историческим мифом о Наполеоне создается его литературный аналог. Творчески переплавляя расхожие представления и идеи, внося всякий раз что-то неповторимое, "свое"; крупнейшие писатели Европы и России (Байрон, Гете, Гейне, Манзони, Беранже, Гюго, Пушкин, Лермонтов и др.) создают свой вариант наполеоновского мифа. При этом поэзия часто как бы сливается с массовым мифом и становится почти анонимной ("Два гренадера" Гейне, "Старый капрал" Беранже и др.).

Сложная по жанровой структуре книга Стендаля "Жизнь Наполеона" объединяет черты исторического и художественного повествования. Хотя Стендаль и предупреждает в предисловии, что он "отобрал свои фразы" у трехсот авторов, "Жизнь Наполеона" обладает несомненным идейным и художественным единством. И хотя Стендаль кончал книгу за три года до смерти Бонапарта, в ней уже была определенная завершенность (вспомним, что ложное известие о смерти Наполеона распространялось в конце десятых годов XIX в. неоднократно). Вызванная к жизни необходимостью защитить Наполеона от нападок, она была задумана как ответный удар пасквилянтам в эпоху правления "ультра" и кульминации антибонапартистских настроений. "Черной легенде" о Наполеоне Стендаль стремится противопоставить объективное жизнеписание, которое на поверку оказывается одним из вариантов апологетического мифа. В книге соседствуют строгий факт и вымысел, объективность и тенденциозность, проницательный анализ недостатков военно-бюрократической машины с малодостоверными сведениями. И над всем царит и властвует романтически приподнятый образ Наполеона.

Бонапарт для Стендаля отнюдь не абстрактная фигура, а вполне конкретная и живая. Участник многих походов (сублейтенант, драгунский офицер, крупный военный чиновник), работавший нередко в одном кабинете с Наполеоном, имевший с ним несколько бесед (одна из них во время парада в Москве), Стен-

даль в юности пережил страстное увлечение молодым генералом, затем с 1801 по 1805 г. — острую неприязнь, граничившую с ненавистью, позже достиг некоторого внутреннего примирения с императором, а затем вновь испытал глубокое разочарование. У него были все основания через двадцать лет, вспоминая о 1814 г., написать: "Я пал вместе с Наполеоном" (Т. I3. — С. I3). Примечательно, что во время ста дней он не поспешил из Италии в Париж, но зато через четверть века компенсировал себя, отправив на помощь Наполеону из Италии героя "Пармской обители" Фабрицио дель Донго, глазами которого увидел битву при Ватерлоо. Примечательно, что в конце жизни, подводя итог, он признается: "Любовь к Наполеону — единственная страсть, сохранившаяся во мне" (Т. II. — С. I99).

Как ниже отмечалось, сам Стендаль вряд ли связывал свою книгу с идеей мифотворчества. Хотя именно в это время Шеллинг в "Философии искусства", предсказав, что человечеству предстоит создание новых мифов, в которых на функции мифолегмы будут использоваться культурные имена, начинает разрабатывать теорию неомифологизма, практически создатели наполеоновского мифа в то время не ощущали себя причастными к этому процессу.

Как часто бывает, оценки современника и историка не совпадают, мы разрешаем себе внести в анализ памятника XIX в. критерии неомифологизма XX в. "Жизнь Наполеона" — удобный материал для изучения механизмов создания апологетического мифа и структуры характера главного героя. Важно то, что многие события, отраженные в книге, были пережиты самим Стендалем и нашли отражение в его "Дневниках". Сопоставительный анализ текста "Дневников" и "Жизни Наполеона" весьма конструктивен для раскрытия специфики апологетического мифа, он дает наглядное представление, как в биографии, претендующей на объективность и точность, отбираются, подсвечиваются и комментируются точные и малодостоверные факты.

Задача настоящей работы — раскрыть особенности построения характера в литературном мифе XIX в. Создавая образ исключительной личности, Стендаль использует приемы романтиков. Уже экспозиция образа, характеристика юного Бонапарта, ученика бриеннского колледжа, выполнена в романтическом ключе: "Эти годы он провел в одиночестве, в угрюмом молчании; он никогда не принимал участия в играх товарищей, никогда не заговаривал с ними" (Т. II. — С. 9). Отбор эпитетов, к которым Стендаль, в соответствии со своей теорией стиля, бывает,

как правило, очень строг, в данном случае взят из арсенала романтиков: "Мечтательный, молчаливый, необщительный, он был известен среди них своей страстью подражать манерам и даже речам великих людей древности. В частности, он старался, подобно лакедемонянам, облекать свои мысли в краткую и наставительную форму" (Т. II. - С. 9). Заметим, что в книге Стендаля черты романтизма и реализма переплавлены в соответствии с его пониманием "истинного романтизма", все - на грани, ничто не дается в чистом виде, поэтому искать проявление одного какого-нибудь метода было бы ошибкой. Последнее замечание Стендаля о стремлении юного Бонапарта научиться подражать древним, если его понимать как подготовку к игре на собственный миф, меньше всего отвечает духу романтиков.

И все-таки в "Жизни Наполеона" молодость героя изображается преимущественно в романтическом ключе. Эти характеристики не составляют контраста с оценками Стендаля конца XVIII в. Сравнить с "Дневниками" мы не можем, он начал вести дневник в 1801 г., но более поздние воспоминания о молодом генерале вполне соответствуют апологетической интонации книги: "... в 1797 году его еще можно было любить страстно и беззаветно: он еще не похитил у своей страны свободу" (Т. II. - С. 200). Как раз 18 брюмера семнадцатилетний провинциал Анри Бейль впервые въезжал в Париж. Позднее он признается, что позиция его была весьма примитивна: "... я мало что понял в них (событиях переворота - Л.В.) и был восхищен тем, что молодой генерал Бонапарт сделался королем Франции" (Т. I3. - С. 244). Но при первых проявлениях деспотизма Наполеона политическое воспитание Стендаля пойдет стремительными темпами и к моменту заключения Бонапартом конкордата с папой Пием УП в 1801 г. он сможет оценить этот союз весьма пронизательно. Тогда-то он и почувствует настоятельную потребность вести дневник. С этого момента появляется возможность проследить разрыв "Дневников" с книгой в отборе фактов, их трактовке и интерпретации.

Было бы неправомерно утверждать, что "Жизнь Наполеона" насквозь панегирична, в ней много критических замечаний в адрес Бонапарта, но доминирующая интонация - апологетическая. А для этого ему приходится многое смягчать, препарировать, возлагать ответственность за многое на Фуше и Талейрана, непроверенные факты подавать как достоверные. Например, до сих пор нет безусловных доказательств, что Наполеон посещал на Яйфе чумной госпиталь, возможно, это одна из ле-

генд. Стендаль пишет об этом факте, как об абсолютно достоверном: "Он сделал то, чего ни один полководец до него не делал: посетил лазареты, где лежали чумные больные ..." (Т. II. - С. 26).

Метод смягчения повсеместен. Например, побег Бонапарта из Египта, когда он бросил на произвол судьбы армию, - лишь "легкомыслие", гибель в крепости английского офицера - результат простой "забывчивости" Наполеона, казнь герцога Энгийенского комментируется с нарочитой двусмысленностью, мол, замешан в заговоре был, но доказательств тому представлено не было. Примечательно, что много места в книге предоставлено самому Наполеону, его комментариям событий. Через двадцать лет, принявшись писать "Воспоминания о Наполеоне", в предисловии Стендаль на первой странице поспешит заметить: "Будучи монархом, Наполеон часто лгал в своих писаниях" (Т. II. - С. 196). Нельзя допустить и мысли, что умнейший человек тридцатипятилетний Стендаль в 1818 г. об этом не догадывался, но для создания апологетического мифа надо было согласиться считать его свидетельства достоверными. Так что чтение книги предполагает постоянную запрограммированность на "поправки".

Но и чтение "Дневников" нуждается в "поправках". Будучи осведомленным о мощи тайной полиции Фуше, Стендаль склонен к осторожности, часто прибегает к разным формам "эзопова языка", называет себя вымышленными именами (Доминик, Менье и др.) и составляет для себя регистр запрещенных тем: "Из осторожности я не пишу ничего: а) о военных событиях, б) политических отношениях с Германией, в) об отношениях Доминика с величайшим из людей (Наполеоном - Л.В.)" (Т. I4. - С. 283).

Можно было бы привести много оценок политических актов Наполеона Стендалем, вообще-то ему несвойственных. Например, о закрытии 150 газет: "Наполеон, осуществлявший тиранию, поступил правильно, наложив на печать оковы" (Т. II. - С. 59).

В апологетическом ключе дается главная тема книги - война, сорок выдающихся сражений, причем Стендаль старается уверить читателей, что Наполеон в них был мало повинен: "Наполеон вел множество войн, в которых были пролиты потоки крови, но за исключением испанской войны он не был зачинщиком ни одной из них" (Т. II. - С. 200).

В "Дневниках" позиция Стендаля противоположна, он подвергает насмешкам всеобщее преклонение перед "муңдиром", и хотя военная тема включена в "запретные", не упускает случая

замаскировано ее высмеять: "Нельзя ли написать пьесу под названием "Солдатомания" или "Мания военщины"?" (Т. I4. - С. 9).

Наиболее наглядно предстает разница в трактовке исторических фактов на страницах "Дневников" и "Жизни Наполеона" в изображении таких решающих событий 1804 г., как заговор генерала Моро и коронации. Известно, что Стендаль относился сочувственно к республиканскому заговору Моро, его друг Мент почти завлек его в заговор. Писать об этом прямо в "Дневниках" он не мог, но косвенно намекнуть можно, и вот он оставляет запись о намерении написать трагедию в духе Шекспира "Восшествие Бонапарта на престол или заговор Моро". В "Жизни Наполеона" Стендаль уделяет этому, столь важному для него событию, минимальное внимание. Он как бы пытается дать совет Наполеону (чем часто занимается в книге) и найти за Бонапарта правильную линию поведения: "Что касается Моро, то этому генералу надо было дать какой-нибудь пост, поставив его в такие условия, в которых бы обнаружилась вся его неспособность" (Т. II. - С. 60).

Об акте коронации в книге также говорится мельком как "о величайшем из его честолюбивых замыслов" (Т. II. - С. 47). В "Дневниках" же, хотя это и крайне спасная тема, о ней говорится гораздо откровеннее. Прежде всего он спешит запечатлеть сцену коронации: "Мы отлично видели Бонапарта: он ехал на прекрасном белом коне, в красивом новом мундире, в обычной треуголке, в форме полковника с аксельбантами. Он все время раскланивался и улыбался. Улыбка театральная, при которой сверкают зубы, а глаза не улыбаются: улыбка Пикара" (Т. I4. - С. 52). Несколькоими штрихами, не выходя за пределы допустимого, он рисует реакцию парижан: "На пути его раздавались крики: "Да здравствует император!", но очень слабые, и еще слабее: "Да здравствует императрица!" (там же, с. 52).

Как будто между прочим, не вдаваясь в разъяснения, вносит он в "Дневники" запись о нетривиальной реакции парижан в эти дни на постановку "Цинны" Корнеля: "Пожалуй, никогда еще на "Цинне" не было столь внимательных зрителей ... аплодировали также и этим стихам:

Не меньше император
Враждебен нам, чем царь; он тот же узурпатор.
(Т. I4.-С.60)

В "Жизни Наполеона", создавая романтически приподнятый характер, Стендаль восхваляет прямогу Наполеона: "Он очаровыв-

вал своей прямою и добродушием" (Т. II. - С. II0), восхищается его выносливостью, личным мужеством, заботой о простых солдатах, спорит с "клеветниками", утверждавшими, что Бонапарт якобы "презирал людей" (Т. II. - С. 78). В "Дневниках" создается совсем другой образ. Осторожно, прикрываясь чужим именем, Стендаль передает свое нарастающее разочарование: "Менье начинает разочаровываться в Бонапарте и понимать, что его торжество большое несчастье. Менье начинает отрезвляться и бояться Бонапарта" (Т. I4. - С. 215), - записывает он 2 марта 1806 г.

Если в "Жизни Наполеона" Стендаль считает себя обязанным защищать узника Св. Елены от клеветников, то в "Дневниках" он занимает иную позицию и даже примеряет к себе роль Тацита по отношению к Бонапарту. В январе 1805 г. он заносит в дневник анекдот о встрече Наполеона в 1801 г. с просветителем Вольнеем. Готовясь вернуть Францию в лоно Церкви, Наполеон захотел заручиться поддержкой просвещенных людей, пожелал разыграть из себя либерала и пригласил будто бы для совета к себе известного ориентолога и писателя Вольнея. Тот, не поняв "правил игры", ответил насмешливой шуткой. "Тут Бонапарт пришел в неопишущую ярость, призвал слуг, велел вытолкать Вольнея вон, говорят, даже пнул его несколько раз ногой и запретил впредь являться к себе ... Если это правда, вот материал для будущего Тацита" (Т. I4. - С. 95). Внутренне готовя себя к роли Тацита при Наполеоне, Стендаль не раз будет возвращаться к мысли о необходимости честных мемуаров и свидетельств современников, которые часто становятся единственной уздой для деспотов: "Тираны, зная, что наиболее тайные их деяния станут известны потомству, будут позволять себе меньше дерзостей" (Т. I4. - С. 201).

Итак, структура образа главного героя литературной биографии, включающей элементы апологетического мифа, подчинена задаче восхваления и гиперболизации и определяется переплетением факта и легенды, достоверного и недостоверного, объективного и субъективного.

Л и т е р а т у р а

^I Стендаль, Собрание сочинений в 15 томах. - М., 1959. - Т. II. - С. 5. (Далее цитируется по этому изданию. Номера страниц указываются в тексте).

LA STRUCTURE DE L'IMAGE DU MYTHE LITTÉRAIRE
DU XIX-ÈME SIÈCLE
(**"VIE DE NAPOLEON" DE STENDHAL**)

L. Volpert

R é s u m é

L'auteur envisage "Vie de Napoléon" de Stendhal comme la variante du mythe apologétique du XIX-ème siècle, ce qu'en n'a fait dans la science stendhalienne. La comparaison du texte de ce livre avec celui des "Journaux" de Stendhal permet de découvrir les mécanismes de la création du caractère principal du mythe littéraire. La structure de l'image est déterminée par la tâche spécifique de glorification et d'hyperbolisation du héros du nouveau mythe apologétique.

КОНЦЕПЦИИ ПРАГМАТИЗМА В ЭСТЕТИКЕ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА

Ирина Головачева

Ленинградский государственный университет

Прагматизм — одно из наиболее популярных течений философской мысли рубежа XIX—XX вв., отразившее кризисный характер эпохи. Прагматисты ставили истину в зависимость от интересов познающего субъекта и на этой основе выдвинули концепцию "плюралистической Вселенной". Отказываясь признать существование единой истины, предоставив индивидууму полную свободу выбора собственной точки зрения и смешав категории истинности и полезности, плюрализм подверг сомнению возможность адекватного отражения действительности. Гносеологическая система, развивавшая идею о "двойственности истины"¹, выявляет глубокую противоречивость и парадоксальность прагматического мировоззрения. Плюралистическая доктрина, позволяющая достаточно произвольно обращаться с фактами, приводит к тому, что любое суждение может быть при желании обращено в противоположное. Так, прагматизм, по сути дела, склоняется к релятивизму, отказываясь однозначно оценивать явления окружающего мира.

Ряд положений прагматической философии нашел отклик в литературе рубежа XIX—XX вв. Примером, последовательно подтверждающим это положение, служит, на наш взгляд, "экспериментальный" период творчества² Генри Джеймса. Критики, оценивающие особенности джеймсовского метода 1896—1901 гг., как правило, говорят лишь о "технических" экспериментах писателя. Действительно, в литературных опытах этого периода Джеймс стремился "драматизировать" прозу и создать новый тип романа. С этой целью он окончательно отказался от традиционного приема "всеведущего автора" и перешел от "рассказа" к "показу". Произведения, созданные им на рубеже веков, демонстрируют небывалое разнообразие в выборе повествовательных средств: это и роман "Неуклюжий возраст" (*The Awkward Age*, 1899), организованный по принципу "светильников", и различные варианты *Ich-Erzählung*, такие, как "Поворот винта" (*The Turn of the Screw*, 1898), и "Священный источник" (*The Sacred*

Point, 1901), и "преобразованное Ich-Erzählung" в "Сокровищах Пойнтона" (The Spells of Pointon, 1897). Как нам представляется, основную цель всех своих "формальных" экспериментов Г. Джеймс видел в том, чтобы добиться максимально возможной объективности изображения. Писатель при этом неизбежно сталкивался с проблемами художественного отражения, что придало своеобразный философский оттенок его романам и повестям 1896-1906 гг. Наиболее адекватной его художественным устремлениям оказалась философия прагматизма.

Прежде всего следует указать на непосредственный, "семейный" источник, из которого Генри Джеймс мог почерпнуть прагматические идеи - на труды старшего брата писателя, Уильяма Джеймса. У. Джеймс получил широкую известность как благодаря трудам в области экспериментальной психологии, так и благодаря философским сочинениям, создавшим всемирную известность прагматизму. Предпосылки для принятия "прагматического верования" сложились в сознании Уильяма Джеймса уже в 70-е гг. Об этом свидетельствуют его эссе "Заметки по поводу спенсеровского определения разума как соответствия" (1879). В этой работе, а также в появившихся несколько позднее статьях "Великие люди и их окружение" (1880) и "Дилемма детерминизма" (1884) мы обнаруживаем "зародыш", будущую основу прагматической гносеологии, теории познающего субъекта, способного создавать истину.

Генри Джеймс, со своей стороны, приходит к сходным прагматическим идеям относительно природы личности, пытающейся исследовать окружающее, понять сложные закономерности, определяющие хаотический и многообразный мир человеческих взаимоотношений. Учитывая принципиальное влияние конкретных личных мотивов на идеи и поступки человека, писатель конструирует такие ситуации, в которых истина и ложь причудливо переплетаются, а их различие находится в непосредственной зависимости от изначальной установки воспринимающего субъекта.

Генри Джеймс отличался исключительной широтой взглядов, неприятием жестких доктрин, ограничивающих свободу индивидуума. В эссе 1888 г. о Мопассане он писал: "Нам не следует противиться никаким теориям, так как любая из них является обобщенным выражением мятущейся души"³. Г. Джеймс посвятил свои лучшие произведения проблемам пограничной индивидуальной свободы, морального выбора, эгоизма, душевной черствости и ограниченности. Среди них можно назвать роман "Женский порт-

рет" (*The Portrait of a Lady*, 1881), повести "Дэзи Миллер" (*Daisy Miller*, 1879), "Вашингтонская площадь" (*Washington Square*, 1880), "Письма Асперна" (*The Aspern Papers*, 1888), "Сокровища Пойнтона" (1897) и "Поворот винта" (1898), а также рассказы "Ученик" (*The Pupil*, 1891), "Бруксмит" (*Brooksmith*, 1891), "Смерть льва" (*The Death of the Lion*, 1894) и многие другие.

Г. Джеймс с самого начала пристально следил за становлением и развитием научных теорий брата и читал каждую его работу. Антидогматическая тенденция ясно выделяется уже в ранних сочинениях Уильяма Джеймса, который и в дальнейшем неизменно отстаивал необходимость учитывать возможные противоречия и не принимать ни одно мнение как должное и окончательное: "Прагматизм не имеет никаких предубеждений Он считается со всякой гипотезой, прислушивается ко всяким мнениям ..."⁴. Думается, что писатель был знаком с основными идеями прагматизма задолго до того, как появились главные прагматические сочинения (начало века). В пользу этого тезиса свидетельствует и факт давнего знакомства Генри Джеймса с родоначальником прагматической философии - Чарльзом Пирсом.

В 90-е годы Уильям Джеймс написал два сборника статей, озаглавленных им "Воля к вере" (1897) и "Беседы с учителями о психологии" (1899). К сожалению, биографы Генри Джеймса не располагают письмами, в которых художник говорил бы о своем отношении к ранним статьям брата. Однако сохранились его восторженные отзывы о последующих работах. Так, прочитав книгу У. Джеймса "Прагматизм" (1907), Генри пишет: "Какого же дьявола я не написал тебе сразу после того, как прочитал твою "Прагматизм" - как я удержался? - объясняю это лишь тем воздействием (интересом и очарованием), которое оказала на меня эта книга. Меня настолько захлестнули собственные ощущения, я настолько покорен, что л ю б а я реакция, даже признание, не могла выразить до конца мое согласие и приятие. Я совершенно потрясен, удивлен тем, до какой степени всю жизнь я (как мсье Журден) неосознанно прагматизировал. Ты бесконечно и абсолютно п р а в ..."⁵.

После опубликования книги У. Джеймса "Вселенная с плюралистической точки зрения" (1909) Генри Джеймс снова признает себя адептом прагматизма: "Не могу выразить, с каким волнением и интересом я читаю эту книгу. Я очарован и горд Возможно, тебя несколько вдохновит и поддержит то, что я целиком за тебя, во всем - не вижу смысла ни в какой дру-

гой философии, кроме твоей! Как художник и "творец" я могу ухватиться и держаться за прагматизм, работать в этом направлении. По сравнению с этим все остальное ... совершенно несущественно и бесцельно ..."⁶.

В том же году У. Джеймс публикует еще одну работу, названную им "О значении истины". Ознакомившись с этим сочинением, Генри Джеймс счел его "блестящей и потрясающе интересной книгой". "Я восторгаюсь тем, — пишет он брату, — как ты доказываешь свою правоту (мне кажется, что твои доказательства абсолютно верны) ... Я принимаю их всем сердцем, страстно ... Совершенно очевидно, что ты выигрываешь это сражение, твоя слава будет огромной... Ты, безусловно, делаешь философию гораздо более интересной и живой, чем это когда-либо и кому-либо удавалось до тебя; ты добиваешься этого весьма искусно, и доказательства твои неопровержимы. Все, о чем ты пишешь, проникает в мое "творческое" сознание и художественное видение, в мои планы, и самым удивительным образом дает мне новые идеи, а также вдохновение и силы. Спасибо таланту — твоему таланту! — за жизненную, практическую философию, соотносимую со всей нашей духовной жизнью... Короче, дорогой Уильям, воздействие твоих статей, собранных в этой книге (до этого я читал их всех по отдельности), представляется мне еще более сильным и, так сказать, "освященным", и потому я, со своей стороны, верю, что неуязвимость Прагматизма теперь узаконена"⁷.

Процитированные письма Генри Джеймса, на наш взгляд, бесспорно подтверждают высшую степень сознательного приятия писателем прагматических концепций и свидетельствует о его давней, возраставшей с годами уверенности в том, что прагматизм наиболее адекватен современной эпохе. Более того, приведенные нами цитаты подтверждают, что, во-первых, прагматическая философия служила источником наиболее существенных художественных идей, и, во-вторых, давала средства для конкретного воплощения творческих задач писателя.

Философские взгляды Г. Джеймса, разумеется, не могут быть целиком сведены к прагматической системе. Однако идейная направленность его творчества в общем совпадала с мировоззренческими устремлениями американских прагматистов. Именно плюралистическая установка определила своеобразие творческого почерка писателя, те законы, по которым он выстраивал свои произведения. Надо заметить, что плюралистическая теория его брата не была воспринята Генри Джеймсом "пассивно".

Важно отметить, что становление метода романиста происходило в полемике с прагматизмом, в сложном процессе трансформации гносеологической теории У. Джеймса — переводе ее с языка философии на язык эстетики. Особенно показательным в этом отношении был "экспериментальный" период творчества Г. Джеймса, когда были созданы произведения, в которых писатель с особенной остротой ставил "гносеологические" вопросы, решал проблемы отражения, видимости и действительности, верификации, "доверия к себе".

Конкретные "познавательные задачи" в произведениях 1896—1901 гг. были намеренно осложнены Джеймсом с помощью предложенных читателю разнообразных и порой противоречивых точек зрения, вариантов истины. С этой целью он конструировал ситуации, создававшие особо благоприятные экспериментальные условия для взаимодействия сразу нескольких "точек зрения", для их попеременного и перекрестного освещения, что заставляло художника решать проблемы, в принципе сходные с теми, с которыми сталкивался в своих научных и философских трудах Уильям Джеймс. Речь идет об исследовании роли и функции сознания во взаимодействии с окружающим миром, о выработке адекватной трактовки познающего субъекта. Задача последнего, по замыслу Генри Джеймса, заключалась в том, чтобы найти, по возможности, верную и точную оценку субъективных истин, данных в произведении, понять, являются ли "точки зрения" взаимоисключающими или взаимодополняющими.

