

TARTU ÜLIKOOLI  
TOIMETISED

---

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

---

871

TAUSTA JA ATMOSFÄÄRI  
PROBLEEME VÄLISKIRJANDUSES  
ПРОБЛЕМЫ ФОНА И АТМОСФЕРЫ  
В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

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

KIRJANDUSTEADUS  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

TARTU  1989

---

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

Alustatud 1893.a. VIHK 871 ВЫПУСК Основаны в 1893.г.

TAUSTA JA ATMOSFÄÄRI  
PROBLEEME VÄLISKIRJANDUSES  
ПРОБЛЕМЫ ФОНА И АТМОСФЕРЫ  
В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

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

KIRJANDUSTEADUS  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

TARTU 1989

## Redaktsioonikolleegium

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

## Редакционная коллегия

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

## Toimetajailt

Käesolev Tartu Ülikooli toimetiste vihik (Tõid romaani-germaani filoloogia alalt, "Tausta ja atmosfääri probleeme väliskirjanduses") on järjeks 1988. a. ilmunud temaatiliste artiklite kogumikule "Karakteriprobleeme väliskirjanduses".

## От редакции

Данный выпуск Ученых записок Тартуского университета (Труды по романо-германской филологии. "Проблемы фона и атмосферы в зарубежной литературе") является продолжением вышедшего в 1988 г. тематического сборника статей "Проблемы характера в зарубежных литературах".

## Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu University (Works on Romance-Germanic Philology. "Problems of Background and Atmosphere in Foreign Literature") is a continuation of the previous thematic collection of articles "Problems of Character in Foreign Literature", which appeared in 1988.

C O N T E N T S  
C O Д Е Р Ж А Н И Е

Toimetajailt .....	2
Editorial Note .....	2
От редакции .....	2
T. Aunin The Gothic Element in Edgar Allan Poe's Dark Tales .....	5
T. Аунин Готические элементы "ужасных" новелл Эдгара Аллана По. Резюме .....	10
И. Головачева Неоднозначность в образной струк- туре "Священного источника" Генри Джеймса..	11
I. Golovatcheva Ambiguity in Henry James's "The Sacred Fount". Summary .....	21
C. Вихмар О некоторых особенностях в прозе ФРГ в 50 - 60 гг. ....	22
S. Vihmar Einige Besonderheiten der westdeutschen Prosa in den 1950 - 1960-er Jahren Zusammenfassung .....	28
Л. Вольперт Атмосфера иронии в поэмах "Намуна" А. де Мюссе и "Домик в Коломне" А.С. Пушкина /интерпретация мотива "дон-жуанизма"/ .....	29
L. Volpert L'atmosphère de l'ironie dans les poemes badins de Pouchkine et de A. de Musset Résumé .....	37
V. Freibergs Historic perspective in Peter Ackroyd's Novel "Hawksmoor" .....	38
B. Фрейберг Историческая перспектива в романе Питера Акройда "Хоксмур". Резюме .....	43
N. Diakonova Fantasy and Reality in De Quincey's "Confessions" .....	44
Н. Дьяконова Фантазия и реальность в "Признаниях" Де Квинси. Резюме .....	53
A. Luigas Critical Atmosphere Around George Moore's Novel "Esther Waters" .....	54
A. Луйгас Критическая атмосфера вокруг романа Джорджа Мура "Эстер Уотерс". Резюме .....	63
Г. Перминова Концепция природы и функции пейзажа в романах Э. Бульвера-Литтона 1823 - 1834 годов .....	64
G. Perminova Concept of Nature and the Functions of Landscape in E. Bulwer- Lytton's Novels of 1823 - 1834. Summary .....	72
P. Rajamäe The Reckless Twenties - the Backcloth to Evelyn Waugh's Early Novels .....	73
П. Раямяэ Беззаботные двадцатые годы - задник ранних романов Ивлины Во. Резюме .....	81

R. Sool	E.A. Poe and His Age - Pressures of Background .....	82
Р. Сооль	Э.А. По и его эпоха - влияние фона Резюме .....	86
T. Тайманова	Шарль Пегю и духовная атмосфера его "Двухнедельных тетрадей" .....	87
T. Taumanova	Charles Péguy et l'atmosphère d'esprit de ses "Cahiers de la Quinzaine". Résumé .....	93
P. Tergem	The South in Eudora Welty's Stories .....	95
П. Тергем	Юг в рассказах Юдоры Уэлти. Резюме .....	99
B. Тимофеев	Читательские ожидания как контекст романа Джона Фаулза "Подруга французского лейтенанта" .....	100
V. Timofeyev	The Reader's Expectations as a Context for John Fowles's Novel "French Lieutenant's Woman". Summary .....	105
Л. Цехановская	Пейзаж в творчестве Уильяма Стайрона .....	107
L. Tsekhanovskaya	The Function of Landscape in William Styron's Works. Summary .....	128
A. Чамеев	Исторический фон в романе Айрис Мердок "Алое и зеленое" .....	129
A. Chameyev	The Historical Background in Iris Murdoch's Novel "The Red and the Green". Summary .....	139

## THE GOTHIC ELEMENT IN EDGAR ALLAN POE'S DARK TALES

Tiina Aunin

Tallinn Teachers' Training Institute

Besides romantic poems, out of which only a few gained recognition during his lifetime, Edgar Allan Poe (1809 - 1849) is famous for his analytic stories. He was one of the first to establish the so-called "dark tradition" in American literature, a tradition that rested on the English predecessors of the Gothic stories: Ann Radcliffe, Mary Shelley, Charles Robert Maturin, Thomas de Quincey, Charles Lamb. Still the present article is not intended to be so much as a study of the precise influence of any particular writer (English or German) on Poe. It is an attempt to emphasize the Gothic element in his tales, which has also important implications for his other works.

E.A. Poe was an innovator in many terms, his ideas were far in advance of his age. In his tales he used the theme of double-self before the term "split personality" was invented; he described the death-wish long before Freud defined it; he knew how to create suspense before the psycho-thriller was thought of; he was concerned with inner conflict, the major theme of present-day literature. In short, although following the romantic tradition of his day, Poe never broke his ties with the logic of thinking. He is strangely modern, in keeping with our own age, even under the thick décor of the Gothic.

In the history of fiction the term Gothic is synonymous with the horrific, the irrational. Its gloomy irrational element of demonic characters, of uncontrolled passion and supernatural forces, constituted a peculiar pre-romantic protest of the authors against the social evil, their reaction on the unsound optimism of the Enlightenment. The Gothic novel was in vogue during the last three decades of the 18th century.

Charles Brockden Brown (1771 - 1810) was the first of the American pre-Romantics to introduce Gothic devices into the native literature (the novels "Edgar Huntley", "Wieland"). His gift was also recognized by Poe whom he directly inspired.

George Robert Thompson, one of the most competent 20th-century experts on Poe, attempts to resolve the

aesthetic problems of Poe's tales of mystery and horror and to correct the widely-spread view that they reflect a schizophrenic schism in his world views. He emphasizes the ironic techniques as an important aspect of Romanticism, that provides a historical context for reading Poe "as an ironist, instead of a completely serious Gothicist" /1/. He even suggests a close link between the Gothic works and the comic in Poe's tales, for the main features of Gothicism - the perverse fascination of death, the horror of the inhuman and the dramatization of subconscious feelings - are all done up with ludicrous stage. His corpses being half dead are thus only half buried, they rise and walk again (e.g. "The Premature Burial" 1844, "Ligeia" 1840), his bridal chambers are like tombs where the agonies suffered by the torturer and the victim are alike ("Eleonora" 1841).

Sometimes Poe even parodies his own literary manner and style (e.g. in "The Oblong Box" 1844) where weird circumstances have grotesquely commonplace explanations. The mystery that surrounds the oblong box, being actually a coffin, is solved after the shipwreck when a man, who is taking his wife's body from Charleston to New York, is drowned with the coffin when it has to be left on the sinking ship.

Thus, in Poe's case the ordinary usage of the term "Gothicism" does not always work; the "Gothic décor" - ruins, tombs, decaying castles and houses, dark pits, corpses, etc. - is much more appropriate.

The ordinary usage of the term "irony", does not work either. G.R. Thompson claims Poe to be a Romantic Ironist. That is true as far as the ordinary usage of the term "irony" is concerned: the Romantic Ironist means something different from what he appears to be saying. Still his argument is not to be taken at its face value. It is even more close to truth to say that Poe as a Romantic Ironist does not mean simply the opposite of what he says, instead, he is likely to mean at the same time both what he seems to be saying and its opposite.

Of the total of Poe's sixty-eight short stories, thirty-five are serious, and thirty-three comic and ironic. Apart from the four tales of detection, they are all horrific. Almost all are told in the first person and in them the narrator sees or suffers some frightful experience. In Poe's tales we feel tension between madness and rationality, uncertainty and knowledge, despair and hope.

Poe himself classified his tales as "grotesque" and "arabesque", to indicate variations in his intention. The "arabesque" are those in which horror or other emotion in violent suspense gives the tale its power; in the "grotesque" tales the effect is achieved by a grim and ironic humour. Both methods were developed rather than invented by Poe, but his systematic use of them made him the master of a new form, the short story

of psychological effect.

His first dark tale "Metzengerstein" appeared in 1832, his last one, "Hop-Frog", in 1849. In his essay "How to Write a Blackwood's Article" (for Blackwood Magazine, where at intervals he was on the staff) Poe gave a satirical but accurate recipe for such stories. The essence of the formula was this: "Get yourself into such a scrape as no one ever got into before... Pay minute attention to sensations" /2/. His method was truly "the analysis of sensations" in such famous tales as "A Descent into the Maelstrom", "The Pit and the Pendulum", "The Tell-Tale Heart", "The Black Cat" and "The Premature Burial". All these stories were written during his most prolific literary period, between 1841 and 1845.

Julian Symons, a 20th-century American critic, poet and mystery writer, holds views, much similar to those of Thompson. To Symons it seems as if there were existing two Poes. The horror stories were written by the "Visionary Poe, but Logical Poe was always breathing over his shoulder" /3/. This idea is wholly acceptable. Poe is, as a rule, beyond the themes he is dealing with, and so the opinion of some literary critics, that he is spelling out his personal agonies in fictional terms, does not always hold true.

Of all the obsessions, characteristic of Gothicism, Poe seems to be especially fascinated by death in all its horror. He chooses to emphasize death for the purpose of commenting on life, but also of man's isolation. In the trap of life and in his death, every man is an island. If there is a mutual bond, it is the shared horror of death. He even brings a personified Death into one of his stories ("The Masque of Red Death" 1842). Thus, he writes: "The figure was tall and gaunt, and shrouded from head to foot in the habiliments of the grave. The masque ... was made to resemble the countenance of a stiffened corpse..." /4/. And the mysterious visitor of the masquerade is a quiz for the reader forever, as the guests find "the grave ceremonies and corpse like mask ... untenanted by any tangible form" /5/.

In the above-quoted story Gothic symbolism plays a great role, as the "Red Death" is meant to be not only a disease, but the whole society that is ill. The story "has a sort of bloody thumbprint on it" /6/. "Blood was its avatar and its seal - the redness and the horror of blood" /7/. "The windows were of stained glass - scarlet - a deep blood colour" /8/. And finally, the figure of the Red Death appears "dabbed in blood" and its features were "besprinkled with the scarlet horror" /9/. If we remove the blood colour, make it the Black, instead of the Red Death, this would be a much less haunting story.

The Gothic symbolism was a peculiar means of conveying Poe's perception of reality in "The Pit and the Pendulum" (1842). He gives his idea of life in the symbolic form of a torture chamber where the sufferer

undergoes horrible tortures at the hands of the Inquisition, e.g. the razor-sharp pendulum descending on the prisoner, whereas "the crescent was designed to cross the region of heart" /10/, and the descent was "only appreciable at intervals that seemed ages" /11/.

The horrors of the pit, into which the victim has nearly fallen, are not described, they are left for the reader's imagination on purpose. We only get to know that the victim wished "any death, but that of the pit! Any horror but this!" /12/.

It is noted that Poe sometimes creates a strong illusion of horror, and then breaks it with a shock absurdly. In "The Tell-Tale Heart" (1843) the absurd irony is that the apparent beating of the murderer's own heart, "a low, dull, quick sound ... such a sound as a watch makes when enveloped in cotton" /13/ he mistakes for the beating of the still-living heart of the old man, which compels him to confess, may very well be the peculiar thumping of the wood beetles gnawing at the walls.

"The Black Cat" (1843) has a lot in common with "The Tell-Tale Heart" as it details clearly the irrational desire, almost the ultimate irony, to act against oneself. The narrator hangs his pet-cat from a tree, doing so "because I knew that it had loved me, and because I felt it had given me no reason of offense" /14/. Here the idea of doing wrong, for the sake of it, is powerfully expressed. A close analysis of the tale shows that Poe is fully conscious of the abnormalities of his narrators and does not take their demented ways too seriously. The final sentences offer one of his finest theatrical effects: "The corpse, already greatly decayed and clotted with gore, stood erect before the eyes of the spectators. Upon its head, with red extended mouth and solitary eye of fire, sat the hideous beast..." /15/. The true horror, the true Gothic quality of Poe's tales, is even more than ironic in mode. "The insinuated burlesque, the ironic modes of language, and the ironic themes merge with ironies of plot and characterization in the creation of an absurd universe" /16/.

"The Facts in the Case of Mr. Valdemar" (1845), a tale of prolonging life beyond the proper point of death, contains absurd and comic details. For instance, the voice of the dead man, the "sleep-walker", in the condition of a mesmeric trance, impresses the narrator "as gelatinous or glutinous matters impress the sense of touch" /17/. The tale is a blending of two of Poe's chief interests - mesmerism and the possibility of existence after death. It concludes that individual personality might continue living after death, either through an effect of his will or by some extraneous means. But in spite of the masterful presentation of the tale, it does not create the feeling of horror so overwhelmingly as does the reading of other stories.

"The Premature Burial" (1844) and "The Oblong Box"

(1844), both these tales, after a series of weird circumstances, conclude grotesquely with a commonplace explanation. In the first, a long essay, describing in realistic terms various actual cases of people buried alive, is succeeded by the narrator's own experience. Unable to move or speak, he lies inside a coffin which has been put "forever into some ordinary nameless GRAVE" /18/. Poe breaks the spell by revealing that the man is in a very narrow berth of a ship.

Confinement within a very small space is often linked in Poe's stories with premature burial. In "The Cask of Amontillado" (1844) Fortunato is buried alive by his friend, Montresor, who has the pleasure of knowing that the chained victim understands perfectly what is happening to him. The awful revenge is depicted with frightening calmness, the wish of revenge has killed all humane feelings in the narrator.

"Hop-Frog" (1849), the last of Poe's dark tales, is also a tale of horrible revenge, that of a crippled court jester who strikes back at his tormentors in a peculiarly horrible way. The burning of the King and his seven counsellors is described with relish, to the point where they swing in their chains "a fetid blackened, hideous, and indistinguishable mass" /19/.

In the opinion of Philip van Doren, the editor of Poe's "Tales and Poems", this seldom-read tale is one of the most unconsciously self-revealing documents its author has left to the world. It was written eight months before the author's own death. After a lifetime of rejection and failure, unable to take any physical revenge upon those who had made him suffer, he struck back at them, symbolically, in his writing. Thus, owing to the obvious relationship with Poe's own life, the effects achieved in this particular tale seem conscious and intentional.

Otherwise, Poe is a serious artist, who explores the neurosis of his characters with probing intelligence. He handles the Gothic décor with ease and keeps control over the material. At its best his work displays technical virtuosity. He deals with fear and death, with mysteries beyond life, with the brevity of human existence, and achieves triumphs of symbolic form in expressing them.