Так же как и Уильям Джеймс, писатель не находил абсолютной истинности в "точке зрения" одного конкретного человека, в одномерной системе отсчета. Поэтому Генри Джеймс, сомневаясь в возможности всеобъемлющего знания, считал необходимым ограничить "горизонты" проницательности своих персонажей. В связи с этим он указывал, что создание образа героя, способного "к глубочайшим прозрениям и высокой мере ответственности"⁸, чревато опасностью "переполнить сосуд сознания", так как такие герои, перейдя "определенные границы, ... начинают губить себя в наших глазах своими способностями. Их (способностей — И.Г.) может оказаться слишком много, чтобы возбудить в нас доверие, сочувствие или насмешку. Эти персонажи могут быть изображены чересчур тонко чувствующими и чересчур много знающими, что ... не даст (им — И.Г.) остаться "естественными и типичными" ..."⁹. Осознавая узость, субъективность даже наиболее просветленного, восприимчивого и просвещенного сознания (все эти значения мы находим в джеймсов-

ском термине *lucid reflector*), писатель приходит к выводу: "Наше конкретное видение мира — это наша конкретная иллюзия. Эта иллюзия соответствует нашему восприятию"¹⁰.

Именно прагматическая трактовка границ познания предопределила в 1896–1901 гг. особый характер "рассказчиков" в произведениях Г. Джеймса. Для читателя "рассказчик" становится одновременно и главным средством познания, и основным препятствием на пути к цели этого познания — истине. Поиск истины сделался в этот период важнейшей художественной задачей романиста и придал его произведениям философскую окраску. Доминирующие "точки зрения" рассказчиков в "Повороте винта" и "Священном источнике" нейтрализуют побочные "точки зрения" (миссис Гроуз — "П.в.", миссис Бриссенден и Форд Оберт — "Св.и."). Построив текст таким образом, Джеймс, по сути дела, предлагает читателю расшифровать смысл происходящего в произведении, для чего необходимо определить степень субъективности "рассказчика", который фактически выполняет функцию познающего субъекта. Однако сделать это можно лишь в том случае, если субъективные представления центрального героя подтверждаются или, напротив, опровергаются какими-либо дополнительными посторонними свидетельствами. Парадоксальность "Поворота винта" и "Священного источника" как раз и заключается в том, что предъявленные нам показания "свидетелей", вполне вероятно, строятся на тщательно скрываемой ими личной выгоде, а значит — также субъективны. В произведениях, где только самовыражение "рассказчика" дает нам материал для гипотез и выводов и где почти каждое слово подвергается сомнению, практически невозможным становится воссоздание истинной картины происходящего. Бесспорно, однако, что сам Генри Джеймс намеренно использовал такой принцип изображения для своих этико-философских и "технических" экспериментов.

Рассмотрим в качестве примера идейно-художественную структуру "Поворота винта", предполагающую возможность и, как нам думается, о б я з а т е л ь н о с т ь нескольких толкований. Неоднозначность обнаруживается в повести буквально на всех уровнях ее структуры: двусмысленны как отдельные реплики, диалоги, так и целые сцены произведения. Знакомясь с обитателями усадьбы Блай и с преследующими их кошмарами, мы можем при этом лишь строить предположения относительно истинных причин происходящих несчастий. Уже пролог подготавливает нас к тому, чтобы воспринять текст как сложнейший шифр, ключ к которому изначально отсутствует¹¹. Среди рассказчиков

пролога - некий Дуглас. Именно ему много лет назад гувернантка поведала удивительную историю, случившуюся с ней в усадьбе Блай. Дуглас заверяет своих слушателей в абсолютной достоверности рассказа гувернантки, называя ее "достойной", "милой" и "весьма проницательной особой", признавая, между тем, что сам он был равнодушен к ней. Это обстоятельство, а также намек на какие-то его собственные тайные переживания, проявляющиеся в его несколько странном поведении, ставят "надежность" и объективность единственного постороннего свидетеля под сомнение. Таким образом, мы с самого начала лишены возможности доверять чьим бы то ни было показаниям.

Загадки возникают в повести одна за другой. Так, из слов Дугласа мы узнаем, что основным условием договора между гувернанткой и ее нанимателем - неким молодым джентльменом, выполняющим обязанности опекуна двух детей - Майлза и Флоры, - является ее непременная и полная самостоятельность: она не должна была беспокоить милорда, обращаться к нему с просьбами, ей также не следовало жаловаться и писать ему. Такое странное требование могло быть, разумеется, вызвано занятостью светского молодого человека или нежеланием брать на себя лишнюю обузу. Однако возможно и другое объяснение: зная о том противоестественном, что происходило и, наверное, происходит в усадьбе, он стремится избавиться от лишних осложнений, предоставляя инициативу другим, и практически отстраняясь от обязанностей опекуна.

Странной кажется героине и чрезмерная радость, с какой экономка встречает приезд в Блай новой гувернантки. Здесь также возможны разные объяснения. С одной стороны, миссис Гроуз могла чувствовать вполне понятное облегчение при появлении человека, который, наверное, снимет с нее непосильную ответственность за то, что происходит с детьми. Но, с другой, - гувернантка, будучи скромной провинциалкой и с немалыми опасениями приняв предложение поселиться в богатой усадьбе, естественно, не рассчитывала на столь радушный прием.

Первым значительным "поворотом" в сюжете повести является реакция героини на письмо, присланное из школы, где учился Майлз. В письме сообщается, что после каникул мальчику не следует туда возвращаться, однако причины не указываются. Это "ужасное" письмо не может, следовательно, рассматриваться как некое документальное подтверждение вины Майлза, и, тем не менее, именно на этом "документе" гувернантка ос-

новывает свои далеко идущие суждения. Между тем, появившийся вскоре Майлз ведет себя так, как будто ничего не произошло. Гувернантка пытается разрешить загадку, заключенную в письме, и поначалу склонна считать, что произошло какое-то недо-разумение. Мальчик никогда не говорит при ней о школе, не упоминает ни своих школьных товарищей, ни учителей, что могло быть естественной реакцией ребенка на незаслуженную травлю. Но в дальнейшем именно молчание Майлза становится в ее глазах проявлением скрытого комплекса вины и стыда, а значит, подтверждением какого-то серьезного проступка. С появлением на сцене призраков ее отношение к детям резко меняется. Но все это, в том числе и призраки, возможно, было плодом ее расстроенного воображения.

Версия о реальности призраков, а следовательно, о виновности детей с одинаковым успехом подтверждается и опровергается в произведении, тайна которого так и остается нераскрытой. Как мы видим, Джеймс специально перенес акцент с результатов расследования на сам процесс, не получающий завершения, словно желая подтвердить прагматическую теорию бесконечной верификации¹². Писатель сомневается - вполне в духе плюрализма - в существовании некой окончательной непреложной истины и не перестает иронизировать над готовностью легковверного читателя принять за правду то, что находится "под рукой". Нам ни на мгновение не дают успокоиться, останавливать расследование, демонстрируя ложность или, по крайней мере, явную приблизительность очередного "промежуточного" решения и преждевременность, недоказательность наших выводов. Так, Джеймс показывает, что любое наше заключение - это лишь один "поворот" и что возможен другой. Таким образом, мы, отчаявшись добиться конкретного результата, вынуждены рано или поздно усомниться в правильности самого пути, метода, который избирает для себя герой-исследователь, - будь то гувернантка из "Поворота винта" или рассказчик из "Священного источника" - в адекватности его теории и его точки зрения. Одновременно выявляется и ненадежность процесса верификации, создающего у исследователя лишь уверенность в неуверенности и убеждение в неспособности узнать правду. Так, с одной стороны, догматическое стремление к окончательному, безусловному, единственному и неизбежно одностороннему решению, к абсолюту получает ироническое освещение, а с другой - критически пересматривается и пародируется система "двойственности истины", показывающая несостоятельность релятивизма прагматистов.

Как мы стремились показать, Генри Джеймс последовательно применял идею плюрализма в художественных целях, стремясь к обновлению повествовательной прозы. Вместе с тем произведения 1896-1901 гг. раскрывают достаточно критическое отношение Г. Джеймса к прагматическим концепциям. Нигде прямо не высказав сомнений в справедливости плюралистического тезиса, писатель подверг его экспериментально-художественному испытанию, предоставив в распоряжение читателя "опытные образцы", модели "плюралистической Вселенной". Все это позволяет говорить об "осознанном прагматизировании" писателя в последнем десятилетии прошлого века.

Л и т е р а т у р а и п р и м е ч а н и я

- 1 В книге "Прагматизм" У. Джеймс пишет: "... Ценность каждого типа мышления для определенных целей и неспособность каждого из них окончательно устранить своих соперников - все это, несомненно, наводит на мысль о прагматической точке зрения... В конце концов разве не может оказаться, что в истине есть какая-то двойственность (ambiguity of truth) (см.: Джеймс У. Прагматизм. - СПб, 1910. - С. 120).
- 2 Традиционно творчество Генри Джеймса делится на три периода - ранний, средний и поздний. Однако некоторые исследователи считают необходимым выделять внутри "среднего" особый "экспериментальный" период (1896-1901). (См.: Beach J.W., The Method of Henry James. - New Haven, 1918; Blackall J. Fr., Jamesian Ambiguity and "The Sacred Fount". - Ithaca (N.Y.), 1965; Dupee F.W., Henry James: His Life and Writings. - London, 1951; Heller A. Experiments with the Novel of Maturation: Henry James and Stephen Crane. - Innsbruck, 1976; Isle W. Experiments in Form. Henry James's Novels, 1896-1901. - Cambridge (Mass.), 1968; Norrman R. Techniques of Ambiguity in the Fiction of Henry James. - Abo, 1977; Wiesenfarth J. Henry James and the Dramatic Analogy; A Study of the Major Novels of the Middle Period. - New York, 1962).
- 3 James H. Literary Criticism. - London, 1965. - P. 90.
- 4 Джеймс У. Указ. соч. - С. 54-55.
- 5 Mattieszen F.O. The James Family. - New York, 1948. - P. 343.
- 6 Ibid. - P. 344.
- 7 Ibid. - P. 344-345.
- 8 Джеймс Г. Из предисловий к Собранию сочинений (1907-1909) Писатели США о литературе. - М., 1982. - Т. I. - С. 152.
- 9 Там же. - С. 153-154.
- 10 Джеймс Г. Указ. соч. - С. 88-98.
- 11 И "мистическая" и "галлюцинозная" версии "Поворота винта" были в равной степени предусмотрены и продуманы Г. Джеймсом, что и предопределило специфичес-

кую двойственность художественных образов повести.

12 Вслед за Ч. Пирсом, У. Джеймс считал, что "истина случается, происходит с идеей. Идея становится истинной ... Ее истинность - это на самом деле событие, процесс... ее проверки (verification)". (См.: Джеймс У. Указ. соч. - С. 123-124). Согласно прагматической теории, истина - это то мнение, которое получит окончательное подтверждение всех тех, кто занимается исследованием. При этом подчеркивается, что мнение любого из исследователей в принципе погрешимо. Поэтому для того, чтобы получить сколько-нибудь достоверный результат, необходимо значительное количество наблюдений и взаимных свидетельств. Ясно, однако, что в этом случае каждому свидетелю потребуется "свой" свидетель, подтверждающий справедливость и надежность его собственных показаний, что, практически, делает процесс верификации бесконечным.

PRAGMATIC CONCEPTS IN THE METHOD OF HENRY JAMES

I. Golovacheva

S u m m a r y

This paper touches upon the philosophical aspects in the literary works of Henry James and reveals the decisive significance of the pluralistic doctrine of the American pragmatism, underlying the basic concept of his method - "the point of view".

The transformation of the pluralistic idea in the artistic theory of H. James is analysed on the basis of his novels and tales of 1896-1901. The pragmatic treatment of the process of cognition seemed to have predetermined a whole range of the characteristic traits of the "experimental" prose and in particular of the "narrator-type", where the role of the "knowing subject" is played by a narrator.

Having closely studied "The Turn of the Screw" (1898) and "The Sacred Fount" (1901) the author shows that the well-known Jamesian ambiguity originates from both his technical and philosophic experimenting, that put his model of "the Pluralistic Universe" to a test.

EVOLUTION OF THE PROTAGONIST IN SHELLEY'S POEMS

Nina D i a k o n o v a (Herzen Pedagogical Institute),
Alexander C h a m e y e v (Leningrad State University)

Shelley's major poems have all enjoyed due consideration. Each of them has been examined both in extensive single studies and in scholarly reviews of English Romantic literature. Yet, so varied and multisided is Shelley's art that it seems to be practically inexhaustible. Up to this day it remains the subject of heated controversy, responses to his work and personality ranging from extravagant enthusiasm to contemptuous dismissal.¹

In his summing up of Shelley's present day reputation Professor Muir says that he is the least popular of the great romantics, never having recovered from the damaging attacks of R. Graves, T.S. Eliot, F.R. Leavis, W.H. Auden and other representatives of "new criticism".² Modern critics mainly reproach Shelley for his assumed inability to form a clear idea of his own personality, for his tendency either to overrate his own possibilities as a messiah and a prophet who was to redeem the world from its dark slavery, or as strongly to underrate them and look upon himself with maudlin self-pity. Of that the three stanzas of "Adonais" describing the author's own self as "one frail Form, / A phantom among men", "a Power / Girt round with weakness" are generally supposed to be the most glaring example.³

That lack of sanity in self-appraisal is a thing that twentieth century intellectuals with their readiness to "murder to dissect" find unpardonable and consider as a proof of immaturity and weakness.

This, we cannot help thinking, is a gross mistake. To begin with, Shelley's self-analysis in his maturer letters distinctly shows that he had a full understanding both of his advantages and of his limitations: he certainly saw only too clearly that he had a fine creative mind and an exquisite imagination: describing the great miracle of art in the "Defence of Poetry" he, no doubt, leaned heavily on his own experience as a poet⁴ and, despite the discouraging reception of his work, knew what he could do if granted unfettered scope. The well-known definition of his own abilities that he gives in his letter to T.L. Peacock reveals the in-

tensity of his self-knowledge.⁵ Nor was he less aware of his disadvantages: he pretty early realized he was not made for practical politics, however ready and eager he felt to give his life for the world's future.

Shelley's poetical presentations of his own personality serve in each particular case specific aesthetic, moral and political purposes, and should therefore not mislead us into taking them as the poet's authentic and exact opinion of his own self. The same is true of Shelley's more objective characters. Though they have something in common with their author, he cannot be identified with any of them. The relations between him and each of his protagonists are complex and deserve special attention.

* * *

As opposed to the poets of his generation, to Byron and even to the far less egocentric Keats, Shelley did not write his first long poem "Queen Mab" (1813) as a personal confession. It is a profession de foi, a vehement expression of his views of past, present and future, of his obsessive hatred for all the abominations of a cruel political system, and of his passionate dreams of a golden age; yet it is curiously impersonal.

The poem rings as if the author were merely a disembodied voice enunciating the great ideas that had cumulated in France for nearly a century and had been taken up in England by William Godwin, Mary Wollstonecraft, Thomas Paine and others. It was these radical ideas that Shelley preached in "Queen Mab". They swept through his mind under the influence of his extensive reading and his political activities in Ireland and overflowed in his first work.

"Queen Mab" is a poem without a hero in a more literal sense than "Vanity Fair" is "a Novel without a Hero". Nevertheless, there is a vague outline of a new type of personality in Shelley's poem: this is the brief vision of Ahasuerus, whom Shelley presents as a burning symbol of heroic defiance and suffering, as an outcast and a staunch adversary of a demonic God. His career, as one of the critics rightly observed, "reveals how the vital spark was kept alive through centuries of oppression".⁶ He embodies some very essential traits of the poet's later protagonists and is, in a sense, a predecessor of Shelley's best achievement - Prometheus.

Shelley had 250 copies of "Queen Mab" printed for him in a private way but refused to publish the poem, considering it "crude and immature".⁷ Nor did he publish anything of importance for another three years. The obvious explanation is, of course, biographical: the years that followed "Queen Mab" were hectic years of trouble, of the poet's love for Mary Godwin and the heavy price he had to pay for it, of losses and persecution. It strikes us, however, that none of this could stop Shelley from writing poetry if he were so minded. It seems that "the misfortunes that chequered his life"⁸ conspired with more deep-going forces to bring about a crisis in his mind.

It was only by the year 1816 that Shelley became really aware of his own self so as to feel that, outside the great mission he had decided to devote himself to, there was also the question of how far he was fit for it, and what he could really do. The answer seems to have been that it was not much. All the activities, some of them naive enough, that had taken so much out of him in the years between 1813 and 1815 almost abruptly ceased - and Shelley was driven to a sense of inner isolation and passivity.

It was this mood that he was exploring in "Alastor" (1816), bemoaning the fate of one who against his will is forced out of the fight for noble purposes that alone make life worth while. "Alastor" is a signal of distress, a demonstration of what its author would become if he abandoned himself to solitude and contemplation, unguided by love of men. Love of nature, of poetry, of ideal beauty embodied in woman, all seem to be vain enticements, unable to yield the young hero of the poem the least hope and support.

"Alastor", Mary Shelley says, "is written in a very different tone from 'Queen Mab'. In the latter Shelley poured out all the cherished speculations of his youth - all the irrepressible emotions of sympathy, censure, and hope, to which the present suffering, and what he considers the proper destiny, of his fellow creatures, gave birth. 'Alastor', on the contrary, contains an individual interest only".⁹ "Queen Mab" is primarily social, "Alastor", essentially psychological.

Critics agree in saying that this is the first time Shelley discovers the truly poetic bend of his mind and reveals himself as a poet. They also often refer to the in-

fluence he felt of Wordsworth's "Excursions".¹⁰ What should be more emphasized is the particular lesson Shelley learned from Wordsworth: it was in the nature of a warning. The "Solitary" of the "Excursion" is a man whose experience Shelley sees as a severe reminder of the consequences of a far-reaching delusion. After the enchantment and disenchantment brought about by the French Revolution Wordsworth's hero has given up both the world of politics and the world of men. His bitterness is reproved by his interlocutors, the Wanderer and the Pastor of the poem.

It is a well-known fact that Shelley earnestly urged Byron to write a poem that would counteract the influence of those whom disillusionment with the effects of the Revolution led to renounce the cause of liberty.¹¹ The author of the "Excursion" was one of them, and Shelley entered into a sort of disguised polemic with the chief points of his doctrine. While Wordsworth thought the Solitary's evolution a proof of the sinister results of the French Revolution, Shelley only voiced a deep regret that so fine a mind should be embittered and destroyed by inability to find a proper sphere for its activity and come to a painful and useless isolation from his fellow-men.

The Shelleyan symbols of the stream, the boat, the cave, and mountain-ranges are here for the first time introduced and stand for life, experience, for complex psychological phenomena. The character Shelley presents is changeful, overwrought with introspection and self-reproach. This should be an argument against the widely-spread opinion of Shelley's uncritical view of himself, of his lack of adult comprehension of his own mental processes. We cannot but think that in the poem he passes a judgement over a moral attitude he considers wrong and dangerous for social, political and ethical reasons. "Alastor" is a piece of self-analysis all the more striking as it is more in the nature of a premonition of what certain psychological phenomena can result in.

Shelley's deep dissatisfaction with the mentality of his hero can nowhere be better seen than in the difference between this character and the one that succeeds him - that of Leon in "The Revolt of Islam" (1817). The only trait they have in common (and which, indeed, is a feature of all of Shelley's poetical characters, whether lyrical or dra-

matical) is their delicacy, their shrinking from anything trivial, common, or coarse. In all respects Laon seems to be a realization of the life-dream Shelley fostered, a realization of all his own highest ambitions: he was prepared to sacrifice his life for a great human cause and wished to do it in a way that would give his high purpose support and validity. It is not the pale glory of a martyr of freedom that Shelley coveted but a glory radiant enough to give life and splendour to the cause for which martyrdom is endured.

This is exactly what happens in the poem. Laon is a character hitherto unknown to English fiction. He is not a Corsair fighting a purposeless war against the world at large, nor is he a mysterious romantic personage of the sort Scott and Southey delighted in. To the best of our knowledge, he is the first leader of a great revolution in English poetry,¹² and stands at the beginning of a long line of revolutionaries in 19th and 20th century literature. His predecessors are to be found in the works of the great Germans, Goethe and Schiller, who had fathered noble rebels like Karl Moor, Marquis Posa, Wilhelm Tell, Götz von Berlichingen and Egmont. Yet, neither of them is described as the leader of an actual popular revolution, neither of them has Laon's disinterestedness (in his later works Shelley laid a heavy stress on that point) or his passionate humanity.

Laon was brought to revolution by personal suffering, but the suffering of the people was a far stronger incentive to the leading role he was to play than his own painful experience in early youth. Laon is depicted both as a great leader and a great lover. This is entirely consistent with Shelley's innermost convictions according to which the greatest liberating power of the world can only be that of love, and the love of man for woman is but the door opening into the mysteries of universal love, the latter being an absolute refutation of hatred, cruelty and oppression.

Laon is an ardent lover, and this enables him to be an ardent revolutionary of the type that scorns and dreads any bloodshed. What seems so misplaced in the poem - the long love-interlude coming on top of the defeat of the revolutionary army - is justified by Shelley's view of love as

the great inspiration of and clue to all that is good in man. The days of the lover's union were precisely those that prepared them both for their sublime end: on realizing the hopelessness of the people's cause Laon resolved to give himself up to the victorious rulers and to die a terrible death on the scaffold, a death that would give the Revolution a sacred beauty not to be forgotten until the end of times. His only stipulation was a pardon for Cythna. She, however, destroyed his plan by coming to take her place on the stake at his side.

By sharing his terrible fire-ordeal she established an ideal of love and sacrifice destined to purify the world and prepare it for a better fate. Death, accordingly, becomes the beginning of their new life: the two lovers appear enthroned in the Temple of the Spirit to make it clear that they have passed through fire for a new rebirth.¹³

The portrait of Laon as presented by Shelley is a beautiful abstraction of heroic altruism. It lacks all individualization and concreteness, it is a poetic embodiment of Shelley's ideal - something he wished he could be but soon realized he never would. Laon generalizes the dreams and aspirations of the noblest men of his time, and had the story of his life and death not been so much obscured by Shelley's somewhat vague symbolism, "The Revolt of Islam" could have exercised a far greater influence upon its contemporaries than it actually did.

Shelley's subsequent poems seem to have been an experiment in a manner as widely different from that illustrated by "The Revolt of Islam" as the latter had been from his earlier endeavours: he next tried to render the immortal glory of defeated battles for liberty in more down to earth terms - such as could and would be comprehensible to readers who did not rise too high above the average level. In a poem based not so much on flights of the imagination as on facts interwoven with fiction, he described characters at once ideal and yet bearing an obvious likeness to himself. If "Alastor" presented one he was afraid to be like, and "The Revolt of Islam" - one that he only wished to make his own, Lionel in "Rosalind and Helen" (1818) is a very good attempt at self-characterization. Essentially, his features are not so different from Laon's, including a degree of selflessness and courage and self-sacrifice not often matched. Like Laon, Lionel is entirely devoted to the victory of "Princess Liberty". Shelley makes it clear

that in giving his life to an inculcation of her principles Lionel, who belongs to the privileged few, acts against the interests of his own class.

A truly romantic poem, "Rosalind and Helen" contains few facts. We only know that Lionel was among the advocates of Freedom who were frustrated in their attempts to ensure her reign. When severe reaction to revolutionary ideas set in, Lionel left his country. The reason is not specified but implied: it was dangerous to stay, and worse than useless, as he had no way of preaching and spreading his ideas. Where he went, and what he did, is not mentioned either - nor does it seem to matter.

What does matter is that after long and hopeless searchings for a climate politically and morally suitable, Lionel returns a changed man. The deep melancholy he feels at sight of liberty trampled under the hoofs of soldiers' horses brings about an illness that before long destroys him. Romantically indefinite, this disease seems to be one of soul rather than body. For Shelley's greatest purpose - resisting the distrust, the scepticism and cynicism of those disappointed in revolution and reduced to meek observation of the dictates of tyranny - Lionel is even better fit than Laon: the latter dies a spectacular death almost at the moment the great fight is over, but Lionel is the reluctant survivor of its sad aftermath and has the time to suffer from repressions and imprisonment. He therefore needs more endurance to resist things worse than physical annihilation. His is the fate of soldiers of freedom doomed to live in an age of reaction when the morale of the strongest is undermined.

Like Laon, Lionel is against violence and revenge. He has tasted the power of love and believes that his weapons are to be Love and Reason. He is said to have influenced his very jailers who learned to be humane and kind to their prisoners after he was released to die in peace. Lionel displays a fortitude beyond Laon's. His death, though free from excruciating physical pain, is a lingering torture that he has to face for weeks and months. Passionate love makes it all the harder to endure. Though described in terms of romantic beauty it lacks the grandeur of Laon's execution and seems to render Shelley's sense of a poet's duty to write not only of things great and unique but of such as can be conceived as possible. The style of the poem is, accordingly, more re-

served and occasionally approaches the colloquial tradition.

The story of a free sacrifice of life and love is modified by the parallel and rather sordid story of the marriage of the other personages of the poem. The two stories are told by two unhappy women, formerly close friends, on meeting each other after a long and tragic separation. The bleak story of Rosalind, with its undercurrents of calculation, conventionality, greed, and cruelty, sets off the purity and dignity of Lionel's Odyssey and at the same time gives it a more definite social background. No longer does the hero appear in striking climactic situations (on the rock, the stake, in the Temple of the Spirit), but under conceivable circumstances. The story reads like a thoughtful commentary to a personality going beyond the common, but certainly not beyond the human range.

The same principle applies, even in a higher degree, to Shelley's next "conversational poem", "Julian and Maddalo" (1819). The soberly introspective analysis of Julian's personality in the prose introduction is convincingly supported by the complex poetic characterization that follows: if Leon appears as a heroic figure striking the narrator's imagination and then describing himself in retrospect, if Lionel is treated from the point of view of the woman who has given him all her life and cannot but idealize him, Julian is presented in various ways that seem to belong to later day methods of characterization.

Julian's intimacy with the brilliant Maddalo sheds light on his intellectual attainments:¹⁴ it is very clear that a person like Maddalo with his superb scorn of inferior minds would not waste himself and his profoundest thoughts on one who could not be his match. The thoughts that fly, lightning-quick, between the two friends, testify to the quality of the two opponents. The exchange of opinions between men who, emphatically, do not see eye to eye, who, in fact, could not be more different from each other (something of the Onegin-Lensky type of relationship!) is also important as an illustration of Shelley's idea of tolerance as one of the supreme virtues. Julian was certainly one to embrace Voltaire's famous creed: "I loathe your opinions but I would gladly die if it helped you to voice them freely".

Julian is further characterized by his perfect understanding of Maddalo's little daughter whose company he en-

joys no less when she is a child than when she is grown up. His admiration of a little tot, of a creature that has not reached the age of reason, is another proof of his gentle goodness. There is, finally, Julian's contact with the madman whose long and painful confession he and Maddalo happen to overhear. According to N.I. White, C. Grabo and other critics, the madman's violent outburst of grief is Shelley's way of giving voice to his own pent-up and carefully disguised emotions, the disguise being needed not for the sake of convention but to hide his unhappiness from those most dear to him, from his own wife.¹⁵

The madman's tale of frustrated, unrequited love, discloses an important part of Shelley's mind. The way the poet expresses his own self both in the introductory prose analysis of Julian's mentality and in the ravings of the maniac proves the complexity of Shelley's character-drawing and of his own nature, torn by distressing strife between his vehement emotions and his deliberate moral and intellectual attitude. The interaction of Julian's characteristics with those of the madman form an interesting literary device, a certain improvement on the single-mindedness of Shelley's earlier psychological portrayal.

Thus, "Julian and Maddalo" was an important stage in Shelley's self-knowledge and in the development of his art, even if he does not seem to have realized its importance; it certainly contributed to the author's emotional maturity and thus prepared him for his greatest feat, for "Prometheus Unbound" (1819). Work on that lyrical drama started in October, 1818, almost immediately after the poet had finished "Julian and Maddalo". It was as if, disappointed with all his former attempts at creating a personage equal to the highest demands, Shelley had come to drawing from a source that had grown increasingly important in the last years of his life. Reading as he did more and more in Greek philosophy (Plato and his later followers) and in Greek tragedy (Aeschylus and Sophocles) Shelley got more and more to think of ancient classical art as the supreme expression of truth and beauty.

Here Shelley was at one with the powerful movement of Neo-hellenism popular in Europe since the 1760s and boasting such names as Schiller's and Goethe's. Though Shelley had knowledge of ancient Greece from authentic sources, he was also influenced by the great Germans, and the example of

"Faust" that he never tired of praising and hoped to translate must have been one of the incentives for him to adopt the dramatic form.

Reviving the unbounded admiration of ancient culture that had figured so largely during the Renaissance and later in the age of classicism, the Neo-hellenic cult of Greece inspired the great poets and philosophers of the Romantic age and served them as an antidote against the vulgar prose of the new era and all its distasteful implications, such as money-worship, destruction of nature and far-reaching mechanization.

In his endeavours to create a character that would be most fit to rally men on their way to political, moral and religious freedom Shelley could not do better than choose the Titan who had been immortalized by the world's greatest tragedian as a major benefactor of men. In reverting to Greek tragedy and to the myth it sprang from Shelley was yielding to the Romantic longing to portray characters that have their roots in the imagination of hundreds of generations and have enjoyed a long life in human minds. This meant generalization and therefore greater power over the readers' tastes; it also meant enlarging their vision and at the same time satisfying the greatest need of all romantics to create majestic personages free from all restrictions in time and space.

Prometheus had attracted Byron in the period when he and Shelley frequently met, and the elder poet's treatment of the Titan's fate (Prometheus, 1816) could not fail to impress the younger. Neither could he get over the stimulus lent him by Italy whose culture had been largely influenced by Greek learning and art. Shelley knew all about the Prometheus of myth and the Prometheus of tragedy before he came to Italy, but his fascination with her stimulated his admiration of Grecian poetry.

This is to say that the beauty of Italian nature and architecture, of Italian painting and sculpture was to Shelley a realization of what before had seemed to him only an abstract ideal.¹⁶ To see that ideal in actual life, in Italian art and nature - and at the same time to be bitterly aware of how much that land and its people, once free and proud, were trampled and degraded by oppression - was to Shelley the strongest motive to glorify that ideal, an ideal

pure, untainted by evil circumstances and finally triumphant. Thence the recourse to a hero of myth, a symbol of daring and endurance.

Shelley's Prometheus is everything that the boldest imagination can conceive. He is a Titan, which implies he is both God and man, both above humanity and part of it. God-like, he has conferred the greatest blessing on men by giving them fire to warm themselves by and to make their food on. But fire is more than the satisfaction of physical needs - it is an emblem of light, of knowledge, of progress, of the power of thought.

By giving to man what Gods had made their own Prometheus becomes one of those altruistic benefactors of humanity who, while belonging by birth and by rights to the great, deprive them in favour of the dispossessed. He rejects his Godhead for the sake of those infinitely below him, he is an "aristocratic revolutionary", of the sort Shelley himself was. His is the most disinterested and therefore the supreme sacrifice: Prometheus has nothing to gain and everything to lose in the battle he fights with his all-powerful enemy. His motives are entirely ideal.

Another aspect of Prometheus as an ideal hero is that he is made one with nature. He is the son of the earth herself; the spirits of the earth, of sea, of air, and of light are his brothers and sisters and share in his sorrows. His liberation means theirs, his return to life is a renewal, a new birth for all living things. The end of the play - the paeans and hymns of happiness resounding all the world over - are certainly reminiscent of Schiller's (and Beethoven's!) Hymn to Joy.¹⁷ With Shelley's passion for music and musical effects there is something more than a formal analogy between the choruses and songs in his lyrical drama and those of the actual symphony.

Prometheus' ideality is proved in his final union with Asia, who, we are made to believe, is the spirit of Intellectual Beauty and Love. She being ideal herself, is an appropriate partner for the Man-God. Their love surpasses that of ordinary lovers, it is the door to profound wisdom and goodness - something that becomes an earnest of the entire world's salvation.

Just because Prometheus stands for moral perfection and a purity that goes beyond every personal interest he is

easily delivered from the fearful consequences of the King of Gods' revenge: his free forgiveness of Zeus's savage sadism not only raises him to the rank of the highest and the best but destroys the kingdom of injustice. In forgiving the King of Gods Prometheus rises high above him - outkings him, as it were, and thus displaces him.¹⁸ Prometheus has achieved the passive resistance that Shelley had been preaching all his life. There is no need to say that the forgiveness motif had not come from Shelley's Greek sources.

Neither was it from them that he derived the poetic notion that Prometheus suffered morally more than he suffered physically. The physical pains are there, sure enough, and depicted most graphically and convincingly, but it is the mental state of the tortured Titan that makes his situation past bearing. Characteristically, it is the Furies' jeering at his ideal plans for mankind, as well as the sight of the crucified Christ they take care to demonstrate to him, that hurts him most. The obvious analogy between the Titan chained to a rock and Christ nailed to the cross is also a proof of Shelley's treatment of Prometheus as an ideal that all human beings should ever look up to.

* * *

Shelley's life was an anxious and painful quest cut short by untimely death. The object of the quest was the way to bring about happiness for others. Early disappointed in his capacities of a practical politician, he turned his mind entirely inwards and strove to enlighten men by his poetry. Thence the vital importance of the right type of hero - one that would shine as an unprecedented example raising his fellow-creatures above themselves and preparing them for an existence worthy of the exalted opinion Shelley had of the human race.

The poet's heroes are supposed to do exactly what he himself dreamed and desired to do - to perfect and improve and liberate. Their minds therefore must necessarily be very close to his. Their most essential characteristic is that they are the "nerve o'er which do creep / The else unfelt oppressions of this earth".¹⁹ The very fact that it is the unfortunate madman who puts this Shelleyan feature into words proves beyond any doubt that he expresses the poet's evaluation of his mentality. That Shelley should begin with a crit

self-appraisal ("Alastor"), pass on to depicting a character of a revolutionary of the type he himself wished - though did not hope - to be ("The Revolt of Islam"), then again revert to self-examination ("Rosalind and Helen", Julian and Maddalo") and finish by drawing a larger-than-life portrait of a being at once human and superhuman, and in the Prometheus of myth embody the highest ideal human beings can ever aspire to - seems logical and consistent with what his whole life stood for.

R e f e r e n c e s

- ¹ For further treatment of the problem of Shelley's reputation see Allot M. Attitudes to Shelley: the Vagaries of a Critical Reputation // Essays on Shelley / Ed. by Miriam Allot. - Liverpool, 1982. - P. 1-38.
- ² Muir K. Introduction to the Romantic Period. - London, 1980. - P. 12.
- ³ See Shelley P.B. Adonais (XXXI-XXXIII) // The Complete Poetical Works of P.B. Shelley / Ed. by T.Hutchinson. - Oxford Univ. Press, 1973. - P. 438-439.
- ⁴ See Shelley P.B. Defence of Poetry // Shelley's Critical Prose / Ed. by B.R. McElderry. - Univ. of Nebraska Press, 1967. - P. 3-36.
- ⁵ "You know," Shelley wrote to Peacock on November 6, 1818, "I always seek in what I see the manifestations of something beyond the present and tangible object" (Shelley P.B. Letters: In 2 vols / Ed. by F.L. Jones. - Oxford, 1964. - Vol. 2. - P. 47. See also Shelley's letter to Godwin on December 11, 1817).
- ⁶ McNiece G. Shelley and the Revolutionary Idea. Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1969. - P. 149.
- ⁷ Shelley P.B. 1914. - P. 829.
- ⁸ Shelley M. Note on "Alastor" // Shelley P.B. 1973. - P. 30.
- ⁹ Ibid.
- ¹⁰ See, e.g., Grabo C. The Magic Plant of the Growth of Shelley's Thought. - Univ. of North Carolina Press, 1936. - P. 175-176.
- ¹¹ Shelley P.B. 1964. - Vol. 1. - P. 508.

¹² Shelley himself thought his characters had a predecessor in the Satan of Milton's "Paradise Lost" (1667), but his interpretation of Milton's fallen angel, lofty and noble though it was, contained a certain amount of wisful thinking. For fuller treatment of the question see Diakonova N., Chameyev A. Miltonic Influences in Shelley's "Prometheus Unbound" // Сравнительно-типологические аспекты литературного процесса: Уч.зап. Тарт.ун-та. - Тарту, 1987.-Вып.771.-С.14-15.

¹³ A curious reversion to the model set by Shelley occurs at the end of the 19th and in the middle of the 20th centuries. A similar episode is repeated by Herbert Wells in "The Wonderful Visit" (1895) and, on different lines, by Michael Bulgakov ("The Master and Margaret") when he draws his true lovers in a world that is outside the finite world mortals make part of.

¹⁴ Julian quotes only one remark of Maddalo but it is worth many: Poets, he says, "learn in suffering what they teach in song" (Shelley P.B. Julian and Maddalo. A. Conversation (546) // Shelley P.B. 1973. - P. 201). Shelley's life and work are a very apt illustration of this thesis.

¹⁵ See Cameron K.N. Shelley. The Golden Years. - Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1974. - P. 275; White N.I. Portrait of Shelley. - New York, 1959. - P. 186-188.

¹⁶ For fuller discussion of the subject "Shelley and Italy" see Дьяконова Н.Я. Италия в лирике Шелли // Сравнительное изучение литератур. Сб. статей к 80-летию акад. М.П. Алексеева. - Л., 1976. - С. 409-414.

¹⁷ Неупокоева И.Г. Революционно-романтическая поэма первой половины XIX века. - М., 1971. - С. 345-346.

¹⁸ In the same way Pushkin becomes monarch when he forgives Alexander I. The words "Простим ему неправоe гоненье" make him the real potentate (19 октября 1825 года).

¹⁹ Shelley P.B. Julian and Maddalo (449-150) // Shelley P.B. 1973. - P. 199.

ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗА ГЕРОЯ В ПОЭМАХ ШЕЛЛИ

Н. Дьяконова, А. Чамеев

Р е з ю м е

Во всех крупных поэтических созданиях Шелли фигурирует герой-гуманист, протестант, борец за свободу, близкий по духу самому поэту. Вместе с тем от произведения к произведению облик героя меняется; его эволюция отражает в значительной мере эволюцию творческих и духовных устремлений автора.

Начав с критической самооценки в поэме "Аластор" (1816), рисующей образ слабого, одинокого, романтически-мечтательно-юноши-поэта, сходство с которым Шелли стремился преодолеть, он в следующей своей поэме ("Восстание Ислама", 1817) обратился к изображению подлинно героической личности - вождя идеальной, с его точки зрения, бескровной революции, на которого страстно хотел походить, хотя и сознавал практическую неосуществимость нарисованного им отвлеченно-поэтического идеала. Герои написанных вслед за тем поэм - Лионель из "Розалинды и Елены" (1818) и Джулиан из "Джулиана и Маддало" (1819) - представляют собой своеобразные поэтические автопортреты Шелли и становятся важной ступенью в процессе его духовного самопознания, в углублении его психологического мастерства. Образ каждого из героев складывается из совокупности их самопроявлений и drobных, разноречивых отражений их в сознании других персонажей.

Настойчивые поиски героя нового типа, существенные черты которого были намечены Шелли уже в эпизодическом образе мятежного Агасфера в его первой большой поэме "Королева Мэб" (1813) и развиты позднее в персонажах других сочинений, увенчались созданием гениального образа Титана в лирической драме "Освобожденный Прометей" (1819). Обратившись к древнему мифу и античной трагедии, Шелли рисует в этом произведении героя, идеализация которого оправдана как литературными источниками автора, так и его художественными, нравственными и философскими задачами. Поэт, посвятивший всю свою жизнь беззаветному общественному служению, закономерно приходит здесь к изображению героя, который призван служить образцом альтруизма, духовной стойкости, готовности к самопожертвованию, героического служения свободе и счастью людей.

LUCINDE - DAS ROMANTISCHE IDEALGEBILDE EINER FRAU
IM ROMAN FR. SCHLEGELS "LUCINDE"

Erika K ä r n e r
Staatliche Universität Tartu

Friedrich Schlegel war 27 Jahre alt, als sein einziger Roman "Lucinde" im Sommer 1799 erschien. Für die Zeitgenossen bekam das Werk eine sensationelle Note dadurch, daß der Leser ohne besondere Mühe in den Haupthelden den Autor selbst und seine Geliebte Dorothea Veit erkannte. Schlegels Liebesverhältnis zu einer acht Jahre älteren verheirateten Frau versetzte die Berliner Gesellschaft in Empörung. Obwohl Dorothea Veit sich von ihrer Familie im Winter 1798 endgültig trennte und im Herbst 1799 F. Schlegel heiratete, verstummte der Skandal nicht. Die freimütige Weise, in der Schlegel sein Liebesverhältnis in den Roman verwoben hatte, erweckte bei den Kritikern kein tieferes Verständnis für das Werk. In "Lucinde" sah man vor allem eine Verherrlichung des Sinnlichen, eine Apologie der freien Liebe. Die Unsittlichkeit und Frivolität, die man im Werk zu finden glaubte, machte den humanistischen Kern für die Zeitgenossen unbegreifbar.

Sein Credo des individuellen Bildungs- und Glücksanspruchs des Menschen hatte F. Schlegel schon im Aufsatz "Über die Philosophie. An Dorothea" im Jahre 1799 bekanntgegeben. Schlegel orientiert sich darin auf individuelle Bildung und Lebenserfüllung, die in dem Streben nach persönlicher vervollkommnung gipfeln. Die Vollendung deines Daseins kann der Mensch nur in der Liebe erreichen. Die Liebe, die Schlegel feiert und zur Religion erhebt, ist keinesfalls eine sogenannte "freie" Liebe. Sie ist eine neue Qualität des Humanistischen, die auf Freiheit und Gleichheit von Mann und Frau beruht. Zur geistigen Gemeinschaft gehört aber mit vollem Recht die sinnliche Seite der Liebe. So spricht sich Schlegel für die individuelle Selbstentfaltung der Frau, für ihr Recht auf freie Partnerwahl aus.

Die erotische Freimütigkeit, die den deutschen Leser in "Lucinde" schokierte war für Schlegel kein Selbstzweck. "Schlegel hat keinen erotischen Roman verfaßt. Er behandelt das Thema Erotik ausführlich als besondere Individualität, der man keineswegs ihre Rechte absprechen kann" ¹ bemerkt mit Recht N. Berkowski. Sowohl der Körper als auch der Geist

haben das individuelle Recht auf das Leben, auf die Freiheit. Erst dann werden sie ein einheitliches Ganzes bilden. Das neue beglückende Erleben der Liebe als einer Einheit von Geist und Leib; das Erleben des Einswerdens zweier Menschen auch ohne die äußere Form der ehelichen Institutionen und schließlich die Wirkung der Liebe als bildender Macht, durch die der Mensch seine Persönlichkeit vollendet - dies waren Momente der von Schlegel schon verkündeten neuen romantischen Lebensphilosophie. Wie hoch Dorothea Veit die poetischen Leistungen Schlegels schätzte und wie brav sie ihr Los zu tragen versuchte, wird aus einem Brief ersichtlich, den sie an den Philosophen Schleiermacher geschrieben hatte: "Oft wird es mir heiß und wieder kalt ums Herz, daß das Innerste so herausgeredet werden soll - was mir so heilig war, so heimlich, jetzt nun allen Neugierigen, allen Massen preisgegeben... Ich denke aber wieder, alle diese Schmerzen werden vergehen mit meinem Leben, und das Leben auch mit; und alles was vergeht, sollte man nicht so hoch achten, daß man ein Werk darum unterliebe, das ewig sein wird" ². Neben Dorothea Veit, deren Rolle bei der Entstehung von "Lucinde" besonders groß ist, hat Schlegels Auffassungen über Kunst und Leben auch eine andere bereits mit Skandalen umwobene Frau tief beeindruckt. Das ist Caroline Böhmer, die spätere Gattin von A.W. Schlegel. In Caroline begegnete Schlegel einer Frau, die seinen Geist in der Mitte traf. "Ihre Persönlichkeit, ihre menschliche Reife, ihre Begeisterung für die Ideale der Französischen Revolution, Kunstverständnis und nicht zuletzt ihr Mut, mit dem sie sich über die gesellschaftlichen und moralischen Konventionen der Zeit hinwegsetzte, haben auf ihn den tiefsten Eindruck gemacht" ³.

Während Dorothea selbst schriftstellerisch begabt war und einen guten Roman verfaßt hatte, schuf Caroline und interpretierte keine philosophischen Systeme. Sie wirkte im Kreis der Romantiker als eine bemerkenswerte selbständige Natur, geistreich und voller Enthusiasmus. Sie besaß, was Schlegel ersehnte, die Einheit des Wesens.

Carolines Bedeutung für Schlegel spiegelte sich in "Lucinde" in der Gestalt Julianes wider. Julius, der Hauptheld des Romans, hat sich lange nach einer harmonischen Verbindung gesehnt, die seine Seele tiefer berührte. Die flüchtigen Frauenbekanntschaften, die er bisher gemacht hatte, haben seine unbefriedigte Erwartung, seine Unersättlichkeit und

schließlich seine Verzweiflung derart gesteigert, daß die Begegnung mit Juliane ihn wie ein Blitz trifft. "Auch diese Krankheit wie alle vorigen heilte und vernichtete der erste Anblick einer Frau, die einzig war und seinen Geist zum erstenmal ganz und in der Mitte traf" ⁴.

Im Glück ist aber schon die Entsagung drin, Juliane hat ihr Herz vergeben und Julius drängt nun alle Liebe in sein Inneres und läßt seine Leidenschaft dort "wüten, brennen und zehren" (S. 60). Trotzdem wird die "Vergötterung seiner erhabenen Freundin für seinen Geist ein fester Mittelpunkt und Boden einer neuen Welt" (S. 61). So ist in dieser Verbindung wohl die harmonische Erfüllung der Liebe nicht möglich. Sie bleibt auf der Ebene eines geistigen Erlebnisses. Auch das ist Glück wohl doch nicht aber die Vollendung.

Julius ist auf dem halben Wege des Sich-Selbst-Findens stehengeblieben. Er hat nur einen flüchtigen Blick in das Geheimnis des Lebens hineinwerfen dürfen, sofort wurden die Tore wieder geschlossen. Die seelische Krise, die das Julianenerlebnis in ihm aufgelöst hatte, findet die endgültige Erlösung in der Begegnung mit Lucinde, einer jungen Künstlerin. Lucinde gehört zu den Frauen, die "mitten im Schoß der menschlichen Gesellschaft Naturmenschen geblieben sind, den kindlichen Sinn haben, mit dem man die Gunst und Gabe der Götter annehmen muß" (S. 66). Sie hat sich ihr Leben in einer "eigenen selbstgedachten Welt" (S. 66) eingerichtet. "Nur was sie von Herzen liebte und ehrte, war in der Tat wirklich für sie, alles andere nichts; und sie wußte, was Wert hat... sie hatte mit kühner Entschlossenheit alle Rücksichten und Bande zerrissen und lebte völlig frei und unabhängig". (S. 69)

Lucinde ist romantisch angelegt, sie fühlt sich frei von den gesellschaftlichen Pflichten und gestaltet ihr Leben nach den "Gesetzen des Herzens". Sie ist aber kein naives unerfahrenes Naturkind, sondern eine Frau, die bewußt mit ihrer Vergangenheit gebrochen hat und für die "Die Liebe mit dem Leben zusammenfällt" (S. 13). Lucinde macht sich das Leben nicht kompliziert, sie erwidert Julius Liebe ganz selbstverständlich ohne innere Qualen und geistige Überlegungen. Die Sinnlichkeit der Liebe erscheint ihr als die wichtigste Bedingung zur vollständigen Vereinigung der Seelen der Liebenden. Lucinde ist ihrem Partner ebenbürtig auch geistig, sie zeigt ihr romantisches Gemüt damit in der Form der höheren Reife.