#### R e f e r e n c e s

1. Thompson G.R. Poe's Fiction. Romantic Irony in the Gothic Tales. - Wisconsin, 1973. - P. IX
2. Abel D. American Literature. - New York, 1963. - Vol. 2. - P. 220.
3. Symons J. The Tell-Tale Heart. The Life and Work of Edgar Allan Poe. - New York, 1978. - P. 211.

4. Poe E.A. The Masque of the Red Death and Other Stories. - Paris, 1958. - P. 11.
5. Ibid. - P. 13.
6. Symons J. Op. cit. - P. 215.
7. Poe E.A. Op. cit. - P. 5.
8. Ibid. - P. 7.
9. Ibid. - P. 11.
10. Ibid. - P. 60.
11. Poe E.A. Op. cit. - P. 59.
12. Ibid. - P. 66.
13. Ibid. - P. 30.
14. Poe E.A. Tales and Poems. - New York, 1977. - P. 300.
15. Ibid. - P. 308.
16. Regan R. Poe. A Collection of Critical Essays. - New Jersey, 1967. - P. 176.
17. Poe E.A. Tales and Poems. - P. 277.
18. Ibid. - P. 188.
19. Ibid. - P. 328.

#### ГОТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ "УЖАСНЫХ" НОВЕЛЛ ЭДГАРА АЛЛАНА ПО

Т. Аунин

#### Р е з ю м е

В статье рассматриваются готические влияния в аналитических рассказах Э.А. По.

Роль Э.А. По в американской литературе была новаторской: он заложил основу так называемых "мрачных" традиций в американской новеллистике. Тема расщепленного сознания, тоска по смерти, ущербная психика - все это входило в сферу интересов Э.А. По гораздо раньше, чем психологический триллер сформировался как самостоятельный жанр, задолго до того как З. Фрейд научно обосновал и определил эти явления.

Несмотря на сильные готические влияния, в новеллах Э.А. По сохраняется связь между происходящим и логикой авторской мысли. Эта логичность мысли свидетельствует о мастерском владении автором своим материалом. Особое очарование придает новеллам романтическая ирония - литературный прием, который у Э.А. По выступает в некотором роде как амбивалентный.

33 новеллы из 68, написанных в 1832 - 1849 гг. насильно проникнуты готической интонацией. За исключением четырех, остальные 64 "ужасные" новеллы содержат готические символы, которые оказываются обязательными для создания иллюзии страха.

## НЕОДНОЗНАЧНОСТЬ В ОБРАЗНОЙ СТРУКТУРЕ "СВЯЩЕННОГО ИСТОЧНИКА" ГЕНРИ ДЖЕЙМСА

Ирина Головачева

Ленинградский педагогический институт  
имени А.И. Герцена

В 1901 году Генри Джеймс опубликовал повесть "Священный источник". Большинство критиков писало о том, что на этот раз писатель впустую потратил время и талант. Единственным исключением был У.Д. Хоуэллс, высоко оценивший повесть. Он заявил, что "разгадал тайну "Священного источника", добавив при этом, что "не намерен пока ее разглашать" /1/. Что конкретно он имел в виду, так и не выяснилось.

Последующая судьба "Священного источника" в исследованиях, посвященных творчеству Г. Джеймса, была достаточно сложной. Для большинства критиков ключевым моментом в оценке повести стал образ рассказчика. В частности, Р. Уэст в 1916 г. с большой долей иронии заметила, что рассказчик - один из приглашенных погостить в усадьбе Ньюмарч - "безуспешно пытается определить, существует ли особого рода связь ... между некоторыми из гостей, и затрачивает на это больше энергии, чем понадобилось Канту для создания "Критики чистого разума" /2/. Эти ставшие хрестоматийными слова исследовательницы во многом определили характер последующих оценок. Вместе с тем Р. Уэст подчеркнула техническое совершенство построения повести. К этой точке зрения присоединился в дальнейшем и Эзра-Паунд, а затем Л. Идел /3/.

С другой стороны, большинство исследователей "Священного источника" называет произведение неудачным. Многие основывают это утверждение на том, что писатель не включил повесть в нью-йоркское собрание сочинений. Г. Джеймс, по всей видимости, не придавал ей особого значения, о чем свидетельствуют его достаточно пренебрежительные высказывания. Однако литературная история предлагает нам немало примеров того, как писатели давали своим лучшим произведениям уничтожительную оценку. В любом случае, исследование "Священного источника" представляет безусловный интерес.

Повесть написана от первого лица. Джеймс впервые прибегнул к форме *Ich-Erzählung* в столь крупном произведении. Этот повествовательный приём обращает внимание читателя, в частности, на сходство "Священного источника" с другим произведением Джеймса того же перио-

да - с "Поворотом винта" (1898) - сходство в способах соотнесения внутренних и внешних точек зрения на излагаемые события. Так, совершенно очевидно, что причины, побудившие писателя прибегнуть к повествованию от первого лица, те же, что заставили его пойти по этому пути в "Повороте винта": именно таким образом он стремился добиться того, что считал идеальной формой, то есть, обеспечить цельность изображения, достичь полной объективации, окончательно "самоустраниться", позволив действию развиваться как бы вне авторских оценок, по "сценическому" принципу.

Как и героиня "Поворота винта", рассказчик "Священного источника" выполняет функции "центрального воспринимающего сознания" (по терминологии Г. Джеймса). Именно от его лица и ведется повествование (с его "точки зрения" - изображение) на протяжении всего действия. Следует заметить, что в "Священном источнике" нет пролога, и, в отличие от "Поворота винта", где дневнику гувернантки предшествуют еще два "рассказа", в одном из которых ей дается некая характеристика, в "Священном источнике" читатель не узнает о герое ничего определенного ни от других участников действия, ни от него самого. Предмет изображения при этом освещается неравномерно, т.к. доминирующее "центральное сознание" подавляет побочные "точки зрения", лишь опосредованно воздействующие на читательское восприятие. Такой принцип изображения характерен для всех произведений рубежа веков, где Джеймс использует повествование от первого лица. В них он намеренно показывает не только преимущества, но и ограниченность приема фиксированной "точки зрения", закрепленной за героем. Так, например, Джеймс нарушает границы того доверия, которое всегда предполагалось между рассказчиком и читателем. В результате произошло своего рода "саморазоблачение" этой литературной условности - слиянности авторской "точки зрения" и "точки зрения" героя-повествователя. Тем самым автор демонстрирует свою якобы "некомпетентность" в психологической мотивировке поведения своего героя, снимает с себя ответственность и за его действия, и даже за способ их изложения. Так становится явным смещение интересов Джеймса от области психологии к области самоизучения литературы. Этот сдвиг достаточно заметен в литературе рубежа XIX - XX вв. в целом. Стремление к метаописанию литературы проявилось в осознании, в намеренном обнажении одних приемов, в игре с ними, с одной стороны, и в отказе от ряда приемов - с другой.

Прием Ich-Erzählung, который, как уже говорилось, был в принципе использован Джеймсом для создания объективности, т.е. для решения основной задачи его зрелого творчества, в итоге оказался с ней в явном противоречии, т.к. усилия писателя в этом случае были одновременно направлены в противоположные стороны - и к объективности, и в сторону от нее. Осознанное противоречие между художественной объективностью и объективностью научной явилось одним из источников нарочитой двойст-

венности художественной структуры "Священного источника".

В сюжетном построении "Священного источника" так же, как и "Поворота винта", легко прослеживаются черты детектива. В "Повороте винта" роль "следователя" играет гувернантка. Читатель становится соучастником ее расследований, имея в своем распоряжении только тот набор фактов, которым владеет сама героиня. Парадокс заключается в том, что этого набора явно недостаточно не только для вынесения приговора, но и для определения состава преступления, что само по себе подрывает основу основ детективной структуры.

Детективность "Священного источника" проявляется даже на лексическом уровне. В тексте встречается криминалистическая терминология: "жертва" /с. 30/, "преступник" /с. 30/, "напасть на след" /с. 22/, "сыщик" /с. 66/, "слежка" /с. 66/ и т.д./4/. Кроме того, сам характер деятельности главного героя вызывает ассоциации с детективным жанром. Определенная доля иронии, заметная в повести, позволяет предположить, что образ рассказчика в произведении Джеймса - возможно, пародия на Огюста Дюпена - родоначальника литературных сыщиков, а также на Шерлока Холмса - творение прославившегося в конце прошлого века А. Конан-Дойля. (Первый рассказ о Шерлоке Холмсе "Этюд в багровых тонах" был опубликован в 1887 г.).

Заметим, что ни у Э. По, ни у А. Конан-Дойля жанровый детективный признак "проницательный сыщик" еще не осознан как прием. У Джеймса же имеет место рефлексия, эксперимент с приемом. Так, например, рассказчик "Священного источника" пользуется методом дедукции. Так же, как и его литературные предшественники, он беспредельно развил в себе способность внимательно наблюдать, собирать показания, на основе подмеченного выстраивать цепочку рассуждений и делать выводы. Однако между ними есть существенная разница: в то время, как в руках у Дюпена и Холмса всегда имеется некий неоспоримый факт - основа всех их утверждений, герой "Священного источника" строит свои теории, исходя из весьма сомнительной гипотезы, которая, в свою очередь, возникает из неподтвержденного факта, потенциально допускающего двусмысленность толкования.

Основные разногласия между критиками "Священного источника" возникли и продолжают возникать по вопросу о роли героя повести. Одни выдвигают против него бесчисленные обвинения (в глупости, бесстыдстве, чрезмерном любопытстве, болезненном воображении, чудовищном эгоизме, гипертрофированном субъективизме), характеризуют логические построения рассказчика как интеллектуальный бред, считают, что он охвачен маниакальной порочной страстью.

В противоположность им, другие критики не видят ничего предосудительного в действиях героя и указывают на то, что его поступки продиктованы лишь потребностью пытливого ума и оправдываются природным любопытством и

стремлением познать тайны жизни.

Большинство исследователей придерживается, таким образом, достаточно догматической, односторонней интерпретации как отдельных образов, так и содержания в целом. Лишь незначительное число тех, кто анализирует "Священный источник", говорит об определенной двусмысленности содержания повести /5/. Задача данной статьи заключается в том, чтобы показать, что, обнажая и анализируя прием "точка зрения", Джеймс Дюбуа и Валсия "затемнения" и противоречивости смысла.

В экспозиции повести рассказчик - он же главный герой - отправляется в усадьбу Ньюмарч, чтобы провести там уикенд. В поезде он встречает миссис Бриссенден и Гилберта Лонга - своих старых знакомых. Поначалу он не узнает даму, так как она кажется ему намного моложе, чем была в их прошлую встречу. Герой также замечает, что и Лонг изменился: молодой человек, словно по волшебству, превратился из скучной посредственности в занятого и остроумного собеседника. По прибытии в Ньюмарч герой встречается с мужем миссис Бриссенден, Гаем, который значительно моложе своей жены, но, как это ни странно, кажется теперь гораздо старше ее. Основываясь на этих наблюдениях, герой выдвигает следующую гипотезу: в отношениях между двумя людьми один выступает в качестве "вампира", лишаящего своего добровольного "донора" жизненных сил. (Большинство критиков использует термин "вампиризм", обозначая таким образом центральный сюжетный мотив "Священного источника"). Так возникает теория "священных источников" жизненной энергии. Для того, чтобы доказать свою правоту, рассказчику, как он понимает, следует найти пару, где отношения между партнерами складывались бы по схеме Бриссенденов.

С целью обобщить и систематизировать многочисленные детали повести, иллюстрирующие разнообразные, будто бы случайные перемены в позициях рассказчика и миссис Бриссенден - двух основных "исследователей" теории "источников", мы предлагаем здесь упрощенную схему, отражающую лишь наиболее существенные из этих изменений/6/. Для этого мы выделили шесть условных этапов "расследования". Каждый из этих этапов показывает некий сдвиг в позициях персонажей. На каждом из них теория главного героя, как и теория миссис Бриссенден, принимает качественно новый вид. В дополнение к двум основным точкам зрения в схеме также учитываются наиболее существенные показания "свидетелей" - Гилберта Лонга и Форда Оберта. Если бы мы стремились отобразить все мельчайшие колебания в позиции каждого из семи персонажей "Священного источника", то значительно разросшаяся схема фактически отождествилась бы с подробным пересказом содержания повести.

В схеме мы будем пользоваться следующими условными обозначениями: N (narrator) - рассказчик, В - миссис Бриссенден, Г - Гай Бриссенден, Л - Гилберт Лонг, J - леди Джон, S - миссис Сервер, О - Форд Оберт. Цифра I обозначает измененное состояние персонажа, напри-

мер,  $\mathbb{P}_I$  - изменившаяся (помолодевшая) миссис Бриссенден. Таким образом, выражение  $\mathbb{V} = \mathbb{P}_I$  символизирует изменение, произошедшее с миссис Бриссенден, а выражение  $\mathbb{V} \neq \mathbb{P}_I$  - отсутствие такового. Символ  $\leftrightarrow$  означает наличие  $\mathbb{P}_I$  взаимозависимой связи между двумя персонажами, например, "вампир"  $\leftrightarrow$  "донор";  $\nleftrightarrow$  : между данными персонажами отсутствуют взаимозависимые отношения. Символ " $\Rightarrow$ " - "следовательно", "?" - читателю неизвестно, что считает тот или иной персонаж на данном этапе, "x" - предполагаемый персонаж из числа перечисленных выше. (См. таблицу).

Как правило, критики, говоря о теории, которую защищает герой, сводят ее к следующей формуле:  $\mathbb{V} \leftrightarrow \mathbb{V}$ ;  $\mathbb{L} \leftrightarrow \mathbb{S}$ ;  $\mathbb{V} \leftrightarrow \mathbb{S} \Rightarrow \mathbb{V} \leftrightarrow \mathbb{L}$ . Это означает, что между миссис Бриссенден  $\mathbb{P}_I$  и ее мужем существуют отношения "вампира" - "донора", то же самое рассказчик предполагает о связи Гилберта Лонга с Мей Сервер. Он считает, что все подмеченные им факты "подкрепляют друг друга" /с. 15/, ощущает, что "вот-вот откроет закон, который объяснит ему все, с чем играло его воображение" /с. 23/. Даже то, что происходит с самим рассказчиком, он называет "подходящей рабочей гипотезой" /с. 95/. По ходу расследования он тщательно "подбирает факты таким образом, чтобы они соответствовали друг другу" /с. 104/. Думая, что две "жертвы" тоже связаны между собой определенным образом, он делает вывод: такая же связь должна быть и между "вампирами", т.е. между миссис Бриссенден и Гилбертом Лонгом.

Исследователи не учитывают следующее: до того, как теория героя принимает окончательный вид, она существенно меняется в ходе его расследования. Эти изменения вызваны новыми обстоятельствами, трансформирующими позицию героя. Приводимая нами схема поэтапно иллюстрирует постепенное приближение рассказчика к конечному выводу. Заметим все же, что изменения, происходящие в теории рассказчика, не затрагивают исходной гипотезы ( $x = x$ ): с некоторыми из гостей Ньюмарча происходят существенные изменения.

В ходе расследования герой основывает свои промежуточные заключения на немногих фактах, которые он интерпретирует достаточно субъективно и, как правило, лишь исходя из их "пригодности" для теории "источников". Кроме того, по его признанию, он выслушивает мнения "свидетелей" и избегает непосредственного допроса "позреваемых". Он не прибегает к шпионажу, основывая свои заключения лишь на "психологических" свидетельствах, считая путь "слежки и подсматривания в замочную скважину" /с. 66/ недостойным.

Реальность оказывает сопротивление выводам рассказчика. Временами ему приходится признать, что не все факты подтверждают правильность избранного им пути. Так, например, он с огорчением отмечает: "Однако странно - и это даже раздражает - в леди Джон не было ничего необычного, такого, что бы подтверждало мою точку зрения ..." /с. 17/. Герой понимает: "Действительность

ДИНАМИКА ПОЗИЦИЙ ПЕРСОНАЖЕЙ „СВЯЩЕННОГО ИСТОЧНИКА“

ПЕРСОНАЖИ ЭТАПЫ ИССЛЕДОВАНИЯ	ТОЧКИ ЗРЕНИЯ ГЕРОЕВ - ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ		ТОЧКИ ЗРЕНИЯ СВИДЕТЕЛЕЙ	
	<i>narrator</i> (N)	<i>Mrs. Brissenden</i> (mB)	<i>Gilbert Long</i> (L)	<i>Ford Oberl</i> (O)
I	$mB = mB,$ $L = L_1 \Rightarrow L \leftrightarrow X; X = ?$	$L = L_1 \Rightarrow L \leftrightarrow X; X = J$	$mB \neq mB,$ $L \neq L_1$	ЕЩЕ НЕ УЧАСТВЕТ
II	$B = B_1; mB = mB_1 \Rightarrow mB \leftrightarrow B$ $L = L_1 \Rightarrow L \leftrightarrow X$ $J \neq J_1 \Rightarrow X \neq J; X \neq S$	$L = L_1 \Rightarrow L \leftrightarrow X$ $X \neq J \Rightarrow J \leftrightarrow O; X = S$	$B = B_1$	$L = L_1$ $S = S_1$
III	$J \leftrightarrow Y \Rightarrow L \leftrightarrow J; J \neq O$ $S = S_1 \Rightarrow L \leftrightarrow S; X = S$	$L \leftrightarrow J$ $X \neq S$	?	?
IV	$S \neq S_1 \Rightarrow L \neq S; X \neq S$	$L \leftrightarrow S \Rightarrow X = S$	?	?
V	$S = S_1 \Rightarrow X = S_1 \Rightarrow L \leftrightarrow S$	?	?	$S \neq S_1$
VI	$L = L_1; S = S_1 \Rightarrow L \leftrightarrow S$ $mB = mB_1; B = B_1 \Rightarrow mB \leftrightarrow B$ $S \leftrightarrow B \Rightarrow mB \leftrightarrow L$	$L \neq L_1 \Rightarrow L \leftrightarrow S$ $mB \neq mB_1 \Rightarrow mB \neq B$ $J = J_1; L \neq L_1 \Rightarrow J \leftrightarrow L$	УЖЕ НЕ УЧАСТВЕТ	УЖЕ НЕ УЧАСТВЕТ

отнюдь не стремилась к гармонии" /с. 182/. Он видит, что кажущаяся стройная симметрия его теории - "результат искусственно составленной пропорции" /с. 183/. Однако даже явные несоответствия не вынуждают его свернуть с избранного пути: он продолжает считать собственную концепцию изменений жизне- и правдоподобной, а исключения, предлагаемые действительностью по его мнению, лишь подтверждают правило. Отсутствие свидетельств служит герою лишним подтверждением того, что "подозреваемые" что-то скрывают. Из этого допущения он делает вывод: существует некий секрет. Ясно, однако, что в равной степени справедливо и обратное заключение: отсутствие фактов может попросту свидетельствовать об отсутствии каких-либо секретов. Так Джеймс демонстрирует субъективность видения героя и ограниченность доминирующей "точки зрения". Это дает читателю основания предполагать, что теория рассказчика может быть ошибочна.

Как уже говорилось, миссис Бриссенден ведет самостоятельное "расследование". Из приведенной схемы видно, что в самом начале ее позиция, по существу, совпадает с позицией героя. Однако в дальнейшем их мнения по различным частным вопросам расходятся. Так, например, очевидно расхождение в их взглядах на роль Мей Сервер (см. этапы 2, 3, 4). На пятом этапе расследования миссис Бриссенден самоустранивается, а на заключительном - шестом - предлагает теорию, которая не только опровергает концепцию героя, но и противоречит их общей исходной гипотезе. Напомним, что первоначально оба "исследователя" исходили из общего положения о том, что с их знакомыми произошли некие изменения. Итоговая позиция миссис Бриссенден (этап 6) указывает на ошибочность этого изначального положения. В распоряжении читателя практически нет фактов, позволяющих определить истинные причины, приведшие к трансформации ее взглядов. С одной стороны, в тексте повести есть свидетельства тому, что в ходе собственного расследования миссис Бриссенден действительно могла убедиться в ошибочности своих изначальных предположений и прийти к контртеории. Дело осложняется тем, что читатель не знает, что предпринимает миссис Бриссенден на пятом этапе расследования. С другой стороны, у нас достаточно оснований, чтобы считать, что к моменту последнего разговора героя с миссис Бриссенден (главы XII - XIV) у нее появилась необходимость в намеренном лжесвидетельстве. Но даже если мы примем во внимание обстоятельства, подтверждающие возможную "вину" миссис Бриссенден, которые заставляют ее лгать, это, тем не менее, не дает нам оснований снять гипотетическое обвинение с самого героя. Вполне вероятно, что в словах миссис Бриссенден, обличающих рассказчика, есть доля истины. Лишь невнимательный читатель примет на веру все, что доказывает герой. Но столь же невнимательным окажется и тот, кто увидит во мнениях других персонажей повести истинную точку отсчета в системе оценок.

"Сценический" метод изображения в "Священном ис-

точнике" акцентирует внимание читателя на полифункциональности реплик персонажей. В диалогах речь действующего лица, во-первых, сообщает конкретную информацию о некоем событии или переживании, во-вторых, показывает как прямое, так и опосредованное восприятие этих событий персонажем, в-третьих, изображает способ восприятия и особенности эмоциональной реакции, в-четвертых, обозначает цель высказывания, и наконец, что особенно важно для анализа джеймсовских текстов, - указывает на то, что персонажи порой говорят неправду или, по крайней мере, не всю правду. Прямая речь, таким образом, стала, по сути дела, прикрытием для истинной правды о герое. Действующие лица в произведениях Джеймса рубежа веков все чаще произносят что-либо не с целью показать свои эмоции, выразить свое мнение, а с прямо противоположной целью - спрятать собственные мысли как можно глубже, ввести партнера в заблуждение, тщательно замаскировать самое сокровенное. Это привело к следующему парадоксу: любое произнесенное слово может теперь подвергаться сомнению, и, соответственно, никакую видимость нельзя безоговорочно принять за истину. Читателю приходится предпринимать непрерывный, напряженный, а порой и бесконечный поиск скрытых смыслов, исследовать тайны тайн, перед ним встает необходимость постоянно расшифровывать сказанное, т.к. оно, по замыслу Джеймса, должно было вызывать всеобъемлющее недоверие к любому непосредственному выражению мысли. Так как в "Священном источнике" писатель не дает никаких фактов, бесспорно свидетельствующих в пользу героя или миссис Бриссенден, то вопрос о правоте каждого из них остается открытым. Ни теория миссис Бриссенден (этап 6), ни концепция рассказчика (там же) не получают окончательного подтверждения. Ни один из них не способен опровергнуть позицию другого, разрушить его логические построения.

Помогают ли что-либо прояснить "свидетели"? Как показывает схема, уже на первых этапах "расследования" выявляется различие в точках зрения героя и Гилберта Лонга. Последний по неизвестным герою и читателю причинам отвергает гипотезу изменений - основу всей теории. Так, Лонг утверждает, что с миссис Бриссенден "как раз ничего не случилось ... , время для нее остановилось. Она не выглядит старше, и только /с. 6/. Рассказчик же считает, что она изменилась: "... Если женщина не стареет, то о ней можно сказать, что она молодеет ... , а если она молодеет, то можно предположить, что она хорошеет" /с. 6/. У Лонга могли быть две различные причины для того, чтобы не согласиться с рассказчиком. Возможно, Лонг и в самом деле не замечает никакого нового качества ни в миссис Бриссенден, ни в её муже (этап 2), ни в себе самом (этап 1). Однако вполне вероятно, что им движет мотив самозащиты - нежелание признать, что сам он когда-то был иным и отнюдь не обладал теперешним обаянием и остроумием.

В повести действует еще один персонаж, отказавшийся заниматься самостоятельным "расследованием" и выступ-

пающий в основном в роли свидетеля. Это художник - Форд Оберт. Именно он обращает внимание героя на "изменения", которые произошли в миссис Сервер. При этом он не замечает каких-либо перемен в Гилберте Лонге (этап 2). Однако в дальнейшем Оберт меняет своё мнение о Мей Сервер (этап 5). Как и в случае с Лонгом, здесь могут быть предложены два в равной степени вероятных, но взаимоисключающих объяснения. Либо Оберт действительно понимает, что ошибался, - тогда на пятом этапе он говорит правду. Либо он "лжесвидетельствует" с целью запутать героя. Похоже, что Оберта, как и других гостей Ньюмарча, настораживает и раздражает чрезмерное любопытство рассказчика (см. главы VII, IX, X, XI).

Как мы видим, все "показания", скорее всего, субъективны, т.к., по всей видимости, скрывают какие-то личные мотивы "свидетелей" и "обвиняемых". Казалось бы, именно "доминирующая точка зрения" рассказчика должна была бы дать наиболее верную и точную оценку этих субъективных истин, расшифровать нейтрализованные ею "точки зрения", определив, являются ли они взаимоисключающими или взаимодополняющими. Именно через рассказчика читатели воспринимают все происходящее в произведении, и, таким образом, рассказчик является для них источником познания истины. Однако парадокс состоит в том, что рассказчик, выполняющий функции познающего субъекта, является препятствием на пути к истине, так как сам субъективен: В повествовании, в котором нет объективной "точки зрения", где почти каждое слово подвергается сомнению, читатель вынужден самостоятельно определять различную степень своего доверия к каждому действующему лицу в отдельности, сознавая, однако, что воссоздание истинной картины практически невозможно.

"Точки зрения" в "Священном источнике" столь последовательно "драматизированы", что в результате читатель имеет дело лишь с их субъективным содержанием. И в этом смысле следует признать справедливым остроумное суждение Л. Идела, квалифицировавшего повесть как "reductio ad absurdum" метода "точки зрения" /7/. Вследствие того, что Джеймс не вводит в повествование ни "всеведущего автора", ни "всезнающего героя", в повести отсутствует некий "третейский судья", способный обеспечить объективную оценку тщательно замаскированной действительности. Все это позволяет нам прийти к следующему выводу: "Священный источник" так же, как и "Поворот винта", является умышленной мистификацией. Об этом, на наш взгляд, свидетельствуют и слова самого писателя из его письма к миссис Хамфри Уорд, где он называет свою повесть "последовательной шуткой" и сожалеет о том, что её повсюду принимают всерьез. Этим Джеймс хотел показать, что специально стремился запутать читателей и что "Священный источник" ни в коем случае не следует трактовать буквально /8/.

Многие литературоведы считают удачными только те произведения Г. Джеймса, в которых художник избежал двусмысленности и, следовательно, на их взгляд, добился

максимальной выразительности. Эта позиция типична для критиков и читателей, ориентированных на культурные традиции XIX века. Однако на рубеже XIX - XX вв. в литературе, как и в культуре в целом, произошел переворот, вполне сопоставимый с появлением теории относительности в физике. Литература осознала и отразила относительность индивидуальной "замкнутой" истины, субъективность восприятия и веры, правомерность существования различных параллельных правд. Таким образом, сама по себе постановка вопроса о том, что же предпочтительней в художественном тексте - очевидность или двусмысленность, - по всей видимости, становится в двадцатом столетии неправомерной. Следует прежде всего учитывать, какие конкретные задачи ставил перед собой художник, выбирая ту или иную форму изображения.

В одном из своих предисловий Джеймс пишет: "Замечательно то, что и неопределенность (разрядка моя - И.Р.) является одной из ярчайших реальностей, что и ей присущи особые оттенки, форма, характер, что она заключает в себе как все богатство комического, так и черты истинно серьезного и ценного" /9/. Погружаясь в странный мир, сотворенный Джеймсом, мир неопределенности, читатель переживает состояние растерянности и нерешительности, известное ему по собственному опыту. На примере "Священного источника" очевидно, что двусмысленностью текста, своей мистификацией Джеймс преследовал серьезную цель: нарочитая перусложненность сюжетных и логических ходов повести, неопределенность всего изображаемого должна была, по его замыслу, отразить реальные трудности, встречающиеся на пути к истине - как в жизни, так и в искусстве. Учитывая такую направленность авторских намерений и совершенную форму их воплощения, следует, на наш взгляд, отнести "Священный источник" к несомненным удачам Генри Джеймса.

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

1. Цит. по: Finkelstein S. The mystery of H. James's "The sacred fount" // The Massachusetts Review. - 1967. - Summer, N 3. - P. 753.
2. West R. Henry James. - New York, 1916. - P. 107 - 108.
3. The literary essays of Ezra Pound. - London, 1968. - P. 327; Edel L. An introductory essay (1953) // James H. The sacred fount. - New York, 1979. - P. V - XXXII; Edel L. Introduction // James H. The sacred fount. - London, 1959. - P. 5 - 15. See also: Edel L. The modern psychological novel. - New York, London, 1955.
4. Здесь и в дальнейшем цитируется издание: James H. The sacred fount. - New York: Grove Press, 1979.

5. Blackall J.Fr. Jamesian ambiguity and "The sacred fount": - Ithaca (N.Y.), 1965; Samuels C.T. The ambiguity of H. James: - Urbana (Ill.), 1971; Wiesenfarth J. H. James and the dramatic analogy; A study of the major novels of the middle period. - New York, 1962. - P. 96; Wilson Ed. The ambiguity of Henry James // The tripple thinkers. - New York, 1938. - P.122 - 164.
6. Попытку выразить художественную структуру "Священного источника" через упрощенную формулу впервые предпринял Дж.У. Бич (Beach J.W. The method of H. James. - New Haven, 1918). Вслед за ним Т.Л. Морозова (в работе "Художественный мир Генри Джеймса" // Романтические традиции американской литературы XIX века и современность. - М., 1982. - С. 310 - 344.) предложила формулы  $x : D = A : B$ ;  $x = C$ ;  $C : D = A : B$ ;  $\Rightarrow A : C = B : D$ , которые недостаточно точно отражают логические построения, представленные в повести.
7. Edel L. The modern psychological novel. - P. 47.
8. James H. Letters. / Ed. Edel L.: Iv Vv. - Cambridge (Mass.), 1974. - V.IV. - P. 185 - 186, 190.
9. James H. The art of the novel: Critical prefaces. - New York, 1962. - P. 149.

## AMBIGUITY IN HENRY JAMES'S "THE SACRED FOUNT"

Irina Golovatchova

### S u m m a r y

The paper touches upon the principle of intended ambiguity in Henry James's creations, its decisive role in the evolution of his later style.

The close study of "The sacred fount" shows that James's experimenting with the first-person narration reveals both the possibilities and the restrictions of the "point of view" method.

Having compared "The sacred fount" to "The turn of the screw" the author of this paper demonstrates how, using the "detective" model, James achieves the "adumbration" of meaning. There is no way to tell where the truth lies in "The sacred fount" since all the characters are highly subjective. This makes us assume that the novel is an example of mystifications.