Lucindes Figur kommt eine besondere Bedeutung zu. Die

verantwortungsvolle Synthese von Kultur und Leben ist nur durch ihre Hilfe zu erzielen. Julius, ihr männlicher Partner, hat lange Jahre nach Möglichkeiten einer harmonischen Persönlichkeitsentwicklung gesucht, ist jedoch aber überall gescheitert. Seine Existenz wird ihm dermaßen problematisch, daß er seinen Geist als krank empfindet und den Glauben an das Wahre im Menschen für immer verloren zu haben glaubt. Lucinde mit ihrer Unmittelbarkeit, mit ihrem natürlichen Verhältnis zur Wirklichkeit gewinnt ihn zum Leben zurück.

Der schwierige Prozeß des Menschwerdens gelingt dem Mann nur durch diese Frau, deren Wesen im Grunde einheitlicher ist als das Wesen des Mannes. Ihre Liebe durchdringt jeden Bereich seiner Persönlichkeit und entwickelt sich zu einer Universalbeziehung beider Partner. Sie läßt dem Mann seinen geistigen Mittelpunkt finden, und damit alles Schwanken überwinden, zur Harmonie gelangen. Das ist die glückliche Verbindung zweier Menschen, die schließlich zu einer höheren Einheit führt - zur Liebe zum Universum. Nicht die allgemeine Menschenliebe ist damit gemeint, sondern die zum Tiefsten der Menschheit zum Ewigen im Menschen.

Die Liebesfähigkeit einer Frau ist bedeutend höher. Zu einer Freundschaft, die sich auf rein geistigem Gebiet äußert ist die Frau nicht fähig, weil dieses Gefühl nur einen Teil ihres Wesens beansprucht und somit ihr harmonisches Wesen zerstört.

Das Liebesbedürfnis einer Frau ist aber damit nicht erschöpft, wenn sie ihren Partner glücklich macht und in dessen Glück sich selbst findet. Es ist vielmehr ein Weg zu einer Gemeinschaft der Menschen - zu jener höchsten Form der Verbindung, die von Natur unlösbar ist und auf der vollkommenen Einheit zweier Menschen beruht - der Ehe.

Die wahre Liebe bedeutet für Lucinde vor allem die Gewissenheit einer Ewigkeit, die den Bund zweier Menschen unzertrennlich erscheinen läßt. Es ist das Gefühl der Erfüllung ihres eigenen Wesensgehaltes, das auf jeden Fall sittlich ist, auch ohne die äußerlich sanktionierte Form der Ehe. Lucinde betrachtet ihre Ehe vor allem als eine Glücksgemeinschaft, die in der natürlichen Vollendung des Menschenlebens gipfelt. Die vollkommene Einheit zweier Menschen schließt eine Pflichtgemeinschaft nach dem bürgerlichen Rechtskodex als etwas Unpassendes und Überflüssiges aus. Der Zwang und die Pflicht in der Ehe, die sich auf äußere

Institutionen stützen, wirken darin nur störend. Eine wahre Ehe dagegen ist unauflöslich, ihre Scheidung auch nach dem Entschwinden eines der Partner unmöglich. Ihrem Wesen nach ist sie sogar über den Tod hinaus, denn der Tod bedeutet keinesfalls Ende einer Liebe. Den Gipfel eines solchen heiligen Verbündnisses bildet das Kind.

Für Lucinde ist das Kind vor allem die höchste Stufe der innigen Verbundenheit mit ihrem Geliebten, die die Natur selbst eingeweiht hat. "Was vorher war zwischen uns, ist nur Liebe gewesen und Leidenschaft. Nun hat uns die Natur inniger verbunden, ganz und unauflöslich" (S. 76).

Das erwartete Kind ist als Schlußstein einer romantischen Ehe zu betrachten, die aber auch ohne diesen Stein nicht zusammenstürzt. Die Liebe Lucindes trägt sich selbst.

Lucinde in ihrer Stellung als Frau erhebt sich über ihre Zeitgenossinnen. Sie wagt sich, den Kopf trotz der Vorurteile in die Höhe zu richten und ihren Lebensweg selbst zu bahnen. Sie legt die Unnatürlichkeit der Mode und der häuslichen Moral ab, und steigt mit ihrem ganzen Wesen empor als eine ihre Zeit weit überragende poetische Figur.

L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

- 1 Berkowski N.J. Die Romantik in Deutschland. - Leipzig, 1979. - S. 156.
- 2 Behler E. Friedrich Schlegel. - Hamburg, 1966. - S. 64-65.
- 3 Hecht W. Friedrich Schlegel: Werke in zwei Bänden. - Berlin und Weimar, 1980. - Bd. I. - S. 10-11.
- 4 Schlegel Fr. Lucinde. Friedrich Schleiermacher "Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels "Lucinde". - Leipzig, 1970. - S. 59. (Ferner wird nach dieser Ausgabe zitiert. Seitennummer im Text).

ЛЮЦИНДЕ - ИДЕАЛЬНЫЙ РОМАНТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ
В РОМАНЕ ФР. ШЛЕГЕЛЯ "ЛЮЦИНДЕ"

Э. Кярнер

Р е з ю м е

В статье рассматривается тема любви в романе Фридриха Шлегеля "Люцинде". Наивысшей формой и заодно средством усовершенствования человека в творчестве Шлегеля является любовь. Понятие "любовь" соединяет у Шлегеля духовную и физическую сторону любви. Для достижения полного счастья человеку необходимо сочетание обеих сторон. Идеальную женщину представляет у Шлегеля Люцинде, которая выражает философскую концепцию автора.

ПРОБЛЕМЫ ХАРАКТЕРА И СРЕДЫ
В РОМАНЕ ДЖОРДЖ ЭЛИОТ "АДАМ БИД"

Аста Л у й г а с

Тартуский государственный университет

Еще с конца XIX – начала XX века стало привычным делить писательский путь Джордж Элиот на два различных периода. Первый период (1859–1861) отмечен интенсивной творческой деятельностью: в течение трех лет ею созданы три наиболее известных романа – "Адам Бид" (1859), "Мельница на Флоссе" (1860) и "Сайлас Марнер" (1861). Эти романы, действие которых разворачивается в ее родном Уорикшире – в сельской местности или в небольшом провинциальном городке, непосредственно отражают личные впечатления писательницы и отличаются редкой уверенностью, с какой она помещает своих персонажей в "окружение, знакомое ей с детства"¹. В рамках зрелого периода (1863–1876) – "Ромола" (1863), "Феликс Холт, радикал" (1866), "Миддлмарч" (1871–1872) и "Даниэль Деронда" (1876) – Джордж Элиот обращается к более широкому жизненному опыту и обнаруживает глубокое аналитическое проникновение в мотивы человеческих поступков. Вследствие этого названные романы более психологичны и этим отличаются от ранних, более простых "романов нравов". Однако вопреки широко распространенному мнению о том, что духовные склонности и философские идеи писательницы особенно полно и явно отражены в ее последних романах, некоторые критики утверждают, что черты мировоззрения Джордж Элиот сразу нашли наиболее прямое выражение именно в ее первых романах. Так, У.К. Кнётфмахер в своей работе, посвященной духовному развитию Джордж Элиот, пишет: "Часто неверно трактуемые как бегство в далекое деревенское прошлое, ранние романы Джордж Элиот являются, несмотря на разлитую в них мирную вордсвортовскую атмосферу, испытательной площадкой для научных гипотез некоторых из ее современников. Присущая им пасторальность обманчива, поскольку действия всех персонажей оцениваются не в терминах устоявшегося миропорядка XVIII века, к которому они принадлежат исторически, но в терминах динамической картины мира, созданной "теорией развития"². Критик полагает также, что "Адам Бид" – первый объ-

емистый роман Джордж Элиот, иллюстрирующий художественное преобразование ею "естественных" законов эволюционирующей вселенной с населяющими ее живыми существами, представляет собой "типичный образец ее позднейшего творчества"³.

При сравнении романа "Адам Бид" с первыми повестями - "Сценами из клерикальной жизни" (1857) с целью определения степени мастерства, достигнутого писательницей в написании этих "опытов", легко обнаружить разительное сходство в манере обращения с материалом. Несмотря на частые авторские комментарии, как "Сцены", так и "Адам Бид" отражают стремление писательницы оставаться объективным наблюдателем жизни, верным эмпирическим стандартам достоверности. Для ее "художественного живописания" в высшей степени характерно отнесение действия к прошлому. И "Сцены", и "Адам Бид", и другие ранние романы Джордж Элиот изображают уединенную, замкнутую в себе сельскую жизнь конца XVIII и начала XIX столетия, до появления железных дорог и принятия в 1832 году билля о реформе парламентского представительства.

Начальная фраза "Амоса Бартон", первого художественного произведения Джордж Элиот, может послужить примером⁴: "Четверть века тому назад Шеппертонская церковь выглядела совсем иначе". Первая страница "Адам Бид" аналогичным образом рисует патриархальный фон, на котором разворачивается действие⁵. Если события в романе "Сайлас Марнер" происходят в начале прошлого столетия, то "Мельница на Флоссе" возвращает читателя к юношеской поре автора к концу 1820-х - началу 1830-х годов.

Подобное пристрастие к прошлому нельзя объяснить единственно стремлением автора рельефно воплотить воспоминания и переживания собственной юности⁶. По нашему мнению, нельзя толковать обращение писательницы к прошлому и как романтическое бегство от современного, чуждого ей "урбанистического, индустриального мира", что пытаются доказать некоторые критики⁷. Верно, на протяжении всей своей сознательной жизни Джордж Элиот тосковала по "зеленым лугам и пастбищам" родного ей сельского окружения, безвозвратно ею утраченного, и позднее она уподобляла "чудовищный дым уродливого Лидса" и также Лондона Аду⁸. И все же социальные контрасты в данном плане никогда не являлись главенствующей целью ее искусства. Приступая к писательской деятельности, она выработала свою собственную эстетику и намеревалась воплотить на практике концепцию реализма, сформировавшуюся в период ее занятий публицис-

тикой в редакции "Вестминстер Ревью". Ее эссе, написанные в середине 50-х годов, ясно свидетельствуют об этом. Следовательно, изображение прошлого в творчестве писательницы имеет и значительную философскую окраску. Принимая позитивистскую эволюционную доктрину Спенсера, основанную на "принципе непрерывности" ("Continuity"), Элиот с одобрением относилась и к ее ламаркианскому уклону⁹. По справедливому замечанию Нейла Робертса, "святость прошлого" ("sanctity of the past") - ключевое понятие в романах Элиот - обладает этической подоплекой: "Нашими врожденными моральными качествами мы обязаны усилиям наших предков, и наш долг перед потомками - продолжать процесс совершенствования"¹⁰. Таким образом, помимо влияния воспоминаний писи, именно этим убеждением и объясняются некоторые черты раннего творчества Джордж Элиот - усиленное внимание к стародавним обычаям и традициям, а также частое и сознательное употребление местного диалекта.

Атмосфера патриархального общества, корнями уходящего в прошлое, впервые отчетливо воссоздана в романе "Адам Бид". Мир деревушки Хейслоуп - это замкнутая в себе полуфеодалная сельская община с издавна установленной иерархической лестницей, на вершине которой находится сквайр-землевладелец, а за ним следуют прочие представители общества - приходский священник, школьный наставник, трактирщик, фермер-арендатор, ремесленник, батрак и т.д. - старательно размещенные друг за другом по нисходящей шкале. По замечанию К.Т.Биссела, проанализировавшего роман с социальной точки зрения, на первый взгляд данное общество кажется гармоничным, поскольку в нем преобладает "дух товарищества". Однако нерушимая гармония между сословиями обусловлена отнюдь не духом эгалитарной демократии, а всего лишь безоговорочным принятием необходимости и справедливости классовых разграничений. "Этот лучший из всех возможных миров не допускает протеста, бевать из него нет никакой необходимости. Перед стародавним миром торгизма Джордж Элиот преклоняется со смутным сожалением"¹¹. Хотя писательница рисует этот мир со скрупулезной достоверностью, а при изображении "низших сословий" иногда тяготеет к натурализму, некоторые критики не без оснований сравнивают безукоризненно идиллическую картину сельской жизни с "Эдемом"¹², подчеркивая тем самым нарочитую ее идеализацию.

Заметнее, чем в любом другом произведении, Джордж Элиот делает здесь упор на врожденном почитании общественного ранга. Патриархальные отношения поначалу преследуются в

рамках одной семьи — мельчайшем единстве внутри целого сообщества. Нам говорится, что зимними вечерами в кутуре Холл-Фарм, когда все семейство Пойзеров "на старинный лад, хозяин и хозяйка, дети и слуги собираются в великолепной кухне", то каждый садится на "точно предписанном расстоянии от пылающего очага", а сама стулья различаются величиной и степенью удобства. В церкви скамьи также неодинаковы, каждая предназначена для одной семьи в соответствии с ее общественным положением и состоянием. Когда Донниторны входят в церковь, собрание поднимается с мест, а на улице люди низко кланяются, когда мимо проходит кто-либо из семейства сквайра.

Изображая вековой давности обычай, распространенный между крестьянами и деревенскими ремесленниками, Джордж Элиот воспроизводит пережитки этой полufeодальной общины. Как указывает Энгельс в работе "Положение рабочего класса в Англии", в восемнадцатом столетии сельские жители в своем сквайре — наиболее значительном из местных землевладельцев — "... видели своего естественного покровителя", искали у него совета, "делали его судьей в своих мелких спорах и проявляли к нему ту почитательность, которая обуславливается такими патриархальными отношениями"¹³.

Персонажи первого романа Элиот, которых она описывает наиболее подробно, — "обыкновенные люди" — это семейство Бидов, Пойзеров, Дина Моррис, Хетти Соррей и др. Все они принадлежат к сельскому сословию, хорошо знакомому писательнице, впечатления детства позволяли ей изображать этих людей с максимальной достоверностью.

Очевидно, что Джордж Элиот прилагала большие усилия к тому, чтобы воссоздать, всесторонним образом и применяя почти научные методы, "среду", в которой обитают ее персонажи¹⁴. Общий дух эпохи подсказывается постоянно встречающимися сценами, изображающими людей, занятых работой или исполнением различных обязанностей. Ф. Уилер в своем исследовании, посвященном романам Джордж Элиот, называет подобную "деловитость" персонажей романа "почти что комической иллюстрацией важности и необходимости Труда — этого священного для викторианцев слова"¹⁵. Однако способ, посредством которого автор изображает своих любимых персонажей — Адама Бида, миссис Пойзер и других, всегда озабоченных или занятых каким-либо делом, указывает на то, что сама Джордж Элиот воспринимает их трудолюбие серьезно: и как социальный факт, и как черту характера. Адам Бид, герой романа — плотник, впер-

ше представлен поглощенным работой в "просторной мастерской Дюонатана Барджа", и позже в романе ящик с инструментами у него всегда под рукой. Миссис Пойзер постоянно поглощена домашними заботами: то она гладит белье, то распекает горничных за леность. Даже по дороге в церковь она беседует с мужем о "короткорогой корове Салли", то есть о сельскохозяйственных делах, а не тратит время на пустые толки. С очаровательной племянницей мистера Пойзера — Хетти, "королевой творога и сливок", мы впервые встречаемся в пахнущей приятной свежестью молочной Холл-Фарм, когда она увлечена своей повседневной работой.

Джордж Элиот неустанно подчеркивает, что связующим звеном между жителями деревушки Хейслоуп и окружающей их обстановкой служит работа: посредством работы люди преобразуют среду — и сами, в свою очередь, изменяются под ее влиянием. Бедя уединенный, но деловой образ жизни, сельские обитатели унаследовали и изрядную толику консерватизма: "их чувства мало трогает даже зрелище бедности, они живут на деревенском просторе и, бывая в городах, почти не испытывают жалости при виде нужды и лохмотьев, полагая нищету свидетельством праздности и греховности" (гл. XXXVII, с. 363).

Пытаясь представить своих персонажей в качестве социальных типов и акцентировать их связь со средой, здесь Джордж Элиот более тонко и дифференцированно использует местный диалект, нежели в своих первых повестях. Она прибегает к нему ровно настолько, насколько это необходимо для того, чтобы выразительно показать деревенских жителей в полном и законченном виде. Писательница проводит различие между употреблением местного диалекта женой зажиточного фермера миссис Пойзер и речью дряхлой старухи Лизбет Бид (гл. IV, с. 40-53; гл. VI, с. 74-81). Как указывает У.Е.А.Эксон, автор исследования о роли местного диалекта в произведениях Джордж Элиот, начальная глава "Мастерская" является лучшим примером "искусного и обдуманного использования автором диалекта как стилистического приема и в то же время как общей характерной особенности. Работники Адам и Сет Бид, Джим Солт и Уайри Бен ведут свободный, непринужденный разговор, речь каждого из них характеризуется не только различным количеством диалектных выражений, к которым они прибегают, но и отмечена индивидуальными особенностями, позволяющими отличать один персонаж от другого" (гл. I, с. 9-15)¹⁶.

Использование местного диалекта в романе "Адам Бид"

тем более примечательно, что в этой книге писательница "научно" воспроизводит речевые навыки, присущие жителям не ее родного Уоркшира, а соседних графств. Как видно из ее писем, "Адам Вид" не является в полном смысле слова автобиографическим романом: он основан на семейной хронике и биографии отца писательницы, но не на ее собственной: "Что касается моего заимствования местных фактов и фактов из чужей жизни, связанных со Стаффордширом и Дербиширом, - вы легко представите себе, каково могло быть это заимствование, если я признаюсь, что не пробыла ни в том, ни в другом графстве и нескольких дней... Подробности событий, которые, как я считаю, действительно имели место и которые я взяла для своей картины, составлены из обрывков повествований о былых временах, слышанных от отца, когда он рассказывал о старине"¹⁷. В другом письме Элиот пишет: "Я слышала, как говорят в Лестершире, на севере Стаффордшира и Дербишире, в детстве и юности, когда бывала там. Эти наречия и вошли в роман "Адам Вид"¹⁸.

Приведенные замечания имеют прямое отношение и к другой особенности описания "среды" в ее романе - ее точной географической локализации. Глазами случайного путника - мистера Кассона, оказавшегося на методистской проповеди в зелени деревушки (гл. II), мы "видим" этот "богатый растительностью холмистый округ Лоумшира, к которому принадлежал Хейслоуп", расположенный "близ мрачных окраин Стоунишира, где высятся голые холмы ... угрюмая, безлесная местность, перерезанная грядами холодного серого камня" (гл. II, с. 18-19). Благодаря столь подробно конкретизированным приметам, читатель по выходе книги в 1859 году без труда мог распознать под вымышленными названиями северо-восточный Стаффордшир и северо-западный Дербишир¹⁹. То же самое относится и к таким местам, как Хейслоуп, Оукберн и Сноуфилд. В отдельных главах романа встречаются и реальные географические наименования - особенно в главе XXXVII "Путь отчаяния", в которой беспорядочные скитания Хетти Соррел приводят ее в незнакомую местность, включающую Виндзор, Стоун, Эшби, Лестер и Стратфорд-на-Эйвоне. Многочисленные описания характерных географических особенностей создают в совокупности богатый и достоверный фон для повествования, основная цель которого состоит в том, чтобы выявить неповторимость местного характера и придать убедительность простому и трагическому сюжету романа.

Научный подход Джордж Элиот к "среде, в которой обрета-

ются ее персонажи", ее стремление отображать действительную, а не вымышленную жизнь, провозглашенное в хорошо известном "манифесте реализма" в главе XVII, проявляется и различными другими способами. Так, подразумевая определенное единство фона в социальном и географическом плане, писательница более всего подчеркивает тот факт, что ее персонажи живут "на лоне Природы", адала от больших городов. Почти каждая глава открывается указанием на естественные явления - характер погоды, время года, месяц, определенный час дня. Действие романа начинается 18 июня 1799 года - в момент, когда церковный колокол отбивает шесть часов утра, и заканчивается в последних числах ноября. Эпизод, рассказывающий о последующей судьбе главных действующих лиц, доводит события до конца июня 1807 года. Благодаря намекам, вскользь брошенным автором, можно аналогичным образом установить время, на протяжении которого происходит действие каждой книги романа.

Такой медлительный, циклический ритм смены времен года и размеренное течение времени особо подчеркивает Дороти ван Гент в своей работе, посвященной "Адаму Биду": "Джордж Элиот делает жизнь в Холд-Фарм, отмеряемую "безукоризненными недельными часами" миссис Пойзер, символом не знающего себя терпеливого ритма чередования дня и ночи, годового круговорота, сева и сбора урожая, смены поколений и течения мыслей простых людей, прочными узлами традиций привязанности к почве и друг к другу"²⁰.

"Укорененность" типических персонажей в привычной обстановке, многократно акцентированная в повествовании, - еще одно понятие из "словаря" Природы. Это чувство проявляется наиболее остро, когда возникает опасность разрыва с родной почвой. Так, после имевшей печальные последствия ссоры миссис Пойзер со старым сквайром, когда фермерская семья оказывается перед угрозой выселения, муж впервые сталкивается с настоящей бедой: "У меня вовсе нет охоты покидать старый дом и приход, где я родился и вырос, а до меня - мой отец. Мы пустили здесь корни - и я боюсь, никогда не приживемся в другом месте" (гл. XXXII, с. 337.- Подчеркнуто мной. - А.Д.).

К "словарю" Природы относятся также наследственные и национальные черты главных героев, старательно выписанные автором. В портретах Адама и Сета Бидов, их матери Лизбет, Хетти Соррел, Дины Моррис, Пойзеров и др. делается особый упор на их наследственных свойствах, врожденном темпераменте и внутренних побуждениях. В первой главе мы читаем: "Вы-

сокий и статный, Адам Бид был истый саксонец и оправдывал свое имя; но его черные как смоль волосы ... и острый взгляд темных глаз, сверкавших живым блеском из-под резко очерченных, слегка нависших и подвижных бровей, указывали на примесь кельтской крови" (гл. I, с. 8). О брате Адама Сете говорится, что он "почти такого же роста и у него те же черты лица, тот же цвет волос и лица, однако сила семейного сходства только делала более заметной поразительную разницу в осанке и выражении лица" (там же). Различные "темпераменты" двух братьев, постоянно подчеркиваемые на протяжении всего романа, впервые замечает еще их мать Лизбет, когда они были младенцами (гл. II, с. 20). Адам с его "прирожденной неподвластной переменам натурой" (гл. I, с. 467), становится умелым работником и человеком действия, тогда как всегда кроткий и безропотный Сет превращается в "стригалия методиста" (гл. VI, с. 77), по энергичному выражению миссис Пойзер.

"Природа - великий драматург-трагик, - пишет Джордж Элиот, - связывает нас круговой поручкой плоти и разделяет прихотливой вязью ума; соединяет страстное влечение с отталкиванием и скрепляет узами сердца союз с существами, с которыми мы то и дело не в ладах" (гл. IV, с. 40).

В самом деле, фамильное сходство присуще многим главным персонажам. Дина Моррис - не просто "копия своей тетки Джудит": она унаследовала также и ее ровный характер. Подобно тетке, она также становится проповедницей-методисткой (гл. III, с. 76). Артур, молодой сквайр, во всем походит на родственников по материнской линии, будучи "Трэгеттом с головы до пят" (гл. V, с. 64). А о старом Мартине Пойзере говорится, что он - это "покрытый морщинами и поседевший", но "сохранивший былую крепость двойник своего дородного черноволосого сына" (гл. XIV, с. 141).

Наиболее памятное рассмотрение наследственности с биологической точки зрения предпринято автором в образе Хетти Соррел - сироты, о родителях которой упоминается лишь косвенным образом. На протяжении всего романа она изображается как дитя Природы, "великого драматурга-трагика", не осознающее свои поступки. Она скорее чистый "темперамент", нежели характер, проявления которого выражаются в диалектной речи, как это свойственно и другим персонажам - жителям деревни. Подобно большинству изображенных Джордж Элиот эгоистов, она характеризуется по преимуществу образами, связанными с животным миром. Ее красота "напоминает грациозность котят или

совсем крошечных пушистых утят, когда они "мягкими своими клювами баламутят воду, пуская по ней круги" (гл. УП, с. 82). Однако внешность Хетти, напоминающая "котят или утят", подчеркивающая ее очарование и необыкновенную миловидность, обращается также, при всей своей "невинности", и в свидетельстве ее моральной неполноценности. Как явствует из главы XV "Две спальни", девушка тщеславна и легкомысленна, помешана на нарядах и мечтает только о том, чтобы стать богатой леди (гл. XV, с. 145-148). Более всего ей недостает тех основополагающих элементов моральной сферы, которым писательница придает огромное значение. В отличие от Пойзеров, своих приемных родителей, и Адама Бидда, с которым она обручена, Хетти начисто лишена "корней". Она не питает ни любви к месту, где росла и воспитывалась, ни уважения к местным обычаям и традициям. "Бывают растения, — пишет Элиот, — почти без корней, их можно выкопать из земли родимого уголка, где они росли под укрытием скалы или каменной стены, и поместить на декоративную клумбу — там они будут цвести ничуть не хуже. Хетти могла бы отбросить всю прошлую жизнь и ни разу ни о чем не вспомнить" (гл. XV, с. 151). Потерять корни, по мысли Элиот, значит "утратить осознание себя как частицы сущего, поставить себя вне Природы"²¹.