## О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ В ПРОЗЕ ФРГ В 50 - 60 гг.

Сийри Вихмар

Таллиннский педагогический институт

В 50 - 60 гг. среди творческой интеллигенции Западной Европы ходили ожесточенные споры вокруг общественных функций искусства и реализма. Реализм был признан устаревшим и "наивным" методом, который не в состоянии комплексно достоверно отобразить действительность. Утверждалось, что все эстетические и познавательные системы, которыми пользовались до сих пор, распались на фрагменты, поэтому и художественное произведение по своей форме должно быть фрагментарным, должно иметь множество значений и в действительности подвергать сомнению познание общей правды.

Сколь различно творчество авторов Западной Европы этого периода, столь очевидны и их общие свойства. Одной из самых ярких черт их творчества является отстранение от социальных теорий, глубокое недоверие к абсолютным постоянным истинам и к целостному миропониманию. Поэтому в послевоенной литературной картине Западной Германии отсутствует классический традиционный немецкий жанр "романа воспитания", есть только пародии Г. Грасса, М. Вальзера, У. Йонзона. Отсутствует также панорама общественных проблем (панорамный роман). Существенное влияние на формирование характера прозы Западной Германии оказали эстетика и романная система французского "нового романа".

В большинстве случаев его герои - это скорее антигерои. Изображаются маленькие люди в крайней ситуации. Живя во враждебной ему среде, человек в интересах самосохранения должен таиться, прикрываясь маской конформиста или шута. Мир зачастую видится глазами одного героя, который больше рефлектирует и занимается самозерцанием, и вся его деятельность мотивирована инстинктом самосохранения. Жизненный принцип героев - никого не допускать в свой собственный мир, не обнажать чувств, не раскрывать своей сущности, прятаясь за надежной анонимностью маски. Трактовка "антигероя", противопоставление его герою уступает место другой тенденции - приблизить его к читателю, к себе. Нередко обращаются к исповеди. Всезнающий автор замещается суверенным героем, который зачастую колеблется и не дает однозначных оценок.

К классическим немецким т.н. "нулевым героям" можно отнести героев известного автора Уве Йонзона /Uwe

Johnson, 1934/. Главный мотив его первых романов "Догадки о Якобе" ("Mutmaßungen über Jakob", 1959 /6/), "Третья книга об Ахиме" ("Das dritte Buch über Achim", 1961 /7/), "Два взгляда" ("Zwei Ansichten", 1965 /8/) - несовместимость стремления личности к свободе с давлением "социального механизма". Главная особенность йонзонских героев заключается в том, что "на них нельзя положиться" /9, 338/. Среди героев Йонзона нет ни подлеев, ни бесчестных людей - это "средние немцы". Однако с ними и из-за них возможно все - и хорошее, и плохое, в зависимости от момента и ситуации.

Если, например, герои Г. Бёлля всегда в чем-то очень существенном стоят выше своей среды, являются, по словам самого писателя, "возвышенно асоциальными" /4, 107/ и видят свое истинное призвание в утверждении каких-то моральных позиций, которые им представляются общечеловеческими, то персонажи Йонзона слились с окружающей средой, живут там своей незаметной для постороннего взгляда жизнью. Все вокруг них таинственно и туманно: О людях без свойств нельзя сказать ничего определенного - о них можно лишь гадать. Исследуя творчество Йонзона, И. Млечина справедливо находит в своеобразной "поэтике догадок" примерное объяснение того метода, который лежит в основе романов писателя и особенно отчетливо раскрывается в "Догадках о Якобе". "Проникнуть в душевное состояние героев, в их психологию, их отношения невозможно. Неясными остаются и события и характеры... Йонзон не признает "надежных сведений", - он все ставит под вопрос. Все построено на полутонах, недомолвках, нарочитом затемнении смысла, все носит инсказательный характер" /2, 389/. Существует явный разрыв между динамичностью внешнего действия и внутренней неподвижностью персонажа. Человек лишается духовной биографии, становится лишь носителем профессии.

Если созданные Йонзоном характеры уже по своей сущности являются крайне амбивалентными, то, например, инженер Шнайдер в рассказе Г.Э. Носсака "Система рычагов" /"Schalttafel", 1963/ создал для себя свою "экстерриториальную" систему вполне сознательно.

В творчестве Ганса Эриха Носсака (Hans Erich Nossack, 1901 - 1977) отразились характерные настроения значительной части послевоенной западногерманской интеллигенции. Особенно это касается его излюбленной темы - темы взаимного непонимания, некоммуникабельности. Герои Носсака не видят для себя возможности повлиять на ход событий, они лишь стремятся обеспечить себе "экстерриториальность" (авторский термин) как бы в подполье и там создать своеобразную духовную подпольную самооборону, сохраняя, таким образом свою идентичность. Так поступает главный герой романа "Дело д'Артеза" ("Der Fall d'Arthez", 1968) Эрнст Наземанн. Герой, разглядываемый автором снаружи, определяет архитектонику романа, которая диктуется не столько психологией самого персонажа, сколько логикой авторского отношения к материалу. Последовательно ситуация Наземанна получает

также более конкретные социальные обоснования. Мы разделяем мнение А. Карельского, "что здесь снова отчетливо обнаруживается своеобразная пессимистическая утопичность авторской концепции: столь решительно отвергаемому им социальному аппарату он может противопоставить лишь позицию подпольной самообороны, индивидуальной чистоты рук" /1, 201/.

Рассказу "Система рычагов" предшествует эпиграф: "Он делал все так, как делали другие" (Г. Бюхнер). Рассказ представлен в форме монолога, и его можно отнести к характерной картине, выполненной с большим мастерством. Но Носсак скорее мыслитель, чем наблюдатель, и его герой Шнайдер, носитель Великой проблемы современной европейской цивилизации, — психологическое исследование.

Освободившийся от традиционных идиологов молодой последовательный человек противопоставлен миру, неопределенность которого ему слишком ясна, остается лишь заставить себя "убить" или постепенно (по пути конформизма), или сразу (из пистолета). Шнайдер создает свою жестокую систему рычагов, чтобы спастись от этой альтернативы. "Я сказал себе: надо уяснить, как они (окружающие — С.В.) хотят тебя поймать. Днем и ночью надо это помнить и с этим считаться. Нельзя считаться ни с одним своим желанием, надо заранее выполнять только их желания, да еще до того, как они сами о них догадаются, так им самим вскоре надоест чего-то желать от тебя... Я сказал себе: когда я стану раздирать себя, я пропаду. Однажды настанет день, когда можно будет незаметно скрыться с глаз" /10, 31/.

Итак, герой этого рассказа являет собой абсолютное, безальтернативное отрицание общества, и это заставляет его разработать целую систему "маскировки", уйти в анонимность. Он не может принять общепризнанные нормы жизни, поскольку это "... мелкобуржуазные нормы жизни, в которых он видит для себя опасность" /11, 107/.

Герои Носсака в большинстве пассивные оппортунисты, которые существуют в своей мимикрии и избегают уничтожения лишь потому, что молчат. Страх заставляет их прятаться и, таким образом, сохранить свое человеческое начало.

Подобные мотивы занимают центральное место в творчестве писателя и публициста Мартина Вальзера, последователя Генриха Манна, занимающего острую социально-критическую позицию в немецкой литературе. Каждый из них имеет, бесспорно, глубоко индивидуальный творческий почерк, и всё же между творческими методами Г. Манна и М. Вальзера существует определенная типологическая связь. Это выражается не в схожести содержания и формы романов, которые, естественно, настолько различны, как различны и обстоятельства, там описываемые. Гораздо важнее выбор характера, определенного типажа, посредством которого автор выражает свое критическое отношение к окружающей его реальности.

Не сразу заметной, но основополагающей чертой на-

рисованного Г. Манном социального типа, несомненно, является крайняя неуверенность в себе. Внешне самоуверенный верноподданный в действительности не отваживается на собственное представление о жизни. Во всех своих "знаниях" он исходит из того, что подсказывает ему внешняя сила, момент, ситуация. Верноподданный не знает, он лишь чувствует и ощущает.

В написанном еще в 1910 году знаменитом эссе "Дух и действие" Г. Манн счел это тайное недоверие к себе главной слабостью немецкого национального характера. Неверие в себя он приравнивал к неверию в разум, ибо при неверии в себя разум не помогает человеку: он становится чем-то "сторонним, свойством великих парений абстрактного духа" /3, 225/.

М. Вальзер также самым грубым недостатком нации считал неверие и отсутствие политического самосознания у немецкой буржуазии. Он неоднократно подчеркивал эту мысль как в своих статьях ("Немецкая мозаика", 1963) /8, 7 - 28/, политических выступлениях, так и в художественных произведениях, например, в романе "Половины игры" ("Halbzeit", 1960) в дискуссии писателя Дикова и Эдмунда о том, что представляет собой немецкий национальный характер. В интервью, данном писателем в 1973 году, он повторял те же тезисы /5, 28/.

Вальзера интересует персонаж в критической ситуации, диалектическая взаимосвязь действий и желаний, детерминация и свободы. Но Вальзер не сочиняет, он фиксирует. Раскрывая позицию рассказчика, Вальзер особое значение придает именно общетональному отношению к происходящему, поведению героев, их стремлениям, показывает скорее окраску изображения, чем прямую сценку. Автор-рассказчик избегает прямой декларации своих отношений, хотя она воспринимается так ясно, как и его жизненная позиция и этические критерии. Самовыражение рассказчика почти отсутствует. Он не стремится внушить риторическими средствами своё мнение, оно спрятано в канву повествования.

В отличие от Грасса, Вальзеру не свойственно нагромождение гротескных и гиперболических образов. Персонажи Грасса живут и действуют по собственным правилам, они чувствуют себя хозяевами положения, центральные герои Вальзера вынуждены приспособливаться к окружающей среде, принимая ее "условия игры". В его трилогии об Ансельме Кристляйне "социальная мимикрия" является для Ансельма гениальной идеей, сознательно избранным (подчеркнуто мною - С.В.) образом жизни. Во второй части трилогии, а тем более в третьей Ансельм становится жертвой созданного им самим мифа.

Характер главного героя Ансельма Кристляйна находится в неподвижном состоянии, он интересует писателя в качестве функциональной фигуры определенной жизненной ситуации, которому подчинена и символика, заключенная в названиях трилогии:

"Половины игры" - что дальше?

"Единорог" - крайний индивидуализм.

"Крушение" - принуждение, поражение.

Ансельма сравнивали с некоторыми героями Макса Фриша (романы "Штиллер", ("Stiller") 1954, "Назову себя Гантенбайн" ("Mein Name sei Gantenbein"), 1964). Но если герои Фриша настроены к окружающему критически и ищут возможность жить вне общества, то герои Вальзера видят в обществе средство для удовлетворения эгоистических амбиций.

По жанру трилогия Вальзера предстает как социально-критический роман, в котором автор анализирует течение и механизм социальных реакций у людей образца Ансельма Кристляйна. Процедуру генерализации и сложения он производит, предварительно разложив общественное поведение человека на элементарные составляющие. Именно на основе анализа этих простейших психологических и социальных реакций, на основе исследования интимных связей человека с обществом он создал свою трилогию.

Рассказывает не Вальзер, а Ансельм, и он рассказывает не как непосредственный участник событий, а вспоминает, лежа в постели. Подобный стиль повествования дает возможность для ассоциативных решений, которые хоть и не нашли своего места в реальной жизни, но предоставляют читателю взглянуть на Ансельма через маску пикара и ближе узнать его на самом деле.

Индивидуальность человека вылилась для Вальзера в политическую проблему. Человек, потерявший черты суверенной личности, становится камнем преткновения в развитии общества. Конформизм выражается в пассивности общественной и личной жизни, в неумении и нежелании мыслить, чувствовать, действовать.

Сатирическое изображение этого процесса социальной и психологической мимикрии, перекрашивания собственной личности по заданному образцу неразрывно связано у Вальзера с ироническим недоверием к "нонконформизму" интеллектуалов, к громкой фразе протеста, который оборачивается позой и "интегрируется" так же, как обывательское соглашательство.

Эгоизм в личном и общественном значении - так можно в самых общих чертах определить тему его творчества. Как часто отмечалось критиками, книги Вальзера - это критика капиталистического общества, осуществленная в форме художественной литературы. Бесспорно, мы имеем дело с социально-демократическими, даже сатирическими произведениями, но Вальзера интересует человек, его отношение с обществом и с самим собой. Последний аспект в критике зачастую незаслуженно остается в стороне. Слабый и приспособляющийся персонаж Вальзера ведет к пониманию, какая опасность таится в беспринципности людей, какой опасной может стать бесхребетное и лавирующее поведение инертного человека не только в социальном хаосе или в условиях войны, к каким последствиям в самом индивиде может привести уступчивость, соглашательство, предательство самого себя.

Подобная трактовка Героя связана с новой социально-нравственной коллизией: моральная облегченность - вот свойство, вызывающее у писателей ФРГ особую тревогу. Одной типологической разновидностью стал статичный образ персонажа, для которого все вообще несущественно, кроме сохранения своей социальной роли, т.е. желанной, удобной для него формы социального бытия, для которого все несущественно, кроме самого бытия. Исследуя диалектику обстоятельств и поведения таких людей, обнаруживаем обывательское начало в человеке, давшее возможность манипулировать с ним, играя на обывательской психологии.

#### Л и т е р а т у р а

1. Карельский А.В. Ганс Эрих Носсак. // История литературы ФРГ. - М., 1980. - С. 185 - 205.
2. Млечина И.В. Уве Гюнзон. // История литературы ФРГ. - М., 1980. - С. 386 - 398.
3. Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900 - 1945. - М., 1982.
4. Böll H. Frankfurter Vorlesungen. - Köln-Berlin, 1966.
5. Doane H. Gesellschaftspolitische Aspekte in Martin Walsers Kristlein-Trilogie. - Bonn, 1978.
6. Johnson U. Mutmaßungen über Jakob. - Frankfurt am Main, 1959.
7. Johnson U. Das dritte Buch über Achim. - Frankfurt am Main, 1961.
8. Johnson U. Zwei Ansichten. - Frankfurt am Main, 1965.
9. Mayer H. Zur deutschen Literatur der Zeit. - Reinbek bei Hamburg, 1967.
10. Nossack H.E. Lülituslaud. - Tallinn, 1968.
11. Nossack H.E. Herausgegeben von Cristof Schmid. - Frankfurt am Main, 1970.
12. Walser M. Erfahrungen und Leseerfahrungen. - Frankfurt am Main, 1965.
13. Wolf Chr. "Freiheit" oder Auflösung der Persönlichkeit? // Über H.E. Nossack. - Frankfurt am Main: Christof Schmid, 1970.

EINIGE BESONDERHEITEN DER WESTDEUTSCHEN PROSA IN  
DEN 1950 - 1960-er JAHREN

S. Vihmar

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

Die Jahre 1959 und 1960 brachten eine Vielzahl wichtiger Neuerscheinungen auf dem Gebiet des Romans, die sowohl ihrer Thematik als auch durch die Eigenart des Erzählens im literarischen Leben der BRD große Resonanz fanden. Die Erzähler konzentrierten sich auf die aus genauer Beobachtung und rücksichtsloser Selbstbeobachtung gewonnene eigene Realitätserfahrung.

Ihre moralische Entrüstung über Ungerechtigkeiten und Ungleichheiten bildeten die Romancier Johnson, Nossack, Grass, Böll, Walser nicht objektiv ab, sondern sie spiegelten sie in dem Bewusstsein des Durchschnittsbürgers wieder.

АТМОСФЕРА ИРОНИИ В ПОЭМАХ "НАМУНА" А. ДЕ МЮССЕ  
И "ДОМИК В КОЛОМНЕ" А.С. ПУШКИНА  
(ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОТИВА "ДОН-ЖУАНИЗМА")

Лариса Вольперт

Тартуский государственный университет

... Поэта в мире нет,  
который бы не бредил Дон-Жуаном,  
Дающим блеск и славу всем романам  
("Намуна", песнь 2, строфа 38) /1/

На художественную общность шутивных поэм Мюссе и Пушкина первым обратил внимание В. Брюсов /2/. Однако, усмотрев между ними генетическую связь, он счел "Намуну" источником "Домика в Коломне", послужившим для пушкинской поэмы "образцом" /3/. Замечание Брюсова можно было бы считать справедливым, если бы не одна деталь, почему-то не привлекавшая внимания исследователей: "Намуна" была создана в декабре 1832 г., т.е. двумя годами позже "домика в Коломне". В данном случае перед нами факт не столько генетической, сколько типологической общности.

Однако утверждение Брюсова во многом и справедливо: "Домик в Коломне", действительно, в какой-то мере написан под воздействием Мюссе, но только не "Намуны", а поэмы "Мардош", вошедшей в первый поэтический сборник Мюссе "Итальянские и испанские сказки" (*Les contes italiens et espagnols*, 1830), на который Пушкин "болдинской осенью" в октябре 1830 г. откликнулся востороженной заметкой "Об Альфреде Мюссе".

Творческая близость Пушкина к молодому Мюссе общеизвестна, однако специальных работ, посвященных художественной общности их шуточных поэм нет /4/. Столь строгий в оценке современной ему французской поэзии, "робкой и жеманной" /5/, он, противопоставив Мюссе "сладкозвучному", но "однообразному" Ламартину, "важному", хотя и "натянutoму" Гюго, благонравному Сент-Бёву, фактически поставил Мюссе выше всех современных поэтов. "Альфред Мюссе решительно головою выше всех в современной фаланге французских литераторов. Познакомься с ним и скажи ему, что мы с Пушкиным угадали в нем великого поэта, когда он еще шалил и *faisait ses farces dans Les Contes Espagnols*" /6/, - писал П.А. Вяземский А.И. Тургеневу в 1836 г.

В заметке "Об Альфреде Мюссе" нашли выражение теоретические размышления Пушкина о механизмах создания

атмосферы иронии в шуточной "болтливой" поэме: защита творческой свободы художника, апология "живости", озорства, мистификации, пародийности. Особо выделяя в первом сборнике Мюссе поэму "Мардош", которой в высшей степени свойственны эти качества, Пушкин устанавливает источник - шутивную поэму Байрона "Беппо" (1818): "А в повести *Mardoche* Musset первый из французских поэтов сумел схватить тон Байрона в его шуточных произведениях, что вовсе не шутка" /7/. Имя Байрона - знак осознанной художественной близости с Мюссе, так как за четыре года до этого Пушкин также определил источник своей поэмы "Граф Нулин" - "повесть в роде Верро" /8/. Характерно, что и сам Мюссе, создавая шутивные поэмы, ощущал свою близость к Байрону:

Мне скажут, что пишу я на манер,  
Положим, лорда Байрона ... Читатель!  
Ведь Байрон сам был Пульчи подражатель (204).

Пушкин и Мюссе, каждый "по-своему" переплавив традицию Байрона, создали в своей национальной литературе жанр "болтливой", пародийной, шутивной поэмы. При изучении литературных истоков второй шутивной поэмы Пушкина, по-видимому, следует учитывать уже не только влияние Байрона, но и воздействие Мюссе: не исключено, что знакомство с поэмой "Мардош" снова пробудило в русском поэте "вкус" к шутивной стихотворной повести, желание посоревноваться с Мюссе и послужило одним из творческих импульсов для создания "Домика в Коломне" /9/.

Ироническая атмосфера четырех поэм - "Беппо", "Граф Нулин", "Домик в Коломне", "Намуна" - в какой-то мере определена антиханжеской интерпретацией, мотива "донжуанизма". Сюжет этих поэм построен на фривольном анекдоте, героем которого оказывается предстающий перед читателем всякий раз в новой шутивной ипостаси Дон-Жуан. Наименее отчетливо дон-жуанские черты заметны в персонажах "Беппо", зато Байрон посвятил Дон-Жуану целую лиро-эпическую поэму, по духу близкую "Беппо", а кроме того, на наш взгляд, в его шутивной поэме можно усмотреть пародийную аллюзию Беппо - Командор. Образ обманутого мужа, предстающего в облике мрачного незнакомца, загадочного "турка", зловеще сопровождающего в гондоле "изменницу-жену" с ее графом - "чичисбеем", получающего приглашение последнего "разделить с ним трапезу", комически перекликается с фигурой каменного гостя. Если учитывать восприятие современников, обогащенное интерпретацией образа Командора как грозного мстителя Гофманом и Моцартом, комический эффект аллюзии очевиден. Он подчеркнут "грозной" развязкой - мирный завтрак "втроем" - и пародийным эпилогом: "Мне, кстати, говорили, что он и граф приятелями жили" /10/.

Ироническая атмосфера "Графа Нулина" также во многом связана с пародийной антиаскетической интерпретацией мотива "донжуанизма". Перенеся действие из "экзотической" обстановки "Беппо" (карнавал в Венеции) в мир русской деревни, Пушкин в "Графе Нулине" противопостав-

ляет неудачливому провинциальному Дон-Жуану, чья любовная авантюра завершается комической пощечиной, более "удачливого" (сосед Лидин) и окутывает финал истории дымкой таинственности.

Выполняя ту же задачу по отношению к французской литературе, Мюссе переносит действие "Мардоша" в Париж его дней и придает пародийной интерпретации мотива "дон-жуанизма" главенствующее значение. Своеобразными "дон-жуанами" являются здесь и рассказчик, парижанин, "циник", искатель наслаждений, способный забыть все на свете, исключая первую любовь, и герой, Мардош, юный половец, сумевший "убедить" своего "высоко нравственного" дядюшку-жюре предоставить ему свою спальню для любовного свидания. И здесь главный герой предстает в своей ипостаси "неудачливого Дон-Жуана" (он застигнут мужем и вынужден, подобно Керубино, спастись через окно), и здесь антиханжеская направленность определяет иронически-пародийный пафос поэмы. Способствует этой атмосфере и особая пародийная "литературность", свойственная также и "Бенпо", и "Графу Нулину". Насмешке подвергается все, что питается литературным штампом, будь то целая школа, жанр, или прием. В "Мардоше" достается элегии ("А для элегии какие параллели: "Ты, юноша, дерзнул, вы, дядя не посмели!" /11/) и торжественной оде. В поэме чаще всего в пародийном ключе упоминается множество литературных и исторических имен, вызывающих сложные аллюзии (В "Мардоше" упомянуты Сент-Бёв; Гюго, Байрон, Вольтер, Шекспир, Данте, Джорджоне, Бонапарт, Меттерних, Венера, Феб, Прометей, Моисей, Беатриче, Гамлет, Альмавива, Жиль Блаз).

Новый этап пародийной разработки мотива "дон-жуанизма" в шуточной поэме характерен для "Домика в Коломне"; здесь черты типологической и генетической общности Пушкина с Мюссе выступают с особой очевидностью. Ниже нами уже высказывалось предположение, что "Мардош" повлиял на пушкинскую поэму. Пушкин также переносит действие "Домика в Коломне" в столицу (правда, в один из ее захудалых пригородов) и окутывает авантюру своего героя атмосферой таинственности, причем особую значимость приобретает мотив комического переодевания.

"Новый" Дон-Жуан выступает в облике самом прозаическом - простой кухарки. Двумя-тремя штрихами рисует Пушкин портрет, наряд и повадки "Мавруши". Ни одна деталь не выдает истины, рисунок роли безупречен:

За нею следом, робко выступая,  
Короткой юбочкой принарядясь,  
Высокая, собою недурная,  
Шла девушка и, низко наклонясь,  
Прижалась в угол, фартук разбирая.  
"А что возьмешь?" - спросила, обратясь,  
Старуха. "Все, что будет вам угодно", -  
Сказала та смиренно и свободно /12/.

Мотив переодевания нередок в любовно-приключенческих романах: бесстрашные шевалье, охотники до авантюры,

облачались в женский наряд ради свидания с благородной дамой; Им приходилось сражаться на дуэлях, спасаться в стремительных погонях, участвовать в самых невероятных похождениях. Испытания "нового" Дон-Жуана много труднее, ему надлежит выказать чисто хозяйственные добродетели:

Проходит день, другой. В кухарке толку  
Довольно мало: то перепарит,  
То пережарит, то с посудой полку  
Уронит; вечно все пересолит.  
Шить сядет - не умеет взять иголку;  
Ее бранят - она себе молчит;  
Везде, во всем уж как-нибудь подгадит.  
Параша бьется, а никак не сладит /13/.

Атмосфера иронии в поэме связана с шутивным вызовом "блюстителем" морали. Предлагая "высококонраственным" критикам, осудившим некогда даже грациозно-игривые сцены "Руслана и Людмилы", сюжет гораздо более фривольный, Пушкин с поразительным изяществом и мастерством окутывает его дымкой таинственности. Лукавая недоговоренность, за которой ощущается ироническая улыбка поэта, царит во всем: в тщательно отобранных деталях, в авторском комментарии, в шутивном эпизоде. Забавный анекдот рассказан как бы наивным свидетелем, воспринимающим лишь внешний ход событий и не улавливающим его сути. Создается впечатление, что автор больше всего стремится не дать читателю ни малейшего повода усомниться в добродетели Параша.

Во всем рассказе о необычном приключении "кухарки" Мавруши лишь два туманных намека "приоткрывают" истину. Вначале поэт как бы мимоходом замечает, что несмотря на более чем скромный наряд Параша, "... пред ее окном все ж ездили гвардейцы черноусы", а затем обещает рассказать "ниже", было ли сердце Параша "занято" "А ниже об этом и нет ни слова, напротив, событие изложено совершенно "discret", только кое-где шалунья истина лукаво проглядывает сквозь объективный рассказ" /14/, - писал М. Гершензон. "Проглядывает" истина и в шутивном эпизоде, в котором Пушкин с нарочитой деликатностью уходит от всякой ясности:

Параша покраснелась или нет,  
Сказать вам не умею,

и успокоительно заверяет читателей, что Мавруша исчезла, "не успев наделать важных бед".

Лукавая манера рассказа, блестяще выдержанная от начала до конца истории, оказалась столь действенной, что даже некоторые "проницательные" читатели и критики были введены ею в заблуждение. "Непонятно, как критики и читатели не заметили, что мнимая кухарка - очевидно, любовник Параша, ею же умышленно введенный в дом", - изумлялся М. Гершензон /15/.

Если тайна, связанная с Парашей, сохранена автором до конца, то "загадка" мнимой кухарки раскрывается

очень быстро. В пародийной сцене панического бегства Мавруши, застигнутой в момент бритья, грамматическая категория рода, вступая в противоречие с сутью происходящего, становится важным источником комического:

Пред зеркальцем Параши, чинно сидя,  
Кухарка брилась. Что с моей вдовой?  
"Ах, ах!" - и шлепнулась. Ее увидя,  
Та второпях, с намыленной щекой  
Через старуху (вдовью честь обидя),  
Прыгнула в сени, прямо на крыльцо,  
Да ну бежать, закрыв себе лицо /16/.

"Амбивалентность" роли Мавруши с блеском выражена в негодующем возгласе старушки: "Ах, она разбойник! Она здесь брилась! точно мой покойник!"

Настоятельная потребность для "мужского пола" в бритье приобретает в поэме комически преувеличенное значение. Этой необходимости подчинено художественное время поэмы: оно скупое отмерено самой природой - от бритья до бритья. Шутливую "развязку" предготавливает брошенный "невзначай" Пушкиным эпитет "гвардейцы черноусы". В многочисленных литературных обработках мотива "переодетого мужчины" потребность бриться чаще всего просто игнорировалась, в ином случае погибло бы множество блестящих замыслов и авантур. Пушкин мог заметить эту "маленькую неувязку" и сделать это обстоятельство комической кульминацией поэмы /17/.

Шутливая "литературность" не исчерпывается в поэме пародированием сюжетов и образа Дон-Жуана. Под пером Пушкина шутливый курс историко-сравнительной поэтики становится острым оружием в литературной борьбе, особую важность приобретает литературная полемика. Пародийность вступления к поэме принимает "стернианские" формы: "Оно почти целиком занято описанием приема, каким написано. Это поэма о поэме" /17/.

Мотив "дон-жуанизма", который является главенствующим в поэме, разрабатывается в шутливо ироническом ключе. И здесь перед нами "неудачливый" Дон-Жуан, чья любовная авантюра завершается комическим бегством.

Созданная через два года после "Домика в Коломне" "Намуна" подводит своеобразный итог обработке мотива "дон-жуанизма". В жанре "болтливой" поэмы и раскрывается разнообразие возможностей шутливой интерпретации "вечного" образа Дон-Жуана в пародийном ключе.

Пародийность "Намуны" и в "перевернутости ситуации" (переодевается ради любовного свидания не "новый" Дон-Жуан, а рабыня Намуна), и в том, что фривольный анекдот занимает незначительное место, и в названии - самой Намуне автор уделяет лишь несколько заключительных строк большой поэмы.

В поэме шуточный подход постоянно граничит с подходом весьма серьезным, связанным с раскрытием общечеловеческой значимости темы "дон-жуанизма" в искусстве, прежде всего в литературе и в музыке. По мысли Мюссе, бесконечное разнообразие типов "дон-жуанизма" исключает

возможность однозначной этической оценки. Поэт стремится раскрыть противоречивость, сложность каждого из типов, в конечном счете смысловую амбивалентность, свойственную "вечным" образам.

Эту мысль он тонко иллюстрирует контрастом между смыслом слов серенады Дон-Жуана в опере Моцарта и хочущим скерцо аккомпанемента:

Романс тоскою страсти пламенел,  
А музыка в разлад с тоскою этой  
Смеялась, беззаботна и резва.  
Печальной песни голос и слова,  
Аккомпанируя язвительно, старалась  
Та музыка как будто осмеять,  
И тем еще чудеснее казалась (190).

Анализ "дон-жуанизма" становится под пером Мюссе исследованием зыбкости и противоречивости любовного чувства, диалектики сердца:

Романс хотел нам точно доказать,  
Что любят и обманывают разом;  
Что с сердцем не в ладу бывает разум;  
Что плачут - насмехаясь; что любовь  
С собой приводит клятвопреступление;  
Что виноват невинный сам; что кровь  
Лить можно без нужды; что провиденье  
Добро смешало с злом спокон веков...  
Таков весь свет, и мой герой таков (190).

В "Намуне" Мюссе рисует три типа "дон-жуанизма": холодного, рассудочного циника, ищущего в любви лишь плотское наслаждение, человека, подобно герою поэмы Гассану, умеющего подчинять сильные страсти разуму и моцартианско-гофмановский тип романтического Дон-Жуана.

Первый тип обозначается нарицательным именем Ловеласа, ставшего символом бездушного гедонизма. Как известно, образ Ричардсона не был лишен известного обаяния, но в представлении последующих поколений имя Ловеласа стало синонимом циничного искателя любовных наслаждений. Отношение к нему Мюссе в духе традиции, оно вполне однозначно, сердце такого героя - "царство вечной стужи":

Он женщин соблазняет, не любя,  
Без наслажденья всякого их губит,  
Не трогаясь печальной их судьбой... (205)

....  
Он для того живет, чтобы сотни глаз  
За ним в толпе следили, и по залам  
Несется шопот: "Это - Ловелас!" (205)

Пушкин так же, как и Мюссе, дает негативную характеристику такому типу "дон-жуанизма" и в шуточных поэмах и в "Евгении Онегине":

Разврат, бывло, хладнокровный  
Наукой славился любовной,

Сам о себе везде трубя  
И наслаждаясь не любя.  
Но эта важная забава  
Достойна старых обезьян  
Хваленых дедовских времен:  
Ловласов обветшала слава  
Со славой красных каблуков  
И величавых париков (VI, 75).