В романе "Адам Бидд", как и в большинстве романов Джордж Элиот (особенно в "Мельнице на Флоссе"), сравнения человеческих существ с животными, растениями и прочими "природными существами" весьма многочисленны. Образы, заимствованные из животного мира, стали предметом специальных исследований для целого ряда ученых, изучавших творчество Элиот, — таких, как У. Дж. Харви, У.С. Кнепфлимакер²², Барбара Харди²³ и др.

По нашему мнению, наиболее логическое выяснение этого стилистического приема в данном романе предлагает Джон Гуди. В своей статье "Адам Бидд" он рассматривает сравнение человека с животными по теории позитивизма (особенно Спенсера) в понятии Элиот. Он пишет: "Образы животных, которые так доминируют в романе, служат не только эстетическим функциям, но также устанавливают эволюционную шкалу"²⁴. Например, Элиот характеризует неграмотных взрослых учеников деревенского учителя Бартли Мэсси следующим образом: "Они были подобны трем неуклюжим животным, делавшим униженные усилия для того, чтобы стать похожими на людей" (гл. 21, с. 228). Критик отмечает дальше, что "эволюционная шкала", представленная описанием учеников Мэсси, приобретает в применении к Хетти Соррел

особое значение. Так как Хетти, по мнению Элиот, находится на низшей ступени шкалы человеческого развития, то образы животных там не только часты, но имеют также определенное "идеологическое значение"²⁵. Низкий уровень развития Хетти автор связывает с ее моральными недостатками (эгоизм, легкомысленность и т.д.).

Свойственный Джордж Элиот биологический подход к художественному материалу проявляется, как мы видели, в усиленном подчеркивании влияния среды и наследственности, в частом использовании в качестве средства характеристики образов, взятых из животного и растительного мира. С этим "научным подходом" тесно связан, однако, и другой всепроникающий подход, внешне несовместимый с первым, — подход моральный, также нашедший в романе многообразное отражение.

Знаменательно, что в статическом, замкнутом в самом себе мире деревенской общины единственная "революционная" сила извне — это методизм, распространяемый молодой проповедницей Диной Моррис. Но, как справедливо отмечает К.Т. Биссел, "Дина ... выходит за рамки религиозного движения, рупором которого она является. По мере разворачивания романа она предстает перед нами все менее методисткой и все более святой во плоти, непричастной ко всякому сектанству — живым человеческим воплощением самой сущности христианства"²⁶. Подобно Трайяну в ранней повести "Раскалание Джэнет", Дина становится пропагандистом фейербаховского евангелия "любви" и "сочувствия" — то есть величайшей, по мнению Джордж Элиот, моральной силы.

Этической по своему характеру является также и главная тема романа — сложный клубок причинно-следственных отношений. Именно применительно к этим отношениям Природа меняет свое прежнее значение, о котором говорилось выше, и превращается во внушающую благоговение олицетворенную Силу, подобную мифологической богине — греческой Немезиде ("Nemesis"). По собственным словам Джордж Элиот, Природа способна определять судьбу всех людей, у нее "есть свой собственный язык, которым она пользуется с неукоснительной точностью" (гл. XV, с. 150). Хотя во всех последующих романах Джордж Элиот проблема причинно-следственных связей занимает важное место, в романе "Адам Бид" она впервые находит полное выражение в любовной истории Хетти Соррел и Артура Донниторна.

Прямая противоположность альтруистически настроенной Дине, тщеславная эгоистка Хетти становится героиней произ-

ведения. Как нам известно от самой Джордж Элиот, ее тетка миссис Самозел Эванс, проповедница-методистка (и прототип Дины Моррис), рассказывала ей, основываясь на собственном жизненном опыте, о незамужней девушке, попавшей в тюрьму вследствие признания в детоубийстве. Эта история четверть века спустя послужила Джордж Элиот, в сущности, отправной точкой для "Адама Биде"²⁷. Сходная с этой печальная судьба Хетти также подводит нас к главной философской идее ряда романов Джордж Элиот — детерминизму и ответственности, тесно связанных с всепильным могуществом причинно-следственных отношений.

Джордж Элиот не оставила изложения какой-либо тщательно разработанной ею философской системы, не придавала законченности своим взглядам на проблему детерминизма. Напротив, ее письма и эссе преисполнены протеста против "жестокости" "систем" и "диаграмм", когда речь заходит о творческой личности²⁸. И все же неоспорим тот факт, что детерминизм заметно окрасил ее художническое видение. Она не только верила в него как в абстрактную истину, но и наблюдала его проявления в обыденных событиях повседневной жизни²⁹. Ее понимание детерминизма в том виде, какой он нашел на страницах ее романов — и особенно в "Адаме Биде", имеет прочное моральное основание. Следуя позитивистскому учению и утилитарной этике Спенсера и Милля, она пыталась примирить детерминизм с его явными антитезами — ответственностью и свободной волей³⁰. Подобно своим наставникам, она верила в огромную сложность причин, формирующих человеческое поведение. В то же время, следуя своим духовным учителям, она признавала различие между "причиной" и "принуждением", будучи уверенной в том, что характер каждого человека играет важную роль в определении того, кем он станет. Она полагала, что долг каждого человека — упражнять свою волю, основываясь на уроках прошлого опыта, дабы избежать "плачевных последствий" для самого себя и окружающих. Таким образом, согласно Джордж Элиот, человек способен преодолеть губительные результаты стечения обстоятельств, если он до конца осознает собственные действия. Только в том случае, если он безоговорочно уступает своим побуждениям или же давлению обстоятельств, только тогда его поступки всецело определяются внешними силами.

Этот парадокс обусловленности и ответственности тщательно разработан в романе. Изображая любовную коллизию Хетти Соррел и Артура Донниторна как взаимное влечение, автор

одновременно напоминает о разделяющих их социальных барьерах и о тех далеко идущих последствиях, которые вызывает их неравная связь, влияющая не только на них самих, но и на все общество.

Соблазнение Артуром Хетти выглядит звеном в детерминистски обусловленной цепи событий и обстоятельств, главными факторами которой становятся полное отсутствие у Хетти моральной ответственности и превратное представление Артура о самом себе, о важности собственной персоны, навязанное ему его привилегированным положением "джентльмена". Артур — один из первых мастерских портретов в галерее Джордж Элиот, создавая который, она обнаруживает громадные аналитические способности при объяснении мотивов человеческого поведения. Писательница изображает Артура как продукт определенного общественного класса со специфическим мировоззрением. Артур — во все не типичный сквайр-злодей, сеющий вокруг себя одно зло: это молодой человек, обладающий многими, на первый взгляд, добрыми качествами. Его собственное положительное мнение о своем характере подкрепляется мнением его арендаторов, которые считают его щедрым и великодушным, совсем непохожим на раздражительного, брызгливого старого сквайра. Элиот иронически рисует его мечты о "процветании арендаторов", которые обожают своего лендлорда; мечты о том, как он "станет образцом английского джентльмена ... поместье в первом классе ... кошелек открыт всем общественным нуждам .. (гл. XII, с. 122).

Слабость характера Артура, постоянное самопотакание вытекают из осознания им собственного социального превосходства и довольства собой. Авторский детерминизм не исключает, однако, моральной ответственности Артура за свои действия. На протяжении всей любовной интриги он изображается несущим полную ответственность человеческим существом, поскольку основные причины, определяющие исход событий, заключаются в его собственном характере. Джордж Элиот показывает, что он ясно отдаст себе отчет в социальной пропасти, разделяющей его и Хетти: это заставляет его страдать и даже сделать попытки навсегда порвать отношения с девушкой. Но всякий раз "мягкосердечие" не позволяет ему разлукой с Хетти причинить ей неизбежную боль.

Важное значение имеют описанные в романе две встречи Артура — одна с Адамом, другая с крестным отцом, мистером Ирвайном: обе они вскрывают сущность его характера. Когда

любвные отношения Артура с Хетти только завязываются, он беседует с Адамом о своих "соблазнах". Адам, выражающий авторскую идею неизбежности моральных устоев, говорит: "С тех пор, как я научился считать, я отчетливо понимаю, что всякий дурной поступок влечет за собой больше греха и горя, чем можно предвидеть" (гл. XVI, с. 163).

Ту же идею высказывает и мистер Ирвайн, которому Артур наносит визит с благим намерением исповедаться в своих "соблазнах", однако ему не удается этого сделать (опять-таки благодаря слабости характера) - и потому он обрисовывает вопрос в более отвлеченном виде. Благодушный крестный отец не испытывает, впрочем, ни малейшего сочувствия к его внутренним терзаниям, заявляя, что они "предвещают душевное страдание - худший вид кары, какой только может избрать Немезида. Последствия не знают жалости. Наши деяния несут с собой ужасные последствия, которые редко ограничиваются нашей собственной личностью" (гл. XVI, с. 168. - Подчеркнуто мной. - А.Л.).

Перед развязкой схватка в лесу - после того, как Адам случайно наткнулся на Артура во время любовного свидания с Хетти, еще раз подчеркивает моральную безответственность сквайра, недостаток у него силы воли для реализации благих намерений. В этом решающем столкновении между привилегированным джентльменом и честным работником обнаруживается зло, причиненное всей общине. Адам бросает дерзкий вызов сквайру, стоящему выше его на социальной лестнице, к которому до сих пор питал глубокое почтение: "Вам известно, что если о вашем поступке с Хетти узнают, то она наверняка потеряет доброе имя, навлечет позор и невзгоды на себя и свою родню" (гл. XXVII, с. 288).

Хотя Артур (следуя приказанию Адама) порывает с Хетти и на время покидает округу, он не может избежать последствий своего поступка. За время его отсутствия Хетти обвиняют в детоубийстве, привлекают к суду и, согласно суровым законам того времени, приговаривают к смерти через повешение. Отсрочка приведения приговора в исполнение, которой добивается Артур по возвращении в Хейслоуп, и как нельзя более своевременно, поскольку Хетти уже на печальном пути к виселице, - спасает девушку от казни, но не от пожизненного заключения. Артур не в силах уничтожить совершенное им зло: Хетти вскоре умирает в ссылке, его собственные мечты о блестящей карьере терпят крах, поскольку он вынужден покинуть родные места, а

внутри общины нормальное течение жизни восстанавливается далеко не сразу. Лишь после долгих лет невзгод и страданий Артур оказывается способным постичь истину, заключенную в словах Адама: "Это такой ущерб, сэр, который нельзя возместить" (гл. XI УШ, с. 448).

Артуру в романе противостоит Адам — воплощение тех добродетей, которых лишен молодой сквайр. Он обладает сильной волей, надежен в моральном отношении и способен предвидеть последствия своих поступков. Используя терминологию нравственных ценностей в романе, можно сказать, что Адаму предназначено место центральной фигуры — "высшего олицетворения чувства сообщества, укорененности в знакомой канве социально градуированных отношений"³¹. Сын плотника, продолжающий ремесло отца, он — умелый работник, уважаемый в округе. Он предприимчив и уверен в себе, однако к тому же и скромен, питает уважение к традициям и социальному положению: "Во всяком случае, — пишет Элиот, — он был человеком недожинным. Но в каждом поколении наших деревенских ремесленников такие люди все-таки попадаются, благодаря наследственности чувств, вскормленных простом жизнью в дружной семье, связанной общей нуждой и общим трудом, и наследственности способностей, развившихся под влиянием того же неустанного и бодрого труда. Эти люди редко пробивают себе путь наверх как гении: гораздо чаще как честные труженики, достаточно добросовестные и умелые, чтобы как следует выполнять свое дело ... Их жизнь не оставляет на себе заметных следов за пределами тех мест, где они жили ... когда они состарятся, вы видите их седые головы на почетных местах в церкви и на рынке, сидя зимними вечерами у пылающего очага своего уютного домика, они рассказывают своим хорошо одетым сыновьям и дочерям о том, как они были счастливы, получив свой первый постоянный заработок по два пенса в день" (гл. XIX, с. 207).

В этом портрете честного и старательного труженика легко различить дух социального и морального оптимизма, заключенный в "Основании этики" Герберта Спенсера³². Эта поздняя работа философа содержит целую главу, посвященную "биологическому аспекту этики"³³, в которой обязанность "вести себя хорошо" и "пробыться в люди" принимается за одну из основополагающих добродетелей. Хотя в этической системе Спенсера "альтруизм" и "эгоизм" образуют диалектическое единство, тем не менее "эгоизм" рассматривается как главенствующая добродетель, поскольку он может послужить залогом благоденствия

и процветания всей нации.

В литературе о Джордж Элиот стали общим местом рассуждения о том, что в образе Адама Бида писательница воплотила не только спенсеровскую концепцию идеального трудящегося, но дала также идеализированный портрет собственного отца, Роберта Эванса. Даже если учесть консервативность писательницы, проявившуюся при решении ею обеих задач, нельзя не признать, что, будучи реалисткой, она изобразила своего героя далеко не безупречным. Временами она весьма критически показывает внутреннее самодовольство Адама, его педантичность и пристрастие к "проповедям".

На протяжении почти всего романа Адам предстает полным, жизненным портретом человека, обладающего достоинствами и недостатками. Однако выгодное впечатление, складывающееся у читателя, подорвано дидактическим разрешением сюжета. Возникает ощущение, что тщательно вылепленная "среда", в которой "обретаются персонажи", внезапно исчезает. Трагическая судьба Хетти (ее страдания в ссылке, обстоятельства ее смерти и пр.) совершенно теряются из вида, а сам Адам благополучно вступает в счастливый брак с Диной³⁴. Неожиданное превращение Дины из истовой проповедницы в замужнюю женщину кажется неубедительным, равно и образ Адама теряет свое жизненное правдоподобие. Образ Адама как трудолюбивого работника во многом разрушен дидактической попыткой Джордж Элиот проследить его успех в социальном плане - того, как ему удастся занять положение мелкого собственника, каким был ее отец. По верному замечанию Иана Милнера, "в конце концов Адам становится блестящей иллюстрацией теории воздержания, разработанной политическими экономистами: вознагражденный за труды собственник обретает все привилегии. Необходимым дополнением служит и атмосфера домашней идиллии. В данном отношении подобная идеализированная картина изображает скорее устремления мелкой буржуазии, нежели опыт рабочего класса"³⁵.

"Адам Бид", при всей своей чуточку старомодной викторианской окрашенности, сохраняет значение как первый роман, обладающий всеми типичными для реалистического искусства Джордж Элиот свойствами - достоинствами и недостатками вместе. Непоследовательность "философских основ" обнаруживается в явно противоречивом соединении натуралистических приемов, прямо заимствованных из арсенала тогдашнего эволюционного позитивизма, с фейербаховской этической доктриной "сочувствия" и "альтруизма". "Адам Бид" также представляет в сжатом

виде присущий авторскому мировоззрению особый моральный детерминизм, выражающийся в сложном переплетении причинно-следственных связей, который помимо влияния позитивизма, опирается также на идею неотвратимого возмездия, свойственную древнегреческой трагедии.

Следует, однако, отметить, что различные этико-философские течения мысли XIX столетия органически вплетены в повествование, и Джордж Элиот нигде не навязывает читателю свои теории. Именно по этой причине при выходе в свет ее романы вызвали всеобщее восхищение как "очаровательные картинки старины", а их философский подтекст выпал из поля зрения.

Несмотря на все несовершенства, "Адам Бид" несомненно является выдающимся произведением искусства. Примечателен сам факт того, что автор оказывается в состоянии силой воображения зримо воссоздать образ жизни и речевые манеры людей, живших в прошлом, во времена юности отца писательницы. Запоминаются и превосходно выписанные персонажи романа - миссис Пойзер, Хетти Соррел, Артур Донниторн и другие, ставшие неотъемлемой частью английской литературной традиции.

Л и т е р а т у р а и п р и м е ч а н и я

- 1 Bennett J. George Eliot: Her Mind and Her Art. - London: Cambridge Univ. Press, 1948. - P. 82-83.
- 2 Кноерфлмачер U.C. Religious Humanism and the Victorian Novel. - Princeton N.Y., 1965. - P. 32-33.
- 3 Ibid. - P. 33.
- 4 Milner I. The Structure of Values in George Eliot. - Praha: Universita Karlova, 1968. - P. 11.
- 5 Eliot G. Adam Bede: Everyman's Library No 27. - London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1930. - P. 7. (Далее цитируется по этому изданию. Номера страниц указываются в тексте).
- 6 Барбара Харди, к примеру, пишет: "Похоже, что Джордж Элиот нуждалась в чувстве дистанции, способствующему пониманию, как в необходимом условии для творчества. Опыт минувшего встает перед ней, когда она пребывает в состоянии спокойствия - и, пробиваясь силой памяти через наслоения опыта, она достигает беспристрастия и уверенности..." (Hardy B. The Novels of George Eliot. A Study in Form. - London: The Athlone Press, 1959. - P. 156).
- 7 Milner I. Op. cit. - P. 11.
- 8 Gross J.W. George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals. - Leipzig: Tauchnitz, 1885. - Vol. III. - P. 281. (Далее книга цитируется как "Life").
- 9 В отличие от Дарвина, который основал свою теорию эволюции на понятии "естественного отбора", Ламарк верил в возможность наследования "приобретенных ка-

честв", что в его теории становилось источником морального оптимизма: "Стремясь к добру, мы биологически содействуем моральному развитию рода ... Общества могут быть низвергнуты, поэтому биологическое наследование является более прочным для ... оптимизма" (см.: Roberts N. George Eliot. Her Beliefs and Her Art. - London, 1975. - P. 48).

- 10 Ibid. - P. 49.
- 11 Bissell C.T. Social Analysis in the Novels of George Eliot // Victorian Literature: Modern Essays in Criticism / Ed. by A. Wright. - New York, 1961. - P. 101.
- 12 Roberts N. Op. cit. - P. 63; Knoepflmacher U.C. George Eliot's Early Novels: The Limits of Realism. - Berkeley, 1968. - P. 97-108, etc.
- 13 Энгельс Фр. Положение рабочего класса в Англии // К. Маркс, Фр. Энгельс. Избранные сочинения в 9 томах. - М., 1984. - Т. I. - С. 231.
- 14 В известном письме к Х. Хаттону Джордж Элиот писала: "Обычай моего воображения - стремиться увидеть ту обстановку, в которой существует мой персонаж, столь же полно и четко, как и самого персонажа" (Life. - Vol. III. - P. 151).
- 15 Fisher Ph. Making up Society: The Novels of George Eliot. - Pittsburg, 1981. - P. 42.
- 16 Axon W.E.A. George Eliot's Use of Dialect // A Century of George Eliot Criticism / Ed. by G.S. Haight. - London: Methuen, 1967. - P. 133.
- 17 The George Eliot Letters / Ed. by G.S. Haight. - New Haven: Yale Univ. Press. Vol. I-VII. - London: Oxford Univ. Press, 1954-1955. - Vol. III. - P. 176.
- 18 Ibid. - P. 427.
- 19 Auster H. Local Habitations: Regionalism in the Early Novels of George Eliot. - Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1970. - P. 115.
- 20 Ghent D. van. The English Novel: Form and Function. - New York, 1953. - P. 175; Harvey W.J. The Treatment of Time in "Adam Bede" // A Century of George Eliot Criticism. - P. 298.
- 21 Harvey W.J. Idea and Image in the Novels of George Eliot // Critical Essays on George Eliot / Ed. by B. Hardy. - London: Routledge and Kegan Paul, 1970. - P. 181.
- 22 У.С. Кнепфлмакер связывает (на наш взгляд, недостаточно убедительно) "постоянно встречающееся изображение человеческих существ посредством анималистических метафор и сравнений" в романе "Адам Биг" с влиянием на автора милтоновского "Потерянного рая": "Лоушмир, земной рай Адама, изобилует домашними животными. О появлении или уходе чуть ли не каждого персонажа возвещают лаем собаки ... С поразительной настойчивостью животные сближаются с людьми, а люди с животными" (Knoepflmacher U.C. Religion: Humanism and the Victorian Novel. - P. 34. У Дж. Харви, чья цитированная выше статья "Идея и образ" в основном была написана как опровержение взглядов Кнепфлмакера на теорию эволюции, рассматривает проблему анималистской образности как отражение философских убеждений

- Джордж Элиот и ее глубокого понимания "взаимосвязанности явлений" (Harvey W.J. *Idea and Image in the Novels of George Eliot*. - P. 179).
- 23 Барбара Харди, в свою очередь, усматривает в обращении романистки к анималистской образности просто как стилистический прием (Hardy B. *Op. cit.*).
- 24 Goode J. *Adam Bede: Critical Essays on George Eliot*. - P. 22.
- 25 *Ibid.* - P. 28.
- 26 Bissell C.T. *Op. cit.* - P. 162.
- 27 *Life*. - Vol. III. - P. 51.
- 28 Отвечая на обвинение в склонности к диктатизму, Джордж Элиот, например, писала: "Моя задача состоит не в том, чтобы навязывать доктрины, но в том, чтобы наставлять эстетически: пробуждать более благородные эмоции, которые заставляют человечество желать социальной справедливости, но не предписывать социальные меры, по отношению к которым ум художественного склада, пускай даже глубоко проникнутый общественным состраданием, часто не является лучшим судьей" (*Letters*. - Vol. IV. - P. 300; Vol. VII. - P. 44).
- 29 Levine G. *Determinism and Responsibility // A Century of George Eliot Criticism*. - P. 350.
- 30 Дж. Левин, считающий детерминизм Джордж Элиот "достаточно гибким", ссылается на "Систему логики" Милля (в особенности на главы 2, 10, 11) как на главный источник влияния (*Ibid.* - P. 354-355). И все же несомненно, что этика Спенсера в таких позднейших его работах, как "Образование" и "Основания этики", имела на Джордж Элиот более непосредственное воздействие.
- 31 Milner I. *Op. cit.* - P. 18.
- 32 Cazamian M.L. *Le roman et les idées en Angleterre: L'influence de la science (1860-1890)*. - Paris: Oxford Univ. Press, 1923. - P. 114.
- 33 Spencer H. *The Data of Ethics*. - Third edition. - London: Williams and Norgate, 1881. - P. 21-46, 47-63.
- 34 Полагают, что Дж. Г. Льюис, так или иначе способствовавший написанию Джордж Элиот ее романов, предложил главу "Свадебные колокола", на сей раз не без ущерба художественности произведения.
- 35 Milner I. *Op. cit.* - P. 21.

ON THE PROBLEMS OF CHARACTER
AND ENVIRONMENT IN GEORGE ELIOT'S NOVEL
"ADAM BEDE"

A. Luigas

S u m m a r y

The article is devoted to an analysis of George Eliot's novel "Adam Bede" from the point of view of its philosophical background. The author's marked positivist leanings have caused her to portray the local characters in close relationship with their rural environment, with their hereditary make-up and the acquired customs and habits.

Parallel to the treatment of characters according to the strict laws of positivist evolutionary theory, George Eliot's first novel is imbued with a peculiar moral determinism, which greatly relies on Spencer's ethic concept of "duty" and on the ancient Greek tragic notion of "Nemesis".