Этому типу Мюссе противопоставляет "истинного" Дон-Жуана, "всегда влюбленного", готового "весь мир обнять своей любовью и за любовь расплачиваться кровью". Впервые в истории литературы звучит подлинный гимн образу Дон-Жуана, Мюссе стремится к универсальному общению этого высшего, на его взгляд, типа "дон-жуанизма":

Прекрасней, поэтичнее созданья  
Не снилось никому. О нем Моцарт мечтал;  
Тот образ в фантастическом сиянье  
И в звуках музыки пред Гофманом вставал,  
И в наше время нового Шекспира  
Он ждет еще на изумленье мира (207).

По мысли Мюссе, этот сложный образ, зыбкий и неуловимый, сотканный из противоречий, исполненный неотразимого обаяния, достойный "кисти" Шекспира, до сих пор не получил ни глубокого осмысления, ни истинной оценки:

Да, Дон-Жуан. Магическое слово!  
Его не понимая, целый свет  
О нем кричит; таинственно и ново  
Оно всегда ... Поэта в мире нет,  
Который бы не бредил Дон-Жуаном,  
Дающим блеск и славу всем романам (210).

За два года до опубликования "Намуны" Пушкин знаменитой болдинской осенью, как бы предвосхищая мысль Мюссе, создает трагедию "Каменный гость", в которой с "шекспировской" полнотой обрисовывает образ "прямого поэта" Дон Гуана, пламенного, бесстрашного и способного платить "кровью за любовь". Хотя в трагедии мало что осталось от шутилой атмосферы его пародийных поэм, предшествующая разработка Пушкиным мотива "дон-жуанизма" оказалась немаловажной для создания синтетического и мозаичного образа Дон Гуана.

Так же, как русский поэт в своей трагедии, Мюссе в "Намуне" обрисовывает высший, на его взгляд, тип "дон-жуанизма" в серьезном ключе. В отличие от шутилых трактовок образа "неудачливого" Дон-Жуана в его пародийных поэмах, в "Намуне" Мюссе, углубляя интерпретацию "вечного" образа Моцартом и Гофманом, впервые создает в поэзии художественный эквивалент образа титанического Дон-Жуана, воплощенного фантазией романтиков.

## П р и м е ч а н и я

1. Мюссе А. Де Избранные произведения в двух томах. М., 1957. - Т. 1. - С. 210. Перевод Д. Д. Минаева. В дальнейшем цитируется этот перевод с указанием страницы. В оригинале строки эпиграфа: ...  
il n'est pas de poète  
Qui ne l'ait soulevé dans son coeur et sa tête,  
Et pour l'avoir tenté ne soit resté plus grand.  
Alfred de Musset. Premières poésies (1829 - 1835) Paris, 1903. - P. 379.
2. Брюсов В. Домик в Коломне. - Пушкин. Собр. соч. в 6-ти т. Под ред. С. А. Венгерова. - СПб., 1909. - Т. 3. - С. 88.
3. Там же.
4. О творческой близости Пушкина и А. де Мюссе см.: Жирмунский В. М. Пушкин и западные литературы. // Пушкин. Временник Пушкинской Комиссии. - М.-Л., 1937, - Кн. 3. - С. 917.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16-ти т. - М. - Т. 13. - С. 40. (В дальнейшем цитируется это издание).
6. Вяземский П. А. Остафьевский архив. - СПб., 1899. - Т. 3. - С. 283.
7. Пушкин А. С. - Т. XI. - С. 178.
8. Пушкин А. С. - Т. XIII. - С. 226.
9. См.: Вольперт Л. И. Пушкин и Альфред де Мюссе (о пародийности "Домика в Коломне") // Болдинские чтения. - Горький, 1976. - С. 126 - 136.
10. Байрон. Полн. собр. соч. в 3-х т. СПб., 1894. - Т. I., - С. 376.
11. Мюссе А. де Т. I. - С. 92.
12. Пушкин А. С. Т. V. - С. 91.
13. Там же.
14. Гершензон М. Мудрость Пушкина. - М., 1919. - С. 150.
15. Там же.
16. Пушкин А. С. Т. V. - С. 92.
17. См. об этом: Вольперт Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. - Таллинн, 1980. - С. 94 - 95.

L'ATMOSPHERE DE L'IRONIE DANS LES POEMES BADINS DE  
POUCHKINE ET DE A. DE MUSSET

L. Volpert

R é s u m é

L'atmosphère de l'ironie dans les poèmes badins de Pouchkine et de A. de Musset est déterminée en grande partie par l'interprétation originale du motif du "don-juanisme". En utilisant le procédé du travestissement dans "La maisonette de Kolomna" et dans "Námune" Pouchkine et Musset parodient le modèle typique de l'image de Don Juan, dont les sources remontent au poème de Byron "Beppo". Il s'agit dans l'article des mécanismes de l'ironie dans les poèmes badins et du mélange des traits de la communauté typologique et génétiques.

## HISTORIC PERSPECTIVE IN PETER ACKROYD'S NOVEL "HAWKSMOOR"

Victor Freibergs

Latvian State University

Peter Ackroyd (b. 1949) represents the younger generation of English writers and has won a stable recognition both among the critics and the reading public. He has published two volumes of poetry ("London Lickpenny" and "Country Life") which are claimed to have a certain quality of Auden, a biography "T.S. Eliot" (1984) and four novels ("The Great Fire of London" (1982), "The Last Testament of Oscar Wilde" (1984), "Hawksmoor" (1985) and "Chatterton" (1987)) each of which has been an immediate literary success, yet "Hawksmoor" (Whitbread Novel of the Year, the Guardian Fiction Award) seems to have created the greatest commotion both by its unconventionally intricate form and by its intently deliberate preoccupation with the problem of human consciousness and moral aspects of creative activity. Ackroyd is primarily concerned with moral philosophy and the central theme of the novel is the correlation between the good and the evil in man. The good and the evil are considered by the writer as two indispensable polarities of human nature and as the major ethical and philosophical categories that determine man's behaviour and restrict his moral freedom. Ackroyd views either of the two categories in their specific individual manifestations and also tends to generalize, to portray the integrity of man as a social and biological being thus showing the unchangeable, constant qualities of human nature.

Ackroyd's writing is characterized by a striking individuality of style and narrative technique, and one of the essential peculiarities of Ackroyd's writing is determined by his conception of history. He regards it as a continuous process where the past is always an integral part of the present. Ackroyd is primarily interested in cultural and moral history of humanity, his novels are always set against the background of the world's cultural history which necessitates certain compositional peculiarities of his writing. Thus, the characters of his novel "The Great Fire of London" have their "doubles" from Ch. Dickens' novel "Little Dorrit". By "mirroring" the 19th century personages in his own novel Ackroyd juxtaposes today's morality with that of

Victorian England. As a result the novel goes beyond the confines of a historical novel since the main theme is not history but man and his soul within a certain historical and cultural process.

Ackroyd's conception of man has a certain affinity to that of O. Wilde whose paradox is for Ackroyd an ethical and philosophical category which conveys his ironically critical attitude to reality and which manifests the duality of human nature. Ackroyd treats the good and the evil as inherently biological categories and apart from genetic predestination the individual "self" is the result of interaction between man's personal history and that of society or in a broader sense that of humanity.

The basic plot of the novel is outwardly and misleadingly unsophisticated - seven murders have been committed near seven churches built in London by Nicholas Dyer (his prototype is the architect Nicholas Hawksmoor, a pupil of Christopher Wren). The investigation of the case is assigned to a Scotland Yard investigator Nicholas Hawksmoor. Formally the action of the novel is set in the 19th and 20th century. All the seven murders appear to be completely unmotivated and yet there seems to be some purposeful and mysterious regularity about them, and from the very beginning Hawksmoor subconsciously feels some underlying message in the murders. They seem to be a part of some dark and cruel sacrificial ritual, a revenge personified. The reader is plunged into the enigmatic atmosphere of the novel in which the promise of a psychological detective story is never given; instead, the physical detail always conveys a moral message. The two time perspectives in the novel (18th century and 20th century) are not merely juxtaposed but they are integrated into each other forming the unity where the cohesive force is the idea and the world in Ackroyd's novel tends to express poetic abstraction. The novel can be defined as a moral parable and since all the compositional and linguistic features of the novel are strictly subordinated to the message "Hawksmoor" can be classified as a novel of ideas. The structure of the novel has a certain semantic significance and it reflects Ackroyd's time conception the key notion of which is H. Bergson's principle of durability. Ackroyd stresses the continuity and perpetuity of time and cultural progress. Time in the novel is not linear progressing and its formal division into the past and the present undergoes a purposeful transition, time is transformed from a chronological into philosophical category. Time is like a stream that continuously brings out a social or cultural fact from history into the present confirming the indispensability of "then" in "now":

"Time is a vast Denful of horror, round about which a Serpent winds and in the winding bites itself by the Tail. Now, now is the Hour, every Hour, every part of an Hour, every Moment, which in its end does begin

and never ceases to end: a beginning continuing. Always ending." /1/

The purposeful merging of the two time perspectives creates a timeless, universal image of man and reality. Ackroyd's time conception determines a number of small-scale structural elements of the novel. Thus, it opens with a chapter set against the background of the 18th century London while the subsequent one is enacted in contemporary London. The alternate arrangement of the chapters is observed throughout all the novel and what is more, each of the two historic perspectives is made more emphatic by their corresponding language. To create the effect of immediacy and authenticity Ackroyd writes about the 18th century in the respective language form and consequently one of the themes of the novel is the history of the language.

The two historic perspectives are also brought together by similarities of the respective urban background - London townscape of the 18th and 20th century bears essential semblance by way of light and darkness correlation. In both cases bleak, sombre, dreary and dark tonality prevails, the action is set against the menacingly and mysteriously towering churches built in London by Nicholas Dyer (alias Nicholas Hawksmoor).

The indivisibility and intercorrelation of the two time perspectives are also emphasized by the affinity of the immediate surrounding of the two main characters (or alter egos of a third character whose name is the creator). Thus, Hawksmoor's and Dyer's assistants are called Walter, Dyer's landlady is Mrs. Best but Hawksmoor's - Mrs. West, both of them have their offices in the same spot - Scotland Yard etc. The names of both the characters are as if misplaced - the architect Nicholas Hawksmoor is called Dyer and the investigator gets the name of the 18th century architect. The principle of "doubles" is observed in regard to other characters as well. Thomas, a mason's son (18th century) who gets killed at Spitalfield Church has his counterpart Thomas in the 20th century who is a son of a widow. Thomas is murdered at the same church where his 18th century "double" dies and his death seems cruelly logical. Being a lonely child he frequents Spitalfield Church where he once has a vision of a boy falling down from the scaffolding (it is an episode which re-echoes a scene from the previous chapter). Apart from that there is a paradoxical affinity between Thomas and Dyer which is shown by their identical childhood experiences. Dyer, the evil spirit, incarnates the innocent boy Thomas and destroys him driven by a ghastly need of bloodshed.

Neither of the characters is a direct reflection of his respective counterpart, Ackroyd aims at a higher truth putting the traditional question "What is man?" in a remarkably unconventional form.

The "overlap" of the two historic perspectives is

also achieved by a certain compositional principle when the final scene of each chapter is similar to the opening scene of the subsequent one. To interlink the chapters set in different epochs Ackroyd also uses the principle of self-quotation - one and the same thought or phrase is repeated by each of the two "doubles", or the respective characters undergo identical experience etc.

The intricate novel structure is brought to coherence by its very strict subordination to the main theme, and from the juxtaposing and intertwining of the two historic perspectives the novel eventually moves into timeless abstraction. Both the main characters of the novel gradually merge into one image embodying the duality and contradictoriness of human nature. Dyer and Hawksmoor are antipodes, yet inseparable. Dyer's name is a derivative of the verb "to die" (the 18th century spelling of the verb is "to dye") and his very roots seem to go back into the darkness of the primeval man. His mother gives birth to him at night shortly before the dawn and his whole body defies and shrinks from the light beginning with the first moment of his life. Death becomes a part of his childhood philosophy, his parents die of the "black death" plague. When the orphaned boy is picked up in the street by Mefisto figure Mirabilis Thomas tells him his name is Faustus. Faustus-Mefisto theme is one of the central underlying structures of the novel forming its "vertical" structure, its cultural context, establishing Ackroyd's novel within a certain framework of the world culture and defining the role of cultural history in his own writing.

Dyer considers that human race is sick and irreparably evil: "He who made the World is also author of Death, nor can we but by doing Evil avoid the rage of evil Spirits. Out of the imperfections of this Creator are procreated divers Evils: as Darknesse from his Feare, Shaddowes from his Ignorance, and out of his Teares come forth the Waters of this World. Adam after his Fall was never restord to Mercy, and all men are Damed." /2/

Dyer is a cynic nihilist who despises humanity: "What is Sorrow? The Nourishment of the World. What is Man? An unchangeable Evil. What is the Body? The Web of Ignorance, the foundation of all Mischief, the bond of Corruption, the dark Coverture, the living Death, the Sepulture carried about with us. What is Time? The Deliverance of Man." /3/

The image of darkness in the novel has two basic implications: first of all it is a part of the scenery, the background of the novel and its closest synonyms here are "night", "blackness". Secondly, it personifies the Jungian "shadow", partly corresponding to J. Conrad's "heart of darkness" or W. Golding through Milton's "darkness visible" where its closest equivalents are "death", "daemon", "destruction", "dread" etc. Dyer's

philosophy is the philosophy of death and the churches he erects defy nobility and sublimity bringing death and destruction instead of salvation ("Darknesse will call out for more Darknesse." /4/). Dyer believes that one can fight evil only by inflicting it, as a result he becomes the evil personified, denying the Christian trust in humanity. Dyer resigns to pagan ritualism and one of the central signs which he inscribes on one of the church walls significantly is Nergal, the Babilonian god of the nether world.

Dyer's churches are shockingly consecrated by human sacrifice (the seven murders) and his edifices express a cynic denial of life, the evil committed yesterday retains its destructive force today. The only possibility to overcome the evil is to understand its nature and this is inevitably connected with suffering. Ackroyd comes to the conclusion that suffering is an integral part of the personality formation process which is a belief close to the Christian view. Life without knowledge that can be attained only through suffering is senseless and one of the underlying structures of the novel is the Biblical archetype - the knowledge inflicts suffering. Time imprisons man's existence within tragically narrow confines and yet his strength lies in the spirituality of life which allows to overcome death and the evil.

The timeless, open ending of the novel has an affinity to the structure of myth and Ackroyd's novel presents a specific form of myth creation, the main thematic emphasis being put on the generalization, abstraction and Ackroyd's approach can be viewed as a specific mode of reflection of reality, its poetic transformation. "Hawksmoor" is a metaphor, an allegory about man's role in history and the role of history in individual life.

"Hawksmoor" has also aesthetic aims, it is a search for a new form of novel which is the particular literary genre that contains the greatest potential to reveal the complexity of human consciousness.