"ШАРЛЬ БЛАНШАР" ШАРЛЯ-ЛУИ ФИЛИППА

Татьяна Т а й м а н о в а

Ленинградский государственный университет

На рубеже XIX-XX веков во французской литературе появляется новое художественное течение, связанное, в первую очередь, с развитием во Франции социалистического движения, и, как следствие этого - с общей демократизацией литературы. Французский исследователь А. Клуар назвал это направление "литературой, симпатизирующей народу"¹. Заметим здесь, что отечественное литературоведение называет писателей, примыкающих к этому направлению, "писателями-демократами", а само направление - "демократической литературой"². В ряду таких имен, как Ж. Ренар, Э. Гийомен, М. Оду, Л. Фрапье, которых при всем различии их творческих позиций и формальных методов исследователи французской литературы объединяют в названное направление, имя Шарля-Луи Филиппа (1874-1909) следует поставить одним из первых. Очень метко сказал о Ш.-Л. Филиппе М. Баррес, назвав его "первым сыном бедняка, вошедшим в литературу"³. Действительно, Ш.-Л. Филипп родился в бедной семье башмачника в глухой французской провинции. Не сумев поступить в Высшую политехническую школу, куда он готовился по окончании лицея, он остался в Париже, нашел место мелкого служащего в муниципалитете и одновременно стал заниматься литературной деятельностью, к которой давно стремился⁴.

Основная тема, общая для всех демократических писателей - жизнь и быт бедноты, мелких крестьян, ремесленников, городских низов - для Филиппа является глубоко личной, интимной и даже болезненной, поскольку самого себя он ощущает частью народа. Отвечая на анкету Ш. Веллэ и Ж. ле Кардонелля, проведенную в 1904 году, писатель сказал: "У меня есть классовое чувство. Писатели, являющиеся моими предшественниками, принадлежат к классу буржуазии. Меня интересует совсем не то, что их. Все моральные кризисы литературы - это моральные кризисы буржуазии. Мне не нужно думать о работе и о куске хлеба. Баррес испытывает необходимость поехать в Толедо, в Венецию, чтобы обрести свою душу. Я же нахожу ее в народе, который меня окружает"⁵.

В письме к своему другу, бельгийскому литератору Вандепуту, Ш.-Л. Филипп подчеркнул то новое, что внесет демократическая литература в нравственный потенциал мировой литературы: "Нашей творческой индивидуальностью продиктованы будут наши книги, наше чувство наполнит их, сделает их прочными и хорошими и увековечит их, ибо в них будет человечность"⁶.

Кроме тематики, Ш.-Л. Филиппа роднит с другими писателями названного направления явная автобиографичность его творчества. Как и "Рыжик" Ж. Ренара или "Детский приют" Л. Фрапье, большинство романов Филиппа отражают либо события его детства, либо перипетии его парижской юности. Нужно отметить, что как и большинство писателей этого течения Филипп не поднимается до открытого социального протеста. Он не верит в возможность изменения социальной системы, ему свойствен фатализм в оценке судеб своих героев.

Новые темы, введенные в литературу демократическими писателями, вызвали потребность в выработке новых художественных приемов. В устоявшиеся уже к XIX веку жанры это течение внесло свои коррективы. И ярким примером тому является роман Ш.-Л. Филиппа "Шарль Бланшар". А. Жид в своей речи, произнесенной 5.XI.1910 года по случаю годовщины со дня смерти Филиппа, творчество которого он очень ценил, несмотря на несхожесть их эстетических позиций, назвал "Шарля Бланшара" самой значительной вещью Ш.-Л. Филиппа, являющейся, несомненно, вехой в истории французской литературы⁷.

"Шарль Бланшар" - незаконченное произведение. В нем должна была быть рассказана история детства и юности отца писателя. В 1913 году после смерти Ш.-Л. Филиппа были опубликованы две полностью законченные главы и отдельные фрагменты. Несмотря на незавершенность замысла, анализ данного материала может дать возможность сделать выводы об определяющих признаках творчества писателя.

Перед читателем предстает жизнь нищей крестьянки-вдовы и ее семилетнего сына, который целые дни в полном одиночестве (мать работает на поденщине) сидит на стуле в пустой комнате. Мальчик не знает другой еды, кроме сухого хлеба, не общается ни с кем, кроме матери, не видит ничего, кроме голых стен и земляного пола. Это приводит его к полной физической и моральной деградации. Только попав в обучение к своему дяде-башмачнику, он постепенно вновь приобретает человеческий облик.

Мы полагаем, что это произведение тяготеет к жанру сво-

еобразного романа воспитания, формирования человека, широко распространенному во французской литературе ("Джек" А. Доде, "Рыжик" Ж. Ренара). Но принадлежность Ш.-Л. Филиппа к демократической литературе придает этому жанру своеобразные черты. Первая глава, можно сказать, тяготеет к "роману антивоспитания". Ведь воспитание, как известно, — "развитие возможностей, заложенных в человеке" (Я. Корчак). Здесь же вместо рассказов матери — полное одиночество. Вместо игр и общения со сверстниками — неподвижное сидение на стуле. Вместо природы и солнца — четыре грубые стены, низкий потолок и земляной пол. В сущности Ш.-Л. Филипп рассказывает о зловещем эксперименте над человеком, лишенным впечатлений бытия. Это тем более страшно, что было на самом деле: ведь эта история, как мы уже упоминали, произошла с отцом Филиппа. Автор последовательно показывает, как одиночество, бездействие, холод ломают психику мальчика. Вначале здоровая натура ребенка берет верх, и мальчик старается не скучать в своем заточении. Он пытается размышлять, фантазировать, надеется, что увидит, наконец, жизнь.

"Что такое жизнь? Каждый его взгляд искал ее. Он смотрел во все четыре угла ... Затем он поднимал голову, чтобы лучше разглядеть перекладки потолка ... Он смотрел на пол у своих ног, он слегка скреб его кончиком своего деревянного башмака, ожидая, не появится ли она оттуда ... Жизни не было нигде. Она, очевидно, еще не пришла"⁸.

Постепенно понятия мальчика сужаются в соответствии с неправдоподобно узким мирком, в котором он замкнут: жизнь — это мать, дающая ему сухой хлеб и не позволяющая выйти на улицу; природа — это необъятное пространство, "в котором шагаешь, неся свою корзинку"⁹, чтобы получить милостыню. Шарль Бланшар принимал такую жизнь с рабской покорностью бедняка, не представляя, что она может быть иной. У многих бедняков — персонажей романов Ш.-Л. Филиппа, повидавших в жизни больше, чем этот мальчик, вырабатывается такое покорное и ограниченное отношение к окружающему их миру. Но здесь "эксперимент" зашел слишком далеко, и вот его страшный итог: "Не было существа, с которым можно было бы его сравнить: старики производят больше шума, мужчины менее серьезны ... Даже в животном мире нельзя было найти ему подобного ... На сырой почве одной из тех комнат, которые напоминают погреб, за долгие дни вырос какой-то чудовищный гриб, и случай придал ему форму ребенка"¹⁰.

Казалось бы, ничем уже нельзя помочь Шарлю. Даже мать в ужасе отшатнулась от него. Но в романе есть вторая глава, и это уже глава из "романа воспоминания". Попав в дом своего дяди-башмачника, Шарль Бланшар постепенно, с большим трудом становится человеком, и происходит это благодаря работе. Первый башмак, выделанный Шарлем, перевел его на иной уровень существования. Он больше не был одинок и беспомощен: "...теперь для Шарля Бланшара существовала вещь, называемая работой"¹¹. Эту работу автор описывает необыкновенно выразительно, с огромным пафосом: "Башмаки сами не делаются. Дерево тверже, чем камень, оно словно борется с мастером ... Батист набрасывается на него, как на врага... Битва была жаркая ... Всегда можно было ждать какой-нибудь катастрофы, и удивительно, что при этом не проливалась кровь ... Но вот он отступал на четыре шага назад ... Пара деревянных башмаков ... были плодом его работы. Они были великолепны, как будто вышли прямо из рук творца ... Материя была побеждена. Природа оказалась бессильной"¹².

Речь в "главе воспитания" идет не о "воспитании чувств", но о сохранении их в том виде, каком они были получены от природы, о возможности остаться самим собой.

Что касается композиции романа, отметим сразу, что она отличается подчеркнутой простотой. Две главы по способу организации материала симметричны. Дом Бланшаров в первой главе - уродливый и полуразрушенный, в котором "сразу приходила мысль: "Вот дом, в котором я не мог бы жить!"¹³ - т. е. мертвый дом, и дом Батиста Дюмона во второй главе - "обыкновенный дом рабочего, ... здесь пахло листьями, здесь пахло орехами, здесь пахло землей"¹⁴ - этот дом жил. Комната Шарля Бланшара - абсолютно пустая - и мастерская Батиста Дюмона, до потолка наполненная башмаками, а также его жилая комната, полная заработанных трудом вещей, милых и привычных. Такая симметрия еще более подчеркивает контраст между двумя этапами воспитания-становления Шарля Бланшара.

В "Шарле Бланшаре" практически нет фабулы. Вся жизнь мальчика и его матери передана Филиппом через одни лишь описания быта, обстановки, их окружающей. В этих описаниях особенно ярко проявляются особенности стиля писателя. Очень точно определила этот стиль Н.Я. Рыкова, назвав его "объективированно-лирическим"¹⁵. Автор любит давать описания очень подробные, с множеством конкретных бытовых деталей, поэтому эти описания всегда лирически окрашены. Иногда это достига-

ется при помощи яркой метафоры: например, дом Шарля Бланшара сравнивается с дряхлой старушкой, сидящей поодаль от дороги, с надвинутыми на глаза чепцом. Иногда автор вклинивает в описания собственные рассуждения и оценки: "Дома похожи на нас самих"¹⁶ или "Вот дом, в котором я не мог бы жить!" Временами автор начинает вести рассказ от второго лица. Так, например, он описывает комнату Ш. Бланшара: "Когда вы открывали дверь и входили в единственную комнату, вы прежде всего замечали все то, чего в ней не было ... Когда наступит вечер, почувствуешь себя очень одиноким в очень жестоком мире"¹⁷. Это "почувствуешь" сразу же выдает лирическую интонацию автора, но, кроме того, рассказ от второго лица демонстрирует отождествление авторской позиции со взглядом его читателя, что характерно для демократической литературы. Таким образом, сочетание объективного анализа с лиризмом выполняет в "Шарле Бланшаре" определенную социальную функцию: автор выражает собственный протест против антигуманной сути буржуазного общества и как бы приглашает читателя присоединиться к нему.

В искаленном нищетой сознании Шарля окружающая его действительность предстает порою в фантастическом свете. Чтобы усилить это впечатление ирреальности и таким образом сильнее воздействовать на читателя (а в задачу автора несомненно входило поразить читателя картиной нечеловеческих страданий бедняков), автор пользуется особыми литературными приемами.

Ш.-Л. Филипп обращается, в частности, к вечным категориям бытия, таким, как Время, Жизнь, Природа. Но для его героев такими глобальными понятиями являются простые составляющие их жизни: хлеб, холод, работа. Так, Соланж Бланшар относится к хлебу, как к некоему фетишу: одушевляет его, почитает и одновременно боится. "Она относилась к хлебу, — пишет Ш.-Л. Филипп, — как святые относятся к своей душе"¹⁸. И напротив, абстрактные категории его герои ощущают как нечто конкретное. Шарль Бланшар в своей неподвижности чувствует, как время убивает его, и это время предстает в его сознании как что-то вещественное и страшное: "Длинные вереницы утренних часов, вечерних, которые текут один за другим, вызвали странное ощущение, словно вам нужно зевнуть, широко раскрыть рот, горло и грудь, чтобы они могли войти и совершить свой путь через ваше тело"¹⁹.

Другой авторский прием заключается в том, что Ш.-Л. Фи-

липп изображает жизнь с точки зрения ребенка, часто как бы становится на его место. Поэтому детский пантеизм Ш.Бланшара естественно продолжается в символике самой авторской речи. Так оживает мебель в комнате: "Вещи ... ушли одна за другой ... Один стул был тоже на пути к уходу"²⁰, на людей становятся похожи дома.

Большого эмоционального эффекта писатель добивается, пользуясь объективирующей и "упрощающей" интонацией повествования. Как бы значительны и трагичны ни были события или переживания героев, автор всячески избегает пафосных интонаций. Он сообщает читателям только объективную сторону событий, причем делает это подчеркнуто спокойным тоном. В такой манере описывается им, например, жуткий процесс нравственного и биологического распада мальчика, доходящий до превращения его в нечто, напоминающее плесень²¹. И вдруг в конце первой главы происходит "взрыв" – мать не узнает и до смерти пугается своего дитя. Именно в этот момент меняется авторская интонация, она становится более взволнованной, темп повествования убыстряется, изменяется даже грамматический строй повествования: если раньше оно шло в незавершенном прошедшем времени, что указывало на повторяемость, привычность происходящего, то теперь все действия стали законченными, разовыми.

Таким образом, роман воспитания у Ш.-Л. Филиппа приобретает полемическую направленность по отношению к традиционным образцам жанра, превращаясь в свою противоположность – "роман антивоспитания" (аналогичные тенденции можно найти в "Рыжике" Ж. Ренара).

Главной темой этого нового романа воспитания становится труд, и роль воспитателя здесь выполняет человек труда.

Стремление писателя максимально приблизиться к своим читателям диктует и особенности стиля: лирическая интонация автора, соединение точки зрения рассказчика с точкой зрения героев и употребление второго лица как способ привлечения читателя к происходящему и др.

Но самое главное – позиция писателя: это позиция человека, который описывает свой социальный слой не "сверху", а как бы изнутри. В этом и есть сила "Шарля Бланшара" и сила демократической литературы – доверие к духовному здоровью народа.

Л и т е р а т у р а и п р и м е ч а н и я

- I Clouard H. Histoire de la littérature française: Du symbolisme à nos jours. - Paris, 1959. - P. 515.
- 2 См.: История французской литературы. - М., 1959. - Т. 3. - С. 475.
- 3 Цит. по: Chaigne L. Les lettres contemporaines. - Paris, 1964. - P. 204.
- 4 Первая его повесть "Четыре истории о бедной любви" ("Quatre histoires de pauvres amours") появилась в 1897 году. За ней последовала вторая - "Добрая Мадлена и бедная Мария" ("La bonne Madeleine et la bonne Marie", 1898). В 1899 году был написан один из лучших романов писателя "Мать и дитя" ("La Mère et l'Enfant"), являющийся автобиографическим. Затем появились "Бубу с Монпарнаса" ("Bubu de Montparnasse", 1901), "Папаша Пердри" ("Le Père Perdrix", 1903), "Мари Донадь" ("Marie Donadieu", 1904), "Крокиньюль" ("Croquignol", 1906). После смерти писателя было опубликовано одно из самых интересных его произведений - роман, который он не успел закончить, - "Шарль Бланшар" ("Charles Blanchard").
- 5 Цит. по: Sénéchal Chr. Les Grands Courants de la Littérature Contemporaine. - Paris, 1934. - P. 77.
- 6 Филипп Ш.-Л. Собр. соч. - Л., 1935. - Т. I. - С. 10.
- 7 См.: там же. - С. 48.
- 8 Там же. - С. 56.
- 9 Там же. - С. 66.
- 10 Там же. - С. 78.
- 11 Там же. - С. 99.
- 12 Там же. - С. 87-89.
- 13 Там же. - С. 52.
- 14 Там же. - С. 86.
- 15 См.: Рыкова Н.Я. Шарль-Луи Филипп: Очерк жизни и творчества // Филипп Ш.-Л. Собр. соч. Т. I. - С. 24.
- 16 Филипп Ш.-Л. Собр. соч. Т. I. - С. 52.
- 17 Там же. - С. 52-53.
- 18 Там же. - С. 23.
- 19 Там же. - С. 75.
- 20 Там же. - С. 53.
- 21 См.: там же. - С. 78.

"CHARLES BLANCHARD" de Ch. L. PHILIPPE

T. Taymanova

R é s u m é

L'auteur traite le problème peu étudié de la littérature démocratique française de la fin du XIX-me siècle, particulièrement l'oeuvre de Ch.L. Philippe. Il fait l'analyse de genre et de style de roman inachevé "Charles Blanchard". Ce roman est analysé dans le contexte générale de la littérature démocratique. "Charles Blanchard" bien qu'il soit considéré par la plus part des critiques comme un des plus intéressants de tous les romans de l'écrivain n'a pas été analysé en détails auparavant. Le genre de ce roman est considéré dans une optique nouvelle. C'est un roman de l'éducation qui se transforme à roman de l'antiéducation. On prouve que le nouveau genre exige de nouvelle poétique et on analyse les nouveaux procédés.

"THE OPTIMIST'S DAUGHTER" BY EUDORA WELTY:
THE CONFRONTATION OF TWO WORLD OUTLOOKS

Piret T e r g e m
Tartu State University

Eudora Alice Welty, the Grand Old Lady of American Southern literature was born in Jackson, Mississippi, in 1909. Her father, president of a Southern insurance company, was of Ohio descent, and her mother a West Virginian. Eudora and her two younger brothers, Edward and Walter, grew up in a sheltered but at the same time liberal atmosphere, in a home of deep-rooted cultural traditions. Eudora was an avid reader, and for a number of years cherished the hope of becoming a painter. She graduated from Central High School in Jackson and spent two years at Mississippi State College for Women, in Columbus, and another two at the University of Wisconsin. There, as an English major, she began a more thorough study of literature, and in 1929 received a Bachelor of Arts degree.

In order to study advertising, Welty enrolled in Columbia University Graduate School of Business but soon returned to her native Mississippi where she worked at various jobs in advertising. As a publicity assistant she travelled all over the state talking to different sorts of people, taking photographs, and observing the life of farmers, seasonal workers, artisans and traders. These observations provided her with ample material for her later novels and short stories.

Already at Mississippi State College for Women Eudora Welty acted as a reporter on the college newspaper, "The Spectator". She became "a wit and humorist of the parochial kind"¹ contributing humorous editorials and grotesquely funny reports to the paper.

Welty's first short story "Death of a Travelling Salesman" (1936) was published in a small magazine "Manuscript". Her first collection of short stories, "A Curtain of Green" came out in 1941 with a foreword by Katherine Anne Porter, Welty's chief sponsor and teacher. Beside the above-mentioned collection of stories Eudora Welty's works include the novels "The Robber Bridegroom" (1942), "Delta Wedding" (1946), "The Ponder Heart" (1954), "Losing Battles" (1970) and "The Optimist's Daughter" (1972); collections of stories "The Wide Net" (1943), "The Golden Apples" (1949), "The Bride of the Innis-

fallen" (1955), a children's book "The Shoe Bird" (1964), a snapshot album "One Time, One Place" (1971), a collection of essays and reviews "The Eye of the Story" (1978), and an autobiography "One Writer's Beginnings" (1983). Eudora Welty has twice received first prize O. Henry Memorial awards, she held two Guggenheim Fellowships, and won the William Dean Howells Medal. In 1952 she was elected to the National Institute of Arts and Letters. In 1973 she received Pulitzer Prize for "The Optimist's Daughter".

Though the author of five novels, Eudora Welty is first and foremost known and renowned as a short-story writer, for the stories definitely form the better part of her literary output.

In her works Eudora Welty describes mainly the life of Southern farms and provincial towns, but her central concern is the inner life of the characters, "the pervading and changing mystery of human relationships"². Her attention is focused on individual consciousness as well as on the interaction between the hidden world of dreams and feelings and the outside world of everyday reality rather than on the social aspects of contemporary existence. In fact, more significant social and political issues leave her indifferent, and "the largest social unit she deals with is the family or the church group"³. Even the past is depicted in lyrical-symbolic images rather than in concrete patterns.

Welty's principal subject is ordinary people in ordinary surroundings -- in the present-day American South. Having spent all her life in Jackson, Mississippi, it is a matter of course for Eudora Welty to use the countryside and towns, forests, fields, farms and mansions of her home state as settings for her stories and novels. The Mississippi Delta⁴ and the Natchez Trace⁵ form a natural background for her characters and their subtle relationships -- so unlike the "grand, legendary, demonic conflicts"⁶, desperate struggles and epic battles that fascinated her compatriot and older colleague William Faulkner. Indeed, Welty's Mississippi is a small, protected world where time goes by like a dream, where people go about their everyday affairs "in tranquil, pastoral fashion"⁷ ignoring the "real world" by simply looking it out.

Eudora Welty creates her own closed universe of lofty feelings and noble cravings, and she is not in the least

disturbed by the fact that this universe does not correspond to the existing reality. The "big bad world" with its distant, impersonal cities and complicated affairs is given in a totally abstract way. Yet at the same time the environment that is so familiar to the author also appears as somewhat sketchy.

Welty's stories and novels bring to mind water colour paintings: delicate brush strokes, transparent colours merging into one another, blurred contours, haziness, and occasional unpainted patches. Symbols with Welty carry a significant role, as well as the lyrical vein that serves as the main characteristics of her fiction.

According to Ruth M. Vande Kieft, the principal features of Eudora Welty's fiction are "the lyrical impulse that provides its inciting force and unity, the emphasis on place that gives it focus, and the scope and experimentation that lend it variety"⁸. Her characters are surrounded by the defensive shield of delicate humour, by a bit melancholy and nostalgic atmosphere where time seems to stand still and where there is rarely any action whatsoever.

"The Optimist's Daughter" (1972), revising the established canons, raises Welty's art to a new qualitative level. N. Anastasyev even maintains that for the first time during her long career Eudora Welty produced a real novel, a novel proper⁹; and it is often called the best book she has ever written.

"The Optimist's Daughter" was initially conceived as a short story written in 1969 and published in the "New Yorker" magazine. Later on the writer introduced several changes in the text enlarging the story into a novel.

In her interview to Charlotte Capers, Eudora Welty has stated that "The Optimist's Daughter" is "really an interior story of what went on in a young widow's mind in response to grief and loss and her adjustment to facing up to it, and acceptance of the meaning of the love in her life and affection. All this is shown in a family tangle of relations."¹⁰

Typically, the scene of the novel is laid in the state of Mississippi. Laurel McKelva Hand, a "slender, quiet-faced woman in her middle forties"¹¹ and widow of a war hero, has left the South to live and work in Chicago, but returns after years to New Orleans in order to keep faithful vigil at her father's sickbed. After Judge McKelva's sudden death Laurel and her silly young stepmother Fay go back to a small Mississippi town Mount Salus, to the ancestral home of the McKelvas.

Mount Salus becomes the venue of a tense and dramatic inner conflict which finds its outward expression only in trifling details.

Once again, Eudora Welty employs her favourite device -- symbols. Laurel, the last survivor of an old Southern family whose forefathers during the Civil War fought for the Confederacy, represents the perishing Southern aristocracy and its ideals while the "shallow little vulgarian"¹² Fay embodies the petty-bourgeois way of life, the stereotypes of Philistine thinking and feeling. Fay "was without any powers of passion or imagination in herself and had no way to see it or reach it in the other person. Other people, inside their lives, might as well be invisible to her. /.../ She could no more fight a feeling person than she could love him."¹³ Laurel and Fay have emerged from different environments, they are not able to understand each other for the simple reason that they speak different languages. Words for either of the women carry meanings quite unlike: for Fay, "who never calls anything by name and whose family she says is no longer living, words are dead things. For her writing is typewriting. But for Laurel, words, in the slow development of insight, are crucial."¹⁴

Hence, the confrontation is not merely that of the two women -- the sensitive, intelligent Laurel, and the primitive, egoistic Fay -- but that of two different world outlooks, even two different eras: Laurel belongs to the past, to the memories; Fay -- to the future. Fay and her noisy nouveau riche family strikingly demonstrate the onslaught of the consumer morals, and their prevailing over the so-called aristocracy of soul: Fay becomes lady of the McKelva house that is so full of memories about the generations who have lived and died there, while Laurel returns to Chicago.

Contemporary reality itself seems to shatter Eudora Welty's former belief that moral purity, nobility of thoughts, aristocratic refinement of feeling¹⁵ can guarantee a person triumph over the inimical world. Yet, when Laurel parts with her childhood home, and along with it the memories, it is not she who is defeated. At the end of the novel, there is a scene with the breadboard -- the actual climax of the conflict between Laurel and Fay. On her last circuit through the house Laurel finds her mother's breadboard that was once fashioned by her own husband Philip Hand. The breadboard is in a

terrible condition, for Fay has cracked walnuts on it. Laurel, considering this profanity, is ready to hit Fay with the breadboard, she knows herself capable of doing it -- her cup is brimming full at last. However, she finds enough strength, not to yield to this overwhelming impulse. Fay is nothing but a "final obstacle, a temptation to retribution that must be resisted"¹⁶, she is not worth wasting one's emotions on: she has never understood Laurel's connections with the past, with the memory, and never will. "I don't know what you're making such a big fuss over. What do you see in that thing?" asked Fay. 'The whole story, Fay. The whole solid past,' said Laurel."¹⁷

The scene with the breadboard is the moment of recognition, self-realization for Laurel, a "focusing, and bringing together and revelation -- self-revelation -- when everything cleared for her."¹⁸ So she can leave for Chicago, free from the burden of the past, with schoolchildren waving their hands to her, wishing her goodbye.