#### R e f e r e n c e s

1. Ackroyd P. Hawksmoor. - London: Abacus, 1986. - P. 62.
2. Ibid. - P. 20 - 21.
3. Ibid. - P. 21.
4. Ibid. - P. 22.

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРСПЕКТИВА В РОМАНЕ ПИТЕРА АКРОЙДА  
"ХОКСМУР"

В. Фрейберг

Р е з ю м е

Центральной темой романа П. Акройда "Хоксмур" (1985) является проблема добра и зла в человеке, этика творческой деятельности. Построение романа весьма условно: действие разворачивается параллельно в XVIII и XX в., и развитие сюжета служит формальным фоном его философской концепции. Совмещая два исторических плана, Акرويد создает вневременной, обобщенный образ мира и человека; в двух главных героях романа воплощается двойственность человеческой природы.

## FANTASY AND REALITY IN DE QUINCEY'S "CONFESSIONS"

Nina Diakonova

Leningrad Herzen Pedagogical Institute

Thomas De Quincey (1785 - 1859) belonged to the elder generation of English Romantic writers. Though his age comes nearer to that of Byron and Shelley and even to that of the still younger Keats (born in 1795), though his first works were published when even the romantics of the second generation were finishing theirs, yet his poetical and literary affinities, the whole range of his interests and pursuits were inseparable from those of the far older lake-poets. By his own assertion, the day when he read Wordsworth's and Coleridge's volume of "Lyrical Ballads" was a turning-point in his life. /1/ He was equally enraptured by both poets: the mysticism, fantasy and symbolism of Coleridge's "Ancient Mariner", the nature-worship of Wordsworth, his belief in the spirit of goodness embodied in nature and in human beings most closely associated with her - all this delighted the 13-year old De Quincey and fairly swept him off his feet. Both authors struck him as true philosophers in verse, as true apostles of a new concept of poetical imagination - the only path to knowledge and wisdom.

The theory of the imagination as elaborated by Coleridge implied that this highest function of reason is fed by emotional and intuitive impulses enabling it to penetrate into the core of things and to perceive the truth and beauty inherent to them despite the deforming and corrupting influence of outward everyday circumstance. It is through the imagination that the poet reaches the intensity allowing him to see things in a new light and to bring upon each of them the fascination of numberless poetic associations /2/.

A passionate disciple of his new-found masters, De Quincey embarked upon his literary career when theirs was drawing to a close. His first and most famous work instantly recognised by contemporaries and remembered by readers even in the present century was "Confessions of an English Opium-Eater". It was published by the "London Magazine" in 1821. The author was then 36 and had spent his years in unremitting studies of philosophy, languages, literature and history. With the publication of his "Confessions" it was as if a cork

had been pulled out of a huge bottle: long pent up intellectual and emotional powers poured out in reckless profusion.

All through the twenties, thirties, forties and at a more modest rate, the fifties a truly Protean and vast variety of work was brought forth by the fertile mind of De Quincey. Its immense bulk can be roughly classified under the following headings:

1) Impassioned prose: \* Confessions of an English Opium-Eater (its second much enlarged but hardly improved version appearing in 1856) with a sequel illustrating its principal concepts published in 1845 (Suspiria de Profundis). This group also includes The English Mail-coach and other Essays (1849) and Autobiographical Sketches (1853).

2) Articles and studies on philosophical, historical and political subjects, such as: Kant in his Miscellaneous Essays, 1830; Greece under the Romans, 1844; On Christianity as an Organ of Political Movement, 1846.

3) Literary and critical essays and articles (Jean Paul Richter, 1821; papers on Goethe, Schiller, Pope, Shakespeare, 1835 - 1838). Of these one has become a classic: On the Knocking at the Gate in Macbeth, 1823.

4) Novels of adventure in the tradition of the Gothic novel (Klosterheim, or the Masque, 1832 and The Fatal Marksman, a free translation from the German, 1823.

5) Memoirs and Reminiscences, the papers on Coleridge and Wordsworth (1834 - 1839) being the best known and still quoted.

These works fill fourteen fairly bulky volumes of De Quincey's Edinburgh Collected Works prepared by the author himself in the last years of his life. It is true, a great part of these writings were forced from the author's pen by the pangs of dire necessity, by the pressure of harrowing debts. Hurry and anxiety have naturally told on these compositions, making a large part of them ephemeral, what John Ruskin termed "books of the hour". Only a comparatively minor section of De Quincey's work consists of "Books of time": some of his memoirs as well as pieces of literary criticism - and almost the whole of his impassioned prose, comprising on the one hand, justly celebrated essays making part of the fine body of romantic essays created by Charles Lamb and William Hazlitt, and on the other hand, the long record of personal suffering written in the genre of story.

Such are the "Confessions of an English Opium-Eater" and their sequel, "The Suspiria". These form the subject of the present paper.

\* \* \* \* \*

---

\* A term introduced by the author and standing for imaginative writing, for prose poetical, differing from poetry only by absence of metre and rhyme.

De Quincey's first book and masterpiece is an early prose version of romantic confession as practised in the poetry of the great romantics who one and all revealed their innermost self in their poems. Let Wordsworth's "Prelude" (1805 - 1850) and Byron's "Childe Harold" (1812 - 1818) stand as widely different specimens of the same type. Numerous autobiographies, /3/ revealing self-analysis as in Laurence Sterne's "Sentimental Journey", Goethe's "Leiden des jungen Werthers", James Hogg's "Confessions of a Justified Sinner" form the background of De Quincey's experiment.

This small book, spontaneous and unartistic as it seems at first sight, is really carefully planned. Its structure is defined by a complex relationship of fantasy and reality, the latter introduced in the opening first section, the former triumphing in the second and third sections. The logic of this division is obvious, first - the bare facts, simple and unassuming, then their transformation as stimulated by opium and imagination.

The world of reality that has found its way into the first part of De Quincey's book /4/ is harsh and severe. It is a world where poverty is the worst of crimes, where in a large and rich city the poor are left to starve, where philanthropy disdains the numerous victims of Deserted Villages, converging in large cities in search of work, home and food. In De Quincey's "Preliminary Confessions" (such is the heading of the first part) the deprived and homeless are symbolized by three figures: a 16-year old boy, the author himself, seeking refuge from domestic oppression and as helpless in all practical matters as a babe unborn, a little beggar-girl who, like himself, has made her way into an abandoned house, bare of food and furniture and no warmer than the street where it stood. The two children keep each other alive by sleeping close together in the least cold corner of the floor. The third figure is that of a youthful street-walker (she is a little more than 15) who "lives on the wages of prostitution" but has kept a warm heart and an upright mind.

One of the most moving episodes of the book is the one when the young prostitute, Ann, saves her friend whom starvation has brought to the verge of a complete collapse by bringing him a little wine. No wonder De Quincey looked upon Ann as his saviour and to him "her lips were not polluted" (the association with the Gospel tale of the woman taken in adultery is here very clear). No wonder again that the pain of losing her in the foggy nocturnal abysses of London was one that it took the boy years to get over; the loss itself is, of course, symbolic of the unsettled ways of a city where even suffering becomes impersonal, anonymous and, therefore, impossible to identify and to trace.

Despite De Quincey's staunch Toryism and his utter rejection of any sort of radical protest against the

*status quo*, both in politics and in religion, he had an instinctive hatred of the abominations of any form of social cruelty. The pathos of his three portraits of human beings victimized by the inhumanity of large capitalist cities /5/ lies precisely in the instinctive nature of this hatred going hand in hand with profound pity for and sorrow at the world's wrongs.

Though the three victims De Quincey draws are typical of a very definite social reality in the early days of industrial civilization, they are introduced in a romantically vague and indefinite fashion. The reasons and origins of their wretchedness are not even hinted at, their persons are all featureless and somewhat nebulous, they are dim figures that both appear from and vanish into nowhere. The only thing described with the utmost precision is their utter destitution and the hunger they feel, with all its pain and misery.

De Quincey is almost clinical in his description of the pernicious influence of hunger upon his health. It was the great physical suffering caused by months of starvation that brought him to use - and subsequently abuse of - opium, the only painkiller in those old times. The method of dealing with the opium-experience is dual. It is definitely medical, almost scientific in appraising the influence of the drug on body and mind, and is at the same time experimental in characterising opium as a powerful stimulus of the imagination. The second part of the book deals with "The Pleasures of Opium", both physical and aesthetic, and the last - with "The Pains of Opium", also rendered in the same dual manner: avowals, regrets, repentance, sorrow for others and himself, compassion, sympathy and an overwhelming feeling of the beauty of the outward world, rustic and urban alike, intense and profoundly honest probings into the recesses of his own mind form the substance of these extraordinary confessions.

Opium comes in for a great share in De Quincey's book; for it was the stuff that started him on his endless reveries, which recreated "the earth, with its sorrows and its graves left behind, yet not out of sight, nor wholly forgotten... For it seemed to me as if then first I stood at a distance, and aloof from the uproar of life; as if the tumult, the fever, and the strife, were suspended". /6/ The function of opium, thus becomes that of allowing the mind to detach, to abstract itself from innumerable petty worries, from the littlenesses that obscure the essential aspects of life.

Its other function, next, is to purify, to heighten and poeticise the dreariness of empiric reality: "thou buildest upon the bosom of darkness, out of the fantastic imagery of the brain, cities and temples, beyond the art of Phidias and Praxiteles, - beyond the splendour of Babylon and Hekatompylos" (p. 76 - 77).

Its third function, next, also closely linked with those of the imagination is to find adequate symbols

for the reality it transforms. As the above quotation clearly demonstrates, the "cities and temples" are but poetic symbols of the immeasurable tracts of human existence.

Examples proving these points are numerous and easy to find. The most famous, perhaps, is the tragic transfiguration of the prostitute Ann suggested by opium dreams. In these De Quincey sees her against the domes and cupolas of a great oriental city (a transformation of London, no doubt): "Her face was the same as when I saw it last and yet again how different! Seventeen years ago... her eyes were streaming with tears - her tears were now wiped away; she seemed more beautiful than she was at that time... Her looks were tranquil, but with unusual solemnity of expression, and I now gazed upon her with some awe; but suddenly her countenance grew dim, and... I perceived vapours rolling between us... (p. 117 - 118).

The underscored words testify to the heightening action of poetic imagination and the words underscored twice are symbols of the damaging influence of time, of division and irrevocable separation. The symbolizing power of the imagination, particularly when quickened by opium, is, perhaps, nowhere so eloquent as in the dream about grand, solemn music, which "gave the feeling of a vast march, of infinite cavalcades filing off, and the tread of innumerable armies. The morning was come of a mighty day - a day of crisis and of final hope for human nature, then suffering some mysterious eclipse, and labouring in some dread extremity. Somewhere, I knew not where... a battle, a strife, an agony was conducting, - was evolving like a great drama or piece of music... Then came sudden alarms; hurryings to and fro; trepidations of innumerable fugitives... darkness and lights; tempest and human faces; and at last, with the sense that all was lost, female forms... and clasped hands, and heart-breaking partings, and then everlasting farewells! and, with a sigh, such as the caves of hell sighed... the sound was reverberated - everlasting farewells!" (p. 118 - 119).

The symbolic nature of this vision cannot be doubted. Great cataclysms, overwhelming calamities, wild struggles - such is the essence of De Quincey's concept of modern civilization, of great social upheavals whose nature to him is vaguely mystifying and terrifying. All these endless processions, this pageantry, these majestic symphonies symbolize the agony and strife of human hearts born in a period of violent change whose final destination was to remain unknown for a long time to come.

De Quincey's social instincts seem to have been very strong. He speaks about the deep melancholy that he nearly fell into "from brooding too much on the sufferings which he had witnessed in London" (p. 75). So great was his sympathy with the humble poor that he

would wander for hours in the poorer districts of the city listening to the conversation of their inhabitants and sometimes putting in a word or two for company's sake (p. 73). These walks in the narrow, winding lanes of the capital, where on retracing his steps he would often get lost and bewildered by the intricate pattern of back streets, kept recurring in his opium dreams, turning the perplexities of his youthful steps in London into "perplexities moral and intellectual"; here the symbolizing power of opium comes out very clearly (p. 74). In De Quincey's own words, "a chorus, etc., of elaborate harmony, displayed before me, as in a piece of arras-work the whole of my past life, - ... the detail of its incidents removed, or blended in some hazy abstraction, and its passions exalted, spiritualized, and sublimed" (p. 70). This is a formula of the transformation of reality with the help of opium-informed imagination.

The creative power of imagination is, according to De Quincey, revealed in contrasts such as the peaceful scenes in the London of the poor and their stormy interpretation in poetic fancies, or the still more obvious contrast between a vision of happiness, - a loving couple enjoying their tea in the privacy of a pretty cottage buried in the depths of a frost-bound valley (p. 90 - 94) - and the tragic experience of the "Pains of Opium". The contrast is introduced in a paragraph of farewells to happiness, smiles, laughter, peace, hope, preparing the reader for an "Iliad of Woes" (p. 95), later to be amply illustrated.

Different variations of contrast are also an important support of imagination in its treatment of reality. The contrast between comedy and tragedy, between the ludicrous and the horrible is one of De Quincey's most frequent devices. Thus the funny story of a Malayan stranger suddenly appearing at his cottage-door is transformed into unmitigated horror when pursuing the opium-eater in his dreams set off against a scarifying pseudo-oriental background and its "mythological tortures" (p. 112 - 114).

As De Quincey has it, the joys and sorrows of opium reflect the joys and sorrows of real life, with the only difference that in opium dreams reality is purified from all that is random and trivial and endowed with a deep sense of the mystery and poetry of life and of its hidden contradictions. The Opium-Eater's London wanderings, his feeling of desolation in the labyrinth of its streets, among thousands and thousands of hostile and, at best, indifferent strangers assume their full significance only when they are "accompanied by deep-seated anxiety and gloomy melancholy" when he seemed to descend "into chasms and sunless abysses, depths below depths, from which it seemed hopeless that he could ever re-ascend" (p. 105).

These visions, the author explains, were drawn out by the "fierce chemistry of his dreams", into

insufferable splendour (p. 105). The chemistry of dreams is precisely the chemistry of imagination as conceived by English romantics, for according to their tenets, the imagination "seeks the illimitable, dissolves the definite; translates the finite into the infinite." /7/

In describing how his reminiscences of the crowded misery and destitution of London reshaped themselves into vast processions, in mournful pomp, into friezes of never-ending stories, and, in his dreams, into spectacles of more than earthly splendour (p. 104 - 105), what De Quincey really achieves is a description of the ways and methods of a creative writer of romantic poetry. Thus, the contrasts of modern existence, contrasts of overwhelming riches and squalid misery, are recreated as shows of "pomp of cities and palaces as was never beheld by the waking eye" (p. 110) - and seas "paved with innumerable faces, upturned to the heavens; faces, imploring, wrathful, despairing, surged upwards by thousands, by thousands; by myriads, by generations, by centuries" (p. 111 - 112). De Quincey's own comment - "Perhaps some part of my London life might be answerable for this" (p. 111) - is, one would like to say, entirely apposite: "the dread swell and agitation of the storm" and the legions that encamped in his dreams (p. 122) are fanciful projections of the plain horrors of early 19th century London, only adjusting itself to the ruthlessness of the new industrial era.

Characteristically combining in his person the poet (in prose) and the critic, De Quincey noted the romantic nature of his inspiration and rightly assessed its sources. Among the most modern of his observations of his own creative impulses are those concerned with the tremendous enlargement of the time and space allotted to his dreams: "Space swelled and was amplified to an extent of unutterable infinity"; the vast expansion of time also amazed the young author (p. 106). This change, this enlargement is also characteristic of the very essence of the alteration of time and space concepts that are a necessary condition of artistic presentation.

\* \* \* \* \*

De Quincey repeatedly emphasized that opium stimulated the dreaming faculty "not merely for exalting the colours of dream-scenery, but for deepening its shadows, and, above all, for strengthening the sense of its fearful realities." /8/ The "fearful realities" he often stressed were the vividly conceived storms and stresses of the revolutionary era, /9/ revolutionary not only in politics but in the whole of the social and economic life of contemporary Europe. De Quincey very plainly points out "the continual development of vast physical agencies" (steam, light, forces of destruction, powers of hell, social tumult) - and thinks of poetry, religion, and philosophy, but particularly of poetry, as powers to resist the evil influence of "physical

agencies" - actually, what we now would call technical progress. Poetry can mitigate their effect not by ignoring or shirking these realities but by transposing and spiritualising them and thus bringing them home in a far more distinct and powerful way.

It is therefore quite logical that De Quincey's "Confessions" with their dream-transformation of reality should be supplemented by *Suspiria de Profundis* - a striking, intensely poetical description of three figures symbolical of the sorrows and oppressions of human existence. They are three sisters - *Mater Lachrimarum* (our Lady of Tears), the one who weeps for the dead and instructs the living, personifies the elevating influence of suffering upon the hearts of men; *Mater Suspiriorum* (Our Lady of Sighs), the humble protectress of slaves and pariahs, symbolizes all that in humanity is oppressed and degraded, while the third is *Mater Tenebrarum* (Our Lady of Darkness) born out of storm and crime, the embodiment of strife and cruelty that make up the web of human life.

These fantastic figures sum up De Quincey's profoundly pessimistic vision of life as an overwhelming and catastrophic movement towards destruction and eternal darkness /10/. These visions form a mystical presentation of the evils of real life and despite the sweepingly generalising nature of this presentation include numerous concrete social and psychological details.

A thorough romantic, one of the masters of English romantic prose, De Quincey applied romantic methods to deal with the infinitely involved and tragic problems of the period of social unrest preceding the stabilization of the capitalist way of life. In drawing striking symbolic images of some stages of this process De Quincey contributed towards the gradual development of realism with its emphasis on the social aspects of life.

#### R e f e r e n c e s

1. De Quincey Th.: The Works of Thomas De Quincey in 15 volumes. - Edinburgh. Leipzig, 1862 - 64. - Vol. 2. - P. 38 - 39.
2. Cf. Proctor S.K. Thomas De Quincey's Theory of Literature. Ann Arbor, 1943. - P. 160; Davies E.S. Thomas De Quincey. - London, 1964.
3. Cf. Clifford J.L. Biography as an Art. London: Oxford Univ. Press, New York, 1962; Gräser A. Das literarische Tagebuch. Schriften der Universität des Saarlandes, 1955; Girard A. Le Journal intime et la notion de personne. - Paris, 1963; Shumaker W. English Autobiography. Its Emergence, Materials and Forms. - Berkeley, Calif., 1954; Morris J.N. Versions of the Self.

Studies in English Autobiography. - New York, London, 1966.

4. This part has been recently published in my selection: The English Romantic Story. - Moscow, 1980 (See Nina Diakonova. The Prose of English Romanticism, ibid.).
5. This strong sense of the inhumanity of contemporary society attracted Musset and Baudelaire (Clapton G.T. Baudelaire et De Quincey. - Paris, 1931); as well as Gogol and Dostojevsky (Vinogradov V.V. Gogol and De Quincey. - Leningrad, 1928; Alekseyev M.P. Dostojevsky and De Quincey. - Odessa, 1921).
6. De Quincey Th. Confessions of an English Opium-Eater. - London, Melbourne, Toronto, s.a. - P. 76. This edition is referred to, to avoid the later diffuse version given in the "Works". Further references occur in the text. For the history of the publication of the "Confessions" and their place in the author's life see Elwin M. De Quincey. - Port Washington, N.Y., London, 1972. - P. 98 - 100; also Moreux F. Thomas De Quincey. La vie. L'homme. L'oeuvre. - Paris, 1964. - P. 463 - 498.
7. Notes from the Pocket Book of an English Opium-Eater // Confessions of an English Opium-Eater. Ed. cit. - P. 201.
8. De Quincey Th. Suspiria de Profundis (Dreaming) // De Quincey Th.: Essays. Introduced by Ch. Whibley. - London, 1904. - P. 258.
9. Ibid. - P. 255. The French revolution and its all-embracing importance in the history of the age is a recurrent subject with De Quincey. Cf.: De Quincey Th. Oliver Goldsmith: "The colossal movements of nations, from within and from without; the sorrow of the times, which searches so deeply; the grandeur of the times, which aspires so loftily; these forces acting for the last fifty years by secret sympathy upon our fountains of thinking and impassioned speculation have raised them from depths never visited by our fathers into altitudes too dizzy for their speculation." - Works. - Vol. V. - P. 207; Cf. Ibid. - Vol. VIII. Charles Lamb. - P. 119: De Quincey speaks of "the golden dawn of the French Revolution" where the main thing was "sympathy with the Pariah of every clime, with all that suffered social wrong, or saddened in hopeless bondage" (Ibid. - P. 138); Cf. - Ibid. - Style. - Vol. X. - P. 231.

10. Cf. De Quincey Th. The Household Wreck, 1838 //  
De Quincey Th. The English Mailcoach and  
other Essays.- London, New York, s.a. - P.  
250 - 251.

## ФАНТАЗИЯ И РЕАЛЬНОСТЬ В "ПРИЗНАНИЯХ" ДЕ КВИНСИ

Н.Я. Дьяконова

### Р е з ю м е

Статья посвящена одному из известнейших прозаических произведений эпохи романтизма - "Признаниям англичанина опиомана" Томаса Де Квинси. Жизненный опыт автора, в ранние годы скитавшегося в одиночестве по улицам великой и богатой столицы, столкнувшегося с нищетой, голодом и холодным равнодушием окружающих, описан Де Квинси в двух планах - реальном, воспроизведенном очень близко к действительности, и фантастическом, в котором внушенные опиумом видения, то яркие и светлые, то мрачные и зловещие, передают трансформированный, приподнятый и обобщенный воображением жизненный материал. Согласно концепции Де Квинси, опиум стимулирует воображение на пути постижения действительности.

Романтическая трактовка обыденных жизненных обстоятельств, возвышение и поэтизация смиренных обитателей трущоб, ощущение масштаба и стремительности повсеместных социальных изменений делают романтика Де Квинси одним из провозвестников реализма в английской литературе.

## POLEMICAL ATMOSPHERE AROUND GEORGE MOORE'S NOVEL "ESTHER WATERS"

Asta Luigas

Tartu State University

In many ways George Moore (1852 - 1933) is one of the most typical products of the changing literary climate at the turn of the 19th and 20th centuries. Like many other men of letters he declared war on the taboos of the Victorian epoch, demanding freedom for art and setting aesthetic principles in literature higher than the ethical ones. Still as a representative fin de siècle figure he has several peculiarities of his own.

Together with George Gissing, Arthur Morrison, his younger contemporary Arnold Bennett and a few others, Moore has generally been considered one of the writers of this transitional period who first introduced French naturalism and realism to England /1/. At the same time naturalism, that markedly fashioned his early career, was short-lived, as were short-lived several other of his literary enthusiasms and experiments in the field of drama, poetry, short story, and chiefly novel. As one of his critics, Malcolm Brown, notes: "The variety of his aesthetic adventures was unparalleled. Every important literary and artistic circle of late-Victorian and Edwardian times saw him arrive and depart". And further on Brown specifies the scope of Moore's allegiances: "At one time or another he considered himself to be a pre-Raphaelite, a decadent, a symbolist, a naturalist, an Ibsenite, a Wagnerite, a Gaelic-Leaguer, an imagist, an impressionist..." /2/. As if anticipating such negative appraisal concerning his eccentric, changeable nature, Moore himself confesses with disarming honesty: "I came into the world apparently with a nature like a smooth sheet of wax, bearing no impress but capable of receiving any; of being moulded into all shapes... I have felt the goad of many impulses, I have hunted many a trail; when one scent failed, another was taken up, and pursued with pertinacity of instinct rather than the feavour of a reasoned conviction" /3/.

This slightly humorous self-portrait is true to life. It was "instinct" rather than a "learned conviction" that always governed Moore at the different stages of his creative endeavour. He had none of the theoretical foundation of his imposing Victorian predecessor, George Eliot, or the thorough erudite reading culture

of his contemporary, George Gissing. Still he could turn to good account his adaptable, and often changeable nature. In the period's restless atmosphere of literary currents and cross-currents his life-work, taken as a whole, provides a valuable document. At the same time it also raises difficulties for the critics in the appraisal of his separate novels and stories as widely different opinions show.

\* \* \* \* \*

Moore's works, belonging to the early period of his career, which have rather conditionally been classified as "naturalistic", are the novels "A Modern Lover" (1883), "A Mummer's Wife" (1885), "A Drama in Muslin" (1886) and the collection of sketches about the Irish Land War, "Parnell and His Island" (1887). All these books reveal, to a greater or lesser extent, some typical naturalistic devices: a thorough depiction of the milieu, based on close observation and a wealth of factual material; the stress laid on both the heredity and environment of the characters; the abundance of unsavoury details of the seamy side of life, etc. Strictly speaking, however, only "A Mummer's Wife" can be considered an "experimental novel" in the style of Zola, his chief model at this period, apart from Flaubert and Balzac. But "A Drama in Muslin", in spite of its marked naturalistic leanings, reveals already Moore's desire to vary his style, under the impact of several, often conflicting current influences, those of Turgenev, Huysmans and Pater /4/. This tendency, to accommodate different writing modes in his work, becomes marked also in Moore's later books.

In 1887 Moore's early enthusiasm for naturalism seems gradually to have vanished. His autobiographical "Confessions of a Young Man", published the next year, 1888, contains, apart from praise, several attacks on Zola. Thus when speaking of his former master, he refers to "the simple crude statements of a man of powerful mind, but singularly narrow vision" /5/. And further on, in the same chapter, he writes about the "putrid mud of naturalists" /6/ in general. As becomes evident from his later, ironical essay, "A Visit to Medan" (1915), Zola refused to write the promised introduction to Moore's novel "A Mummer's Wife" just owing to the disparaging remarks on the naturalists, which also brought to a close his acquaintance with Zola.

Although Moore's strictures of Zola became more frequent in the subsequent years, his early "French influence" was too strong to be got entirely rid of. It cropped up in different forms whether he admitted it or not. One of his novels of this "hybrid quality" /7/ is "Esther Waters", which depicts the hard life experience of a Cockney servant. It has also found different interpretations by the critics.

"Esther Waters" was Moore's first artistic as well as financial success. It likewise got better reception in the press than the author's previous books. As soon as the novel appeared, Arnold Bennett, his regular admirer /8/, wrote: "The most conservative critics praised it with all the fervour of their souls", and added that "George Moore's popularity began with this novel" /9/. An appreciative review was given even by "The Spectator" /10/, a paper which had formerly criticized his naturalistic books.

After the publication of the novel Moore gave an interview to "The Daily Chronicle", stating that he had written it out of "a love of humanity, a desire to serve humanity" /11/. Later on, however, he always denied any intention "to do good", i.e. to introduce any kind of social criticism. At the same time he was proud of the fact that his novel had helped to bring about a kind of social reform. It concerns the establishment of the Fallowfield Corner Home for Homeless Children by a hospital nurse, who had been moved by the description of the struggle of the unmarried mother in "Esther Waters" /12/.

The year 1894, when the book was published, marks also Moore's triumph in his long struggle with the circulating libraries of Smith and Mudie, who had banned his earlier naturalistic novels. Twenty-four thousand copies of the book were sold that year, and when the Prime Minister, Gladstone, sent to the author a post-card "approving of the book's morals" /13/, the Smith library capitulated. As can be seen from his later book of reminiscences, "A Communication to My Friends", Moore had probably called in an accountant, who checked the sales and reckoned that Smith had lost about 1,500 £ by refusing to take "Esther Waters" /14/, as he had done with the author's previous novels. Having established his reputation with "Esther Waters" the days when the boycott of either Smith's or Mudie's libraries could hurt him financially, were over. Moreover, the thousands who wished to get his books or those of other authors, could buy them in cheap editions, instead of borrowing them from the libraries.

For all its popularity and success, however, "Esther Waters" has not always found favour with the critics. In their reviews of the novel some of the contemporary critics were misled by obviously irrelevant matters. As Moore's biographer, Joseph Hone, notes, a curious alliance was formed by a group of conservative "dissentients", represented by Captain Ames, a guardsman in the Army, David Christie Murray, a Victorian novelist, and John Corlett, the editor of the "Sporting Times" /15/. Ames complained of his disinterest in a book about servants, expressing thereby a view not uncommon among the Victorian middle-class readers. Murray bracketed Moore and Hardy together as coming under the same baleful influence of France" (referring

to its naturalistic undercurrent). Corlett, the sporting writer, became angry at finding an apparent attack on horse-racing, he denounced Moore "as a Puritan killjoy, the degenerate son of a noble father" who had owned many famous race-horses. /16/

Moore, who was never afraid of going against the current or shocking people, especially philistines, wrote in a letter to his brother Maurice, to whom the novel was dedicated: "The best way to answer my enemies is by publishing a masterpiece, and as I have many enemies, the effect of 'Esther Waters' is rather amusing" /17/.

Many contemporary as well as later critics have been disturbed by the undercurrent pessimism of the novel, explaining it with its naturalistic cast. Thus, already in Moore's lifetime such eminent writers as Katherine Mansfield and H.G. Wells laid stress on the "colourless quality" of "Esther Waters". They both found that the tone is "unified throughout" and that there is little warmth and "emotion" in the novel /18/. In her short article, "Esther Waters Revisited" (1920), in the "Novels and Novelists" series, Katherine Mansfield wrote that "'Esther Waters' is not a great novel... because it has not, from the first to last, the faintest stirring of the breath of life... Here is a world of objects accurately recorded, here are states of mind set down" but "no emotion" /19/. Comparing Moore with a detective, who is impassionately collecting facts and details, she comes to the conclusion that he lacks that emotion which makes a work of art unity: "Without emotion writing is dead; it becomes a record instead a revelation" /20/.

And H.G. Wells reviewing Arnold Bennett's story, "The Paying Guest", in the "Saturday Review" (of April 18, 1896), also touched upon the quality of "Esther Waters". In his opinion there is little warmth and emotion in the novel because it is "without humour". He bracketed Bennett and Moore as the most prominent exponents of the so-called "colourless theory of fiction" /21/; referring obviously, like Mansfield, to the same "baleful influence of France", especially naturalism.

The latter charge is not wholly justified in Bennett's case in whose realism, often also tending to naturalism (especially in his well-known "Five Towns Novels") humour plays an important part /22/. So far as Moore is concerned, however, humour as a "literary quality" calls for special comment, particularly in relation to the impact of French fiction in his work.

In several of his critical writings and books of reminiscences Moore has expressed his negative attitude towards, what he calls, "the English tradition of humour". Thus, in "Avowals", during his conversations with the eminent contemporary critic, Edmund Gosse, he speaks of Dickens, the celebrated English humourist,

as follows: "His talent was more natural, more spontaneous, than any we would have met in France. He had more talent than Flaubert, Zola, Goncourt, Daudet, but he would have learnt from them the value of seriousness... A few years would have been sufficient to dissipate the vile English tradition that humour is a literary quality. He would have learnt that it is more commercial than literary, and that, if it be introduced in large quantities, all life dies out of the narrative. A living and moving story related by a humourist very soon becomes a thing of jeers and laughter, signifying nothing... Whoever keeps