"The Optimist's Daughter" is imbued with the same nostalgic lyricism that is characteristic of other Welty's works; the action, as usual, lacks dynamism. Yet, as N. Anastasyev maintains, the novel to a certain extent diverges from the conventional track. The continuity of time, the mental closeness of the past and the present play an important role for Welty. And her characters regard reminiscences not as a dead burden of the past, but as a living experience of the present, even more: hope for the future. But are these reminiscences able to prevent the fall, is not the hope of securing the present through the past illusory, is not the very existence of the characters, Laurel, seeming?¹⁹ All these questions emerge to the centre of the narrative, for the first time in Welty's novels.

"The Optimist's Daughter" is for Welty a painful farewell to the illusion, a journey beyond the bounds of a myth²⁰ that has served her so long.

R e f e r e n c e s

- 1 Welty, E. One Writer's Beginnings. - New York: A Warner Communications Company, 1985. - P. 86.
- 2 Vande Kieft, R.M. Introduction to Thirteen Stories by Eudora Welty. - San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1985. - P. 11.
- 3 Bradbury, J.M. Renaissance in the South: A Critical History of the Literature, 1920-1960. - Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press, 1963. - P. 109.
- 4 "a broad, alluvial country, bounded at the north by the city of Greenville and at the south by the confluence of the Yazoo and Mississippi rivers" (Rubin, L.D. The Faraway Country: Writers of the Modern South. -Seattle: Univ. of Washington Press, 1963. - P. 131)
- 5 "a path originally carved out of the wilderness by animals, later followed by Indians, and then literally deepened into the forest bed as it was travelled by rivermen making their way home after coming down the Mississippi". (Vande Kieft, R.M. Introduction to Thirteen Stories by Eudora Welty. - P. 7)
- 6 Олдридж Дж. После потерянного поколения. - М.: Прогресс, 1981. - С. 196.
- 7 Rubin, L.D. The Faraway Country: Writers of the Modern South. - P. 131.
- 8 Vande Kieft, R.M. Introduction to Thirteen Stories by Eudora Welty. - P. 5.
- 9 Анастасьев Н. За пределами мифа // Юдора Уэлти. Дочь оптимиста. - М.: Прогресс, 1975. - С. 14.
- 10 Conversations with Eudora Welty/Ed. by Peggy Whitman Frenshaw. - Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1984. - P. 115.
- 11 Welty, E. The Optimist's Daughter. - New York: Random House, 1978. - P. 9.
- 12 Eudora Welty: A Form of Thanks / Ed. by Louis Dollarhide & Ann J. Abadie. - Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1981. - P. 12.
- 13 Welty, E. The Optimist's Daughter. - P. 206.
- 14 Eudora Welty: A Form of Thanks/ Ed. by Louis Dollarhide & Ann J. Abadie. - P. 89.
- 15 Анастасьев Н. За пределами мифа // Юдора Уэлти. Дочь оптимиста. - С. 14.

- 16 Kreyling, M. Eudora Welty's Achievement of Order. - Baton Rouge: Louisiana State Univ. Press, 1980. - P. 172.
- 17 Welty, E. The Optimist's Daughter. - P. 206.
- 18 Conversations with Eudora Welty/ Ed. by Peggy Whitman Prensshaw. - P. 237.
- 19 Анастасьев Н. За пределами мифа // Юдора Уэлти. Дочь оптимиста. - С. II.
- 20 Ibid. P. 14.

**"ДОЧЬ ОПТИМИСТА" ЮДОРЫ УЭЛТИ:
КОНФРОНТАЦИЯ ДВУХ МИРОВОЗЗРЕНИЙ**

**Н. Тергем
Р е з ю м е**

В статье рассматривается творчество Юдоры Уэлти, одной из крупнейших современных писателей Американского Юга.

Новеллы и романы писательницы характеризуются лирической тональностью и лишением действия. Новым этапом в ее творчестве является роман "Дочь оптимиста" (1972), в котором рассматриваются проблемы конфронтации двух разных образов жизни.

ПРОБЛЕМА САМОСОЗНАНИЯ АВТОРА

(Произведения Дж. Фаулза и литературная традиция)

Валерий Тимофеев

Ленинградский государственный университет

Среди произведений Джона Фаулза, чьей популярности у литературоведов могут позавидовать классики, есть лишь одно — роман "Мантисса" — как будто в оправдание своего названия, не вызывающее обычного энтузиазма исследователей. Тем не менее этот роман кажется вполне закономерным для творческого поиска Фаулза, не стоит он особняком и на фоне мировой литературы.

Именно в этом романе нашли художественное воплощение все аспекты проблемы самосознания автора. А эта проблема всегда занимала писателя. И одно из подтверждений тому — характеристика Фаулза как "саморефлектирующего автора", ставшая общим местом исследований его творчества.

Если рассматривать творческий путь писателя от "Коллекционера" до "Мантиссы" в свете этой проблемы, то нельзя не заметить, что интерес к ней, ее место и роль возрастает от романа к роману. Начинается все, как будто для простоты счета, с нуля. "Коллекционер" (1963 г.) — произведение по жанру эпистолярное — состоит из двух дневников, авторы которых и являются героями романа. Автор, создавший и героев, и их дневники, остается вне произведения. Проблемы самосознания автора не возникает ни в одном из ее аспектов. Здесь даже такой литературоведческий конструкт как "образ автора" невозможен.

"Маг" — роман с повествованием от первого лица, причем рассказчик, Николас Эрф, и есть его главный герой. Поэтому и в этом романе проблема самосознания автора могла бы не возникнуть, если бы его герой не попал в "мир", у которого есть свой автор, свой творец. Загадочный Морис Кончис превращает Эрфа в персонаж, манипулирует его поведением, восприятием, а через него и читателями. Произведение, таким образом, содержит картину двойного мира, один ее уровень описывает мир как объективную действительность, другой — как мир рукотворный. Один "мир" вставлен в другой как матрешка, поэтому читатели

погружаются в произведение в два этапа, а значит и выходить из него должны в два этапа, но это удавалось далеко не всем¹. Последнее обстоятельство чрезвычайно обеспокоило действительного мага и творца обоих "миров", Джона Фаулза, заставило внести изменения в текст романа. И в новой редакции (1977 г.) Фаулз значительно понизил сверхъестественность "мира" Кончиса, подчеркнул его театральность, сотворенность, позволив читателю переключить внимание на поиск и осознание целей и задач манипуляций героем, обогатить восприятие романа. Иными словами, заставить читать "Маг" не как роман мистики и приключений (fantasy), а как роман воспитания.

Высказывание Фаулза о своей неудовлетворенности читательской интерпретацией романа² и, что для нас еще важнее, меры, предпринятые для ее изменения, демонстрируют со всей очевидностью область его наблюдений и направление поисков. Неизбежность ложных интерпретаций, с которой столкнулся писатель, заставила его уделить особое внимание методам контроля читательского восприятия, проникнуть в лабораторию восприятия, осознать его специфику, принципы "сотворчества" читателя и пределы его компетенции. С этими вопросами связано два аспекта проблемы самосознания автора. Первый - мера ответственности автора перед читателями при их неизбежном эволюции. Второй, тесно связанный с первым, заключен в ответственности автора перед изображаемым: чем выше достоверность изображения, т.е. чем менее заметна его сотворенность, тем выше вовлеченность читателя в его иллюзию, но при этом чем выше иллюзия читателя, тем менее он способен осознавать воздействие на себя. Иными словами, какова должна быть глубина иллюзии и ее устойчивость для того, чтобы читатель, не теряя способности к рефлексии, воспринимал творимый мир в его целостности.

В следующем произведении ("Подруга французского лейтенанта", 1969 г.) Фаулзу удастся если не преодолеть возникшие проблемы, то максимально использовать. В "Маге" читатель слишком глубоко проникался иллюзией, легко поддавался на манипуляции, но не замечал истинного манипулятора, автора, не понимал его задач, а поэтому и манипуляции лишались смысла. В новом романе автор уже не передает своих функций какому-либо персонажу, а выступает сам как персонаж, меняющий маски, но не скрывающий свою ответственность за управление героями и читателями³.

Получив практическое воплощение в романе "Подруга фран-

цузского лейтенанта", оба аспекта проблемы нашли свое отражение как теоретические вопросы в сборнике "Башня из черного дерева" (1974 г.), центральными темами которого становятся: соотношение искусства и жизни, взаимосвязь художественного восприятия и мировосприятия, неоднозначность изображения жизни средствами искусства.

Следующий этап эволюции проблемы самосознания автора отражен в романе "Дэниел Мартин" (1977 г.). Это произведение представлено как текст, создаваемый на глазах у читателей романа его главным героем, писателем Дэниелем Мартином. В романе повторяется "игра в матрешку", начатая в "Мэге": в повествовании выделяется самостоятельный слой - эпизоды и варианты романа о писателе Саймоне Вульфе, создаваемые Дэниелем при участии подруги Джени. С. Вульф - персонаж Дэниела Мартина, который сам является и героем собственных воспоминаний (т.е. лицом реальным), и персонажем (лицом вымышленным).

При погружении в повествование на две ступени (как в "Мэге") читатель воспринимает Саймона Вульфа как реальное лицо и объект для сопереживания. При погружении на одну - Вульф остается для читателя продуктом воображения Дэниела Мартина, а мир, в котором он живет, вымыслом. А для того, чтобы читателю было проще выйти из погружения, на последней странице ему сообщают, что Дэниел отказывается от авторства романа "Дэниел Мартин", который он лишь собирался писать, но "теперь уже не напишет"⁴. Так персонаж автора пытается напомнить читателю об иллюзии, о том, что перед ним художественное произведение, у которого есть настоящий автор. Если открывая роман, читатель знал, что книга написана Джоном Фаулзом, то почему бы закрывая, не вспомнить это? Но забывчивость читателя почти беспредельна. Вопрос "Тот ли это самый роман, который пишет Дэниел Мартин, или он вправду от него отказался?"⁵ задают не только читатели "второго погружения", над невзыскательностью вкусов которых подтрунивал Фаулз, собрав эротические сцены романа во второй слой, в повествование про Вульфа. Именно этот вопрос задают серьезные исследователи, не замечая, что своим стремлением доказать "приверженность Фаулза принципам реалистического искусства"⁶ они превращают его в Х.Л. Борхеса, персонажу которого "действительно" удается написать роман Сервантеса.

То, что проделал Фаулз в финале романа "Дэниел Мартин" - второй изобретенный им способ борьбы с ложными интер-

претациями увлекающихся читателей, а первый он использовал в "Подруге французского лейтенанта", сообщив перед началом романа, что "в последней главе нет ошибки в нумерации страниц"⁷, пытаясь предупредить стремление читателей поменять местами предложенные им финалы. Но практика подсказала Фаулзу, что одного способа отрезвлять читателя окажется мало, поэтому в "Дэниеле Мартине" есть еще один. Он должен сработать при погружении во второй уровень повествования, когда читатель сталкивается с С. Вульфом. Забывая про Фаулза ради Мартина, а потом про Мартина во имя Вульфа, читатель должен возвратиться туда, откуда пришел: С. Вульф - анаграмма фамилии Фаулз (Fowles - S. Wolfe) Матрешка (автор персонажа персонажа) стремится к инверсии, вывернувшись наизнанку, она иронично отождествит автора с персонажем, т.е. как раз то, что и делают, правда, без иронии, незадачливые читатели.

Проследив эту проблему в романах Фаулза, нельзя не обратить внимание на то, что ее проявления возрастают от произведения к произведению, хотя эта тенденция практически не обусловлена спецификой жанров самих произведений. Тем более, что жанр для Фаулза остается всегда лишь материалом для опыта в нем. Писатель в начале своей карьеры объявил о своем "желании написать хотя бы по одному произведению в каждом жанре"⁸ и остается ему верен. Нетрудно заметить, что в образцах использованных жанров, будь то роман XIX века или XX, проблема самосознания автора не проявляется так ярко, как в соответствующих опытах Фаулза ("Подруга французского лейтенанта" и "Дэниел Мартин"). Остается предположить, что активизация проявлений этой проблемы связана, с одной стороны, с возрастанием у самого Фаулза интереса к природе творческого процесса, к природе искусства и закономерностям его восприятия. И с другой, с накоплением опыта и наблюдений над практикой восприятия собственных произведений, со стремлением использовать результаты в практике, для повышения воздействия произведений. Но возрастают не только сами проявления, растет их ироничность, возможно, как результат неудовлетворенности достигаемыми результатами.

Кульминации своего развития проблема самосознания автора достигает в романе "Мантисса" (1981 г.), где она определяет и художественные приемы, и сюжетное развитие, и проблематику всего произведения. То, что по отдельности мы уже наблюдали в разных произведениях, теперь собрано в одном, а поэтому рамки какого-либо одного из жанров его удовлетворить

не могут. Необходим жанр, сохраняющий признаки всех уже использованных жанров. Такого жанра, естественно, нет. Но существует некоторая литературная традиция. И чтобы показать ее, мы проведем сравнительный анализ нескольких произведений разных авторов, разного времени и даже разных народов.

Имя Джеймс Бранч Кейбл (1878–1958 гг.) даже на периферии литературной Америки стоит не в первом ряду. С 1905 по 1955 г. им написано более 40 книг, но нас сейчас интересует лишь одна – "The Cream of the Jest", изданная в 1917 г. Ее герой, Всемогущий Горвендил, как и подобает "настоящему" герою романа, совершает чудеса: в готическом замке интриги, убийства, измены, куртуазная любовь. Но, покидая первую главу, он вдруг открывается уцелевшим участникам приключений: "Этот роман придумал я, но по обычаю своей страны выдал за перевод древнего автора Горвендила. Я – писатель, а вы – и живые, и мертвые – мои герои, и существуете только в моей голове. Вы, конечно, вправе мне не верить, потому как я и сам могу оказаться лишь частью чьей-либо фантазии"⁹. И во второй главе Горвендил носит другое имя, живет другой жизнью. Теперь он – Феликс Кенастон, писатель. Создавать романы ему помогает муза Этера, превращающая писателя (для совместных путешествий во времени и пространстве) в различные исторические лица. Потом, издавая романы, Кенастон многое в них изменяет и переделывает, но здесь помогает уже не муза, а публика, рецензенты, издатели.

Герой романа Джона Фаулза – Майлз Грин – тоже писатель. Его творческим процессам тоже помогает муза, но не Этера (как Кенастону из романа Кейбла), а Эрата. Этим не исчерпывается родство "Мантиисы" и "The Cream of the Jest". Одинаковая сюжетная основа – взаимоотношения с музами – обеспечивает мотивированность серии вставных эпизодов, которые оформляются как самостоятельные сюжеты с собственными жанровыми признаками. На уровне фабулы все эпизоды, включая основное повествование, однотипны, различаются они лишь по жанру. Все эпизоды подчеркнута литературны: это не реальные события, а материал художественных произведений в процессе создания и осмысления. Эпизоды, образующие отдельные повествовательные слои, выдержаны в жестких рамках канонов и стереотипов: у Кейбла – клишированные стилизации, жест рыцарских романов, стереотипы из массовых жанров (окультизм, магия, тайные общества), схемы романа нравов и т.п.; у Фаулза – порнографические вариации на тему *poivre au roman* и популярного феминистского и антифеминистского

нистского читва переплетаются с рассуждениями о них в духе неофрейдизма и постструктурализма.

Оба романа построены на противопоставлении замкнутого внутреннего мира фантазии и рефлексии внешнему, миру действительности. Два мира связаны предметом-символом: у Кейбла — две половинки талисмана Этеры, у Фаулза — часы с кукушкой. Роль обоих символов иронична. Раскрытие их секретов не приводит к выходу в мир действительности, а лишь убеждает, что этот внешний мир, который литература (по своему традиционному определению) и призвана отражать, оказывается в этих произведениях столь же замкнутым миром воображения.

Герой Кейбла, Кенастон, оказывается персонажем, которого выдумал писатель Хэрробай, а магический талисман Этеры — изобретением того же Хэрробая (как в терминах внутреннего, так и внешнего мира), пластинкой с крышки крема для лица производства фирмы Хэрробай энд Санз. Название романа "The Gream of the Jest" превращается таким образом в каламбур (gream по-английски означает и крем, и суть), иронически реализует предчувствия Кенастона: "Я могу оказаться лишь частью чьей-либо фантазии, в чем, возможно, и состоит вся суть этой жесты"¹⁰.

Все приключения Горвендила порождены фантазиями Кенастона, а сам он рожден в голове Хэрробая, выдуманного, в свою очередь, Кейблом. Голова в голове головы, или "капуталитература" (от лат. "голова"), как можно условно назвать описываемую традицию. Этот термин полностью удовлетворяет и роман Фаулза, действие которого помещено в замкнутое пространство комнаты, серый цвет стен которой, как подчеркивается в романе, символизирует содержимое черепной коробки. Описываемые события оказываются порождениями фантазии писателя Майлза Грина и его музы Эраты. Они поочередно сочиняют друг для друга слова, поступки и даже внешность. Основной конфликт заключен в постоянном споре "Кто кого породил, и кто должен нести ответственность за порожденное?"

Загадка "голова в голове головы" у Кейбла раскрылась при помощи талисмана. Голова Кейбла оказалась последней. Часы в "Мантиссе", прежде чем прокуковать прощальное "Ку-ку" (именно этими словами заканчивается роман), раскрыли свою тайну. Ирландским джентельменом, которому принадлежали эти часы, оказался писатель О'Брайон. По аналогии со случаем голов Кейбла мы могли бы предположить, что О'Брайона выдумал Фаулз, но это не так. В "Мантиссе" на одну голову больше:

Флена О'Брайона породил не Фаулз, а Брайон О'Нолан - третий в нашем ряду "капуталитераторов". Написав новое произведение, О'Нолан выдумывал не только новый псевдоним, но еще и биографию к нему, создав таким образом не менее десятка своих "заместителей", и изрядные трудности для критиков, которые и без того не баловали его вниманием. Вообще надо отметить, что "капуталитература" пока не в милости у литературоведов. Даже Фаулз, о котором пишут теперь больше чем о Шекспире, "Мантиссой" никому не угодил. "Тучекукузвск", - лаконично отмахнулись критики, увязав в каламбур "фантастические бредни" (распространенное значение англ. cloud-cuckoo-land) с кукушкой из часов О'Брайона, а не с Аристофаном, героем воспоминаний музы Эраты, и действительным автором первой "Nephelococcus". Любопытно, что именно так и называется страна, по которой путешествуют Кенастон и муза Этера, герои Кейбла.

Кейбл - О'Брайон (О'Нолан) - Фаулз ... Несмотря на ярко выраженную "круговую поруку", авторы "капуталитературы" в круг не смыкаются, при всякой попытке их объединить, указывая на недостающее звено, которое обещает их объяснить, но оно всякий раз оказывается не последним. Так поступил и Фаулз: объявляя свое отношение к О'Брайону, он вызвал Джойса, назвав О'Брайона крупнейшей после него фигурой "в развитии саморефлектирующего романа"¹¹. А О'Брайон, в свою очередь, назвал Джеймса Бранча Кейбла - Джеймсом Джойсом Кейблом¹².

Стремление к расширению круга, тенденция столь же характерная для "капуталитературы", как и круговая порука, играет ту же игру, только в обратном направлении. Расширение круга указывает на "свое" в "чужом", а порука на "чужое" в "своем". Но для того, чтобы принять указания наших авторов, т.е. определить названные романы и "At Swim-Two-Birds", о котором речь впереди, как "саморефлектирующая проза" и "метароманы", нам придется произвести возведение содержания этих терминов в квадрат, а то и в куб, так как без такой математической операции после Кейбла-О'Брайона-Фаулза эти термины нельзя будет потом применять даже к эталонному (в смысле содержания терминов) Джойсу.

Для того, чтобы описать природу "капуталитературы", нам придется обратиться к некоторым теоретическим построениям. Для удобства сделаем в известной степени условное деление на литературу и "капуталитературу". Под литературой будем понимать лишь те произведения, которые удовлетворяют традиционному (не менее условному) представлению о том, что изображенные в них

картины мира являются отражением действительности. Произведения металитературы (саморефлексирующая проза и метароманы) из этого понятия таким образом исключены. А мир "капуталитературы", т.е. изображенные в ней картины обозначим как "литературность".

Чтобы представить себе, что такое "литературность" и чем она отличается от действительности, вспомним как в "Мантиссе" Фаулза измеряется время: "Сколько я здесь нахожусь?" - спрашивает герой в начале романа и получает в ответ: "Всего несколько страниц"¹³, или "Я отчетливо осознал, что мне не больше десятка страниц"¹⁴, - сетует героиня.

Рассуждая про обычное произведение, мы можем говорить об изображаемом (объект) и изображении (результат одноименного процесса). "Капуталитература" не имеет объекта, она есть лишь результат творческого процесса, назвать который "изображением", и тем более "отражением" нельзя, не впадая в *contradictio in adjecto*. Картина мира "капуталитературы" представляет собой пример "возможного мира" (если использовать эпистомологическую терминологию). Этот мир имеет собственные законы, хотя и наполнен предметами, которые когда-то принадлежали другим мирам (миру литературы, или и ему, и миру действительности).

При внимательном рассмотрении произведений "капуталитературы" нельзя не заметить, что предметы, попавшие в произведения наших авторов из мира литературы, используются в них не как объекты изображения, а как средства. "Капуталитература" не воссоздает, а создает, у нее нет определенного объекта, у нее лишь отдельные источники, из которых она черпает и предметы, и средства, и вдохновение, при помощи которого из разрозненных явлений создается целостная картина. То, что в действительности или литературе имело другую сущность, или было не явлением, а его характеристикой или связью с другим явлением, становится явлением в "капуталитературе", обретая новую сущность, собственные характеристики и связи.

Основным источником в мире литературы для наших авторов оказывается не его предметное наполнение, а его вторичность по отношению к миру действительности. Нетождественность литературного произведения действительности становится не только художественным средством "капуталитературы", но и основным поставщиком ее образов. Даже механизм сюжетного развития порождается этой нетождественностью. В разных произведениях "капуталитературы" она получает различное воплоще-

ние, проявляющее, тем не менее, общее стремление авторов выявить "зависимость", детерминированность, дать ей ироническую, а то и саркастическую оценку и превратить в источник собственной свободы.

Конвенция, призванная в литературе скрывать ее нетождественность действительности, в "капуталитературе" может превратиться и в образ, и в сюжетный механизм. Так, создание персонажей описывается в романе Ф. О'Брайона "At Swim-two-Birds" как процесс детопроизводства, не требующий участия противоположного пола, и называется эста-аутогамия: например, Фьбрискей рождается писателем Трелисом от самого писателя Трелиса "двадцатипятилетним и вступает в жизнь с обширной памятью, но без соответствующего ей жизненного опыта, с кариесными, желтыми от табака зубами с двумя пломбами"¹⁵.

В произведениях Фаулза и Кейбла в соответствующих процессах предусмотрено женское участие в лице муз. Но в обоих случаях описываемые действия не отражают законов природы, а являются реализацией конвенций как метафор. Конвенция рыцарских романов, стереотип куртуазной любви, превращается в метафору, реализованное изображение которой доводит до абсурдности платоническую природу куртуазности. Даже нечаянное физическое соприкосновение Кенастона и Этеры прекращает метаморфозы, силой которых и существовали, и порождались образы, Этера пропадает, а Кенастон теряет облик персонажа, с которым только муза совершала путешествие во времени, и вновь превращается в писателя, оказываясь дома за письменным столом.

Конвенция, которую использует Фаулз, отражает условности другой эпохи, принадлежит другой литературе. Процессы, описываемые в "Мантиссе" порождение образов, представляют собой полную противоположность куртуазному платонизму Кейбла. Все превращения Грина и Эраты, а метаморфозы являются в романе и его главным сюжетным механизмом, и способом порождения новых персонажей, имеют либо эротическую природу, либо сексуальную мотивированность.

Описанные процессы порождения персонажей можно представить как "капуталитературную" параллель деторождения, тогда их соотношение продемонстрирует основной принцип освоения "капуталитературой" явлений и предметов из чужих для нее миров. В мире объективной реальности нет места для эста-аутогамии, а литература не замечает ее, хотя это явление принадлежит ее миру, но не как объект изображения, а как способ.

Строго говоря, процесс литературного творчества есть сочетание эсто-аутогамии и метаморфоз. Литератор, независимо от пола, порождает персонажи любого возраста, с любым жизненным опытом и внешними данными, а дальнейшие превращения персонажа, его взросление, старение и т.п., в том числе и эволюция сложного характера есть лишь метаморфозы. Перед автором, казалось бы, раскидывается здесь широчайшее поле свобод, но воспользоваться им он не вправе. И более того, вынужден скрывать даже потенциальность своей свободы. Лучше "подсматривать чужую жизнь", чем выдумывать ее — такова мораль литературы, ее закон. Литература не только не тяготеет своей детерминированностью, она всячески пытается ее доказать. "Капудалитература", напротив, рождается из осознания детерминированности и обусловленности литературы и живет тем, что превращает их в источник своей свободы.

"Капудалитература" превращает в конфликт сопернические претензии литературы к действительности и на нем выстраивает свой сюжет. Если обычное художественное произведение "не замечает" барьера, который отделяет его от действительности, оставляя его для конвенционального преодоления читателю, то "капудалитература" на этом барьере разворачивает изображаемое пространство. Автор и порождаемые им персонажи заселяют это пространство, эстетическая проблематика превращается в этическую (взаимоотношения автора и его персонажей, относительность их свободы и ответственность друг перед другом). Из-за того, что изображаемое пространство — метафора барьера, оно может сворачиваться (метафора реализуется) в барьер. Это происходит на фоне другого пространства, которое, в свою очередь, также свернется, потому как и оно есть не что иное как метафора барьера, в ожидании реализации. Пульсация пространства, как инвертированная матрешка, стремится превратиться в точку и оказаться центром следующего пространства, которое тоже будет точкой-центром еще большего пространства. Поскольку в центре всегда заключен первоисточник пространства (его автор), то превращения пространства сопровождаются или обуславливаются превращениями автора. Всякий автор, если он персонаж, имеет другого автора, поэтому загадка "голова в голове головч" может оказаться практически бесконечной, превратившись в докучную сказку.

Изложенную характеристику "капудалитературы" можно определить как маргинальное существование. Первой, наиболее общей и условной, формой существования "капудалитературы" яв-

ляется метафорическая реализация границы между знаком и референтом, нетождественность превращается во взаимоотношения. Вторая форма существования "капуталитературы" подобно первой — метафорическая реализация границы, но границы теперь между знаком и его восприятием, т.е. между знаком и его значением, содержанием отраженного в сознании образа. Если первая форма — существование в пространстве двух измерений, то вторая предполагает трехмерное пространство. Третьим измерением для "капуталитературы" становится зона, определяющая возможные интерпретации текстов ("горизонты ожидания", компетенция читателей, стереотипы восприятия и т.д.). То, что сознательно или нет литература пытается встретить, а иногда и избежать, "капуталитература" изображает как встречу, как результат, метафорически реализуя вкусы и привязанности читателей, или превращая потенциальные интерпретации в самостоятельные сюжеты.

Следует признать, что произведения, выделенные в традицию "капуталитературы", представляют собой лишь яркие образцы гипертрофированной саморефлексивности автора, проявления которой в меньших размерах обнаруживаются у авторов разных времен и народов. Активность, с которой проблема самосознания автора поражает литературу, исторически изменчива. Сейчас мы переживаем период ее подъема: все большее число писателей следуют призыву из "Контрапункта", "Зачем останавливаться на одном авторе в романе? Почему не взять второго со своим романом? А третьего не поместить в роман второго?"¹⁶ и пополняют ряды "капуталитераторов", в числе которых есть и русскоязычные авторы (А. Битов, В. Маканин, В. Войнович и др.).

Можно выделить три области детерминированности литературы, которые находят воплощение в "капуталитературе", поставляя ей и художественные образы, и способы их порождения.

Первая: Природа индивидуальных ограничений. Конфликт закономерностей процессов мышления и чувств, логика и рассудок сталкиваются с фантазией. Литература уходит от конфликта, а "капуталитература" описывает его как реализацию метафоры, арена борьбы и ее участники превращаются в художественные образы.

Вторая: Область языковых конвенций. Здесь свобода крайне ограничена, и победы поэтому выглядят всегда ярко.

Третья: Надиндивидуальные ограничения. К этой области относятся литературные конвенции и устойчивые стереотипы, господствующие в литературе, и околотературная тирания критики и читательского спроса.

Для Фаулза наиболее плодотворной оказалась третья область, в которой писатель черпает вдохновение сразу из двух источников. Один – личный – конкретные суждения критиков о реальном Фаулзе. Второй – общий (результат цеховой солидарности писателей) – давление рынка, литературоведения, критики. Так, однажды брошенное в адрес Фаулза абсурдное обвинение в антисемитизме¹⁷ порождает в романе комичную в своей нелепости ситуацию. К Майлзу Грину возвращается сознание: еще бесполое, безличное "оно", не пытавшееся поинтересоваться "Кто я?", спрашивает вдруг, взирая на врача: "А не еврейка ли она?" Ни вопрос, ни тема дальше не развиваются, оставляя открытым следующий вопрос: "И с чего бы ему интересоваться этим?"¹⁸ Также как "чужое", "навязанное", мотивируются в романе и околпорнографические сцены, которые появляются в результате помощи музы, выступающей то от лица читателей, то от лица критиков.

"Мантисса" представляет собой своеобразный способ подведения итогов, как в смысле использованных ранее тем и художественных приемов, так и в смысле идей, которые постигал автор, наблюдая восприятие своих произведений. "Мантисса" обнажает, а порой гипертрофирует то, что занимало Фаулза в течение двадцати лет. Вызов, который, бесспорно, содержится в романе, свидетельствует о страстном характере поисков писателя, а ирония, переходящая в сарказм, – лишь броня, прикрывающая самые болезненные точки.

Неудивительно поэтому, что следующее произведение ("A Maggot", 1985 г.) возвращает Фаулза в область, которую он обещал покинуть навсегда. Подведя итоги, Джон Фаулз вернулся, чтобы продолжить поиск по-новому, углубляясь в проблему; социо-культурные вопросы уступают теперь место нейрофизиологическим.

Л и т е р а т у р а и п р и м е ч а н и я

- 1 Известны случаи, когда американские студенты, не инсценируя роман, а "живя" в нем, совершенно серьезно проводили "суды Кончиса".
- 2 См., напр.: Campbell J. "An interview with John Fowles" // Contemporary Literature, 1976. – Vol. 17. – N 4. – P. 458, 459.
- 3 Подробнее этот вопрос рассмотрен в "Литературные конвенции в творческом методе Фаулза: "Подруга французского лейтенанта" // Уч. зап. Тарт. ун-та. – 1988.
- 4 Fowles J. Daniel Martin. – New York: Signet, 1978. – P. 673.

- 5 Саруханян А.П. Джон Фаулз // Английская литература: 1945-1980 / Отв. ред. Саруханян А.П. . - М.: Наука, 1987. - С. 328.
- 6 Там же. - С. 330.
- 7 Fowles J. The French Lieutenant's Woman. - Jonathan Cape, 1978. - P. I.
- 8 Fowles J. The Aristos. - New York: Signet, 1970. - P. IO.
- 9 Cabell J.B. The Cream of the Jest. - New York: Ballantine, 1979. - P. 43.
- 10 Ibid.
- 11 Fowles J. (Interview) // Modern Fiction Studies, 1985. - Vol.35. - N 1. - P. 201.
- 12 Clasman A. Flan O'Brian: A critical Introduction to his writings. - Dublin, New York, London: Gill & MacMillan, 1975. - P. 93.
- 13 Fowles J. Mantissa. - Jonathan Cape, 1981. - P.14, et passim.
- 14 Ibid.
- 15 O'Brien Flann. At Swim-Two-Birds. - New York: New Am. L, 1976. - P. 56.
- 16 Huxley A. Point Counter Point. - Harmondsworth, 1969. - P. 298.
- 17 Bell P. K. "The English Sickness" // Commentary. - New York, 1977. - Vol. 64. - N 6. - P. 82.
- 18 Fowles J. Mantissa. - P. 11.

THE PROBLEM OF AUTHORIAL SELF-CONSCIOUSNESS
(The Works of John Fowles and Literary Tradition)

V. Timofeyev

S u m m a r y

Taking a zero start in "The Collector", the authorial self-consciousness increases in the subsequent novels significantly and gets to its maximum in "Mantissa". The way to thematic and structural domination of the problem of self-consciousness in "Mantissa" was paved by a number of its aspects in the preceding novels.

The paper coins an ironical term "capitafiction" (from Lat. capite) for the novels which, like "Mantissa", ("The Cream of the Jest" by J.B.Cabell and "At Swim-Two-Birds" by Flan O'Brian) grow out of, and are nursed at, hypertrophied authorial self-consciousness. Capitafiction is an ironical revolt against literature's dependence that supplies capitafiction with themes and images, even the plot being mostly based on it.

ГЕРОЙ-БУНТАРЬ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА СТАЙРОНА

Лидия Цехановская
Таллинский педагогический институт

Проблема стайроновского художественного метода, осложненного влиянием противоречивых идейно-эстетических систем, остается нерешенной. Сущность метода определяется, как известно, в значительной степени концепцией личности. В каждом из романов Уильяма Стайрона присутствует фигура бунтаря, отражающего авторское понимание человеческой природы.

Содержание произведений Стайрона составляет столкновение человека с окружающей средой. Изображение этого конфликта носит у американского писателя романтический характер. Его романы отражают глубокую неудовлетворенность буржуазной цивилизацией в целом, ее бездуховностью и враждебностью человеку.

Пороки буржуазной системы наиболее ярко проявляются в одном из персонажей. В "Сникаш во мраке" это - Эллен Лофтис, носительница лживой и жестокой пуританской морали; в романе "И поджег этот дом" - Мейсон Флагг, призванный продемонстрировать дегенерацию американской мечты; в "Долгом марше" - полковник Темплтон, воплощение разрушительного духа милитаристской машины США; в "Признаниях Ната Тернера" - Натаниэль Тернер, олицетворяющий антигуманность рабовладения; в "Софи делает выбор" - Гесс, символ бесчеловечности фашизма.

По способу изображения эти персонажи напоминают романтических злодеев. Они психологически одномерны. Темплтон, находящий удовольствие в своем разрушительном и смертоносном занятии, похож на механическую куклу. Говоря о Мейсоне Флагге, герой романа "И поджег этот дом" употребляет такие определения, как "дьявол", "чудовище"¹; "исчадие ада". "не человек, а существо другой породы"². Эти действующие лица воплощают то зло, которое несет миру буржуазная цивилизация.

Неприятие ее автор выражает через героя-нонконформиста. Герой Стайрона имеет много общего с романтическим героем. Сам писатель в одном из интервью заметил, что основное, что объединяет его центральные персонажи, это то, что все

они - "безнадежные романтики"³.

Протест протагониста против социальных условий, которые связывают и калечат его, нередко находит выражение в нестандартном поведении, нарушении условностей, эпатаже окружающих. Отвергая показную благопристойность матери, Лейтон Лофтис ищет утешения в беспорядочных связях. Презируя милитаризм и все, что с ним связано, капитан Манникс откровенно спит во время учебных занятий, а на все вопросы преподавателя отвечает: "Не знаю, сэр"⁴.

Стайрон детерминирует отличие своего героя от остальных действующих лиц романа не по социальному признаку. Для него важно то, что это незаурядные натуры, люди необычной судьбы, в силу тех или иных причин наиболее чувствительные к несовершенствам окружающего мира. Их неординарность подчеркивается разными средствами. Героини романов "Сникаю во мраке" и "Софи делает выбор" - женщины ослепительной красоты и редкого обаяния. Касс Кинсолвинг из "И поджег этот дом" - художник, протагонист "Долгого марша" - "из племени гонимых" - еврей, Нат Тернер - чернокожий раб, научившийся читать и ставший проповедником.

Герой Стайрона - это человек, жаждущий ясности, гармонии, конечных причин сущего. "Кто я и что я такое, чем я был и чем буду"⁵ - над этими вопросами размышляет не только Касс Кинсолвинг, но и все любимые персонажи автора.

Чуждость героев существующей системе дает естественную мотивировку их особо критического взгляда на действительность. Душевная тонкость, ранимость, им свойственные, позволяют им с наибольшей остротой воспринимать проявления жестокости и несправедливости.

Недовольство общественной системой ведет к отчуждению. Сильны элементы романтической исключительности в самоощущении героя, который противопоставляет себя всей остальной массе людей, погрязшей в различных формах "неистинного" существования.

Конфликт с действительностью, бессилие персонажей изменить что-либо в окружающем мире выливается в метания. Стремление героев уйти от оков общественного порядка встречается в произведениях Стайрона в разных вариантах.

Нат Тернер обращается к библии. Касс Кинсолвинг пытается найти забвение в алкоголе, затем в поклонении красоте, символом которой становится для него юная итальянка. Не случайно Стайрон наделяет своих героинь любовью к классической

музыке, в царстве которой властвуют красота, гармония, изящество, контрастирующие с пошлостью, грязью, хаотическим нагромождением событий современности. В ясном, стройном, жизнеутверждающем видении мира Моцарта, Гайдна, Глюка, в котором есть место и грусти, но где всегда торжествует радость, Лейтон и Софи ищут нравственной поддержки и опоры. "Среди дожины пластинок, которые я снял с проигрывателя, я увидел "Импровизацию для трубы" Перселла, концерт для виолончели Гайдна, часть Пасторальной симфонии и плач по Эвридике из "Орфея" Глюка. Были там еще два произведения, названия которых много значили для меня хотя бы потому, что я знал, какое значение они имели для Софи и Натана. Одним из них был ларгетто из си-бемоль-мажорного концерта Моцарта... Софи не раз слушала его при мне, лежа в постели, а медленные нежные трагические звуки затопляли комнату... Она сказала, что, слушая этот концерт, она всегда представляет себе детей, которые играют в сумерках, издали перекликаясь тоненькими голосками, в то время как на зеленую безмятежную лужайку тихо опускается ночь"⁶.

Аналогична функция народной музыки в произведениях Стайрона. Касс Кинсолвинг в один из самых трудных моментов своей жизни (он узнает об изнасиловании Франчески Мейсоном) слушает американскую деревенскую песню, которая вытесняет все из головы, кроме "полузабытой тоски" по родному Огу: "Деревенские пивные, сосновые леса, пыльные проселки, красная земля, болотная вода и душистые летние сумерки"⁷. В простой этой музыке, "полной печали и боли", выражена мудрость народа, понимающего и стойко принимающего удары судьбы.

Как правило, в момент, когда разворачивается основное действие произведения, герои Стайрона, подобно всем протагонистам писателей американского Ога, находятся далеко от дома. Они - "скитальцы" - либо по собственной воле, либо по принуждению. Бежит из дома в Нью-Йорк истерзанная преследованиями матери Лейтон Лофтис. Скитается по Европе Касс Кинсолвинг. Вынужден покинуть родные места призванный из запаса в связи с войной в Корее капитан Манникс. Переходит от одного хозяина к другому многократно проданный Нат Тернер. Навсегда расстается с родиной, со Старым Светом полька Зофья Завистовска.

Герои Стайрона отправляются бродить по свету в поисках нравственного начала, которое стало бы оправданием и смыслом существования вопреки, наперекор жестокости окружающего мира.

Для протагонистов американского писателя характерна не только дисгармония с действительностью, но и глубокий внутренний разлад.

Обычно Стайрон показывает своего героя в момент переживаемого им духовного кризиса. Духовное неблагополучие центрального персонажа объясняется потерей веры в возможность счастливой и радостной жизни, в себя, в свои силы. В процессе поисков смысла происходящего герой приходит к познанию абсурдности бытия и самопознанию. Он обнаруживает источник постоянно испытываемого им чувства в и н ы. Герой осознает, что коррупция общества глубоко проникла и в его душу. Чудовищно эгоистична по отношению к близким Пейтон Лофтис. Живут в душе ижанина Касса Кинсолвинга расистские предрассудки. Рабом презираемого им "комплекса морских пехотинцев" является в конечном счете Манникс. Презирает своих черных собратьев Нат Тернер. Соучастницей фашистов ощущает себя Софи.

Особенность героя Стайрона в том, что он — бунтарь. Понятие бунта имеет определяющее значение для всего творчества американского писателя. Как верно отмечает советский философ А.С. Богомолов, бунт — "существеннейшее измерение человеческого существования"⁸. Бунтуя против подавления индивидуальности бесчеловечными нормами буржуазного общества, стайроновский герой пытается противостоять моральному уродству, духовной деградации, сохранить внутреннюю цельность и свободу, проявляя при этом мужество и стойкость.

Пессимистическое отношение Стайрона к американской действительности и природе человека ведут его к стремлению разрешить общественные противоречия внутри человеческого сознания. Растущему конформизму писатель противопоставляет способность человека восстать, пусть стихийно и неадекватно, обстоятельствам, против бездуховности, стандартизации идей и чувств.

С природой бунта связан у Стайрона "феномен насилия", являющийся частью художественного мира писателей американского Юга. Герой Стайрона вынужден обратиться к насилию — орудию системы, которую он отрицает. При этом он восстает не только против мира, но и против собственной ущербности. Художественные формы выражения бунта разнообразны. Пейтон Лофтис и Софи, которым самоубийство кажется единственным способом освободиться от пытки ума и совести, совершают насилие над собой, лишая себя жизни. Капитан Манникс, протестуя против нелепости и жестокости форсированного марша, организо-

ванного полковником Темплтоном, который презирает резервистов, ценой невероятных усилий, искалечив ногу, заставляет себя и своих солдат пройти все 58 километров, чтобы доказать, что человек способен выдержать любое испытание. Касс Кинсолвинг убивает человека, который является воплощением безнравственности современного американского общества и олицетворяет коррупцию самого Касса. Нат Тернер, бунтуя против физического и духовного рабства, пытается организовать уничтожение виновников своего зависимого положения - всех белых.

Цель бунта стайроновского героя - протест против духа покорности и рабства. В безрассудном подчас непокорстве герой Стайрона находит оправдание своей жизни, самоутверждается, обретает свое "я". Актом бунта центральный персонаж американского писателя утверждает ценность и достоинство человеческой личности, ибо в бунте проявляется свобода воли, победа над своей слабостью, утверждается право решать собственную судьбу.

Рассматривая социальные связи как неподлинные и деструктивные, Стайрон стремится найти основу для достижения цельного, упорядоченного, неотчужденного существования человека. Он видит возможность снятия отчуждения не в переустройстве структуры общества, а в индивидуальном волевом усилии, в моральном усовершенствовании. Герой Стайрона демонстрирует пример непокоренного сознания, ибо для автора самое важное - духовная независимость индивида.

Очевидно, что присутствие фигуры бунтаря в произведениях американского писателя отражает влияние экзистенциалистских умонастроений на его мировоззрение, которые вступают в сложное взаимодействие с его "жизненным" мироощущением. Экзистенциалистское понимание человека в стайроновском варианте оказывается близким романтической концепции личности. Романтики "первыми представили личность, которая опирается на себя и сама для себя создает законы". Романтическая личность была "личностью одухотворенной, она обладала силой духа, - в этом смысле весь романтизм резко полемичен против всяких проявлений бездуховности"⁹. Эти слова полностью приложимы к герою Стайрона. И картина мира, которая возникает в романах американского писателя, оказывается близкой романтическому пониманию жизни как борьбы добра и зла, олицетворениями которых в его произведениях являются герой-бунтарь и его антагонист - носитель пороков буржуазной системы. На основании результатов исследования особенностей стайроновского героя представляется

правомерным сделать заключение, что творческий метод Уильяма Стайрона - романтизм XX века.

Л и т е р а т у р а

- 1 Стайрон У. И поджег свой дом // Новый мир. - 1985. - № 3. - С. 171.
- 2 Там же. - № 6. - С. 136.
- 3 Morris R. An Interview with William Styron // The Achievement of William Styron. - Athens: The Univ. of Georgia Press, 1975. - P. 34.
- 4 Стайрон У. Долгий марш // Иностранная литература. - 1967. - № 7. - С. 46.
- 5 Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985. - № 5. - С. 208.
- 6 Стайрон У. Софи делает выбор // Иностранная литература. - 1981. - № 1. - С. 71.
- 7 Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985. - № 2. - С. 168.
- 8 Богомолов А.С. Современный экзистенциализм: "поворот" или кризис? // Философия марксизма и экзистенциализм. - М., 1971. - С. 211.
- 9 Тураев С.В. Концепция личности в литературе романтизма // Контекст - 1977. - М.: Наука, 1978. - С. 247.

THE REBEL-HERO IN WILLIAM STYRON'S WORK

L. Tsckhanovskaya

S u m m a r y

There is a continual emergence and examination of the rebel figure in William Styron's fiction, a subject which is not limited to a particular time or place but to a man's conflict with a system which binds and cripples him.

The depiction of the conflict resembles that in the works of romantic writers. Styron attacks the values of the commercial society through one of the personages who embodies them and who reminds us of the villain in the works of romantic writers.

Styron's protagonist likewise has much in common with the romantic hero in that he is a nonconformist who is aware of his exceptionality and who despises all those around him who lead "unauthentic existence". He is usually more intelligent and perceptive than other characters and thus more sensitive to the evils of society.

Styron's hero is a quester longing for clarity and the meaning of life, in search of which he becomes aware of the meaninglessness of existence and his own limitations.

The peculiarity of Styron's art lies in the fact that his questers are rebels who revolt both against the system and their own corruptibility. In the act or the rebellion they do violence either to themselves or those who personify the corruption of the system. The ultimate aim of the rebellion is not to overthrow the system but to affirm an identity. The picture of life that emerges in Styron's novels suggests that he understands it as a struggle between good and evil which finds expression in the figures of the rebel-hero and his antagonist. The above said leads to the conclusion that it is possible to define the artistic method of the American writer as "the romanticism of the 20th century".

C O N T E N T S
С О Д Е Р Ж А Н И Е

Toimetajailt
Editorial Note
От редакции
Л.А. Волковская. Байрон и Годвин. Типология героя
L. Volkovskaya. Byron and Godwin. Typology of the Hero.	Summary
Л.И. Вольперт. Проблемы создания характера в литературном мире XIX в. ("Жизнь Наполеона" Стендаля)
L. Volpert. La structure de l'image du mythe littéraire du XIX-ème siècle ("Vie de Napoléon" du Stendhal). R é s u m é	
И. Головачева. Концепции прагматизма в эстетике Генри Джеймса
I. Golovacheva. Pragmatic Concepts in the Method of Henry James. Summary	
Н. Дьяконова. А. Чамеев. Эволюция образа героя в поэмах Шелли. Р е з ю м е	
N. Diakonova. A. Chameyev. Evolution of the Protagonist in Shelley's Poems	
Н. Дьяконова, А. Чамеев. Эволюция образа героя в поэмах Шелли. Р е з ю м е	
E. Käerner. Lucinde - das romantische Idealgebilde einer Frau im Roman Fr. Schlegels "Lucinde".	
Э. Кярнер. Люцинде - идеальный романтический образ женщины в романе Фр. Шлегеля "Люцинде". Р е з ю м е	
А. Луйгас. Проблемы характера и среды в романе Джордж Элиот "Адам Бид"
A. Luigas. On the Problems of Character and Environment in George Eliot's Novel "Adam Bede". Summary	
Т. Тайманова. "Шарль Бланшар" Шарля-Луи Филиппа
T. Taumanova. "Charles Blanchard" de Ch. L. Philippe. R é s u m é	
Р. Тергем. "The Optimistic Daughter" by Eudora Welty: The Confrontation of Two World Outlooks.	
П. Тергем "Дочь оптимиста" Юдоры Уэлти: Конфронтация двух мировоззрений. Р е з ю м е	
В. Тимофеев. Проблема самосознания автора (Произведение Дж. Фаулза и литературная традиция) ..	
V. Timofeyev. The Problem of Authorial Self-Consciousness (The Works of John Fowles and the Literary Tradition). Summary	
Л. Цехановская. Герой-бунтарь в творчестве Уильяма Стайрона
L. Tsekhanovskaya. The Rebel-Hero in William Styron's Work. Summary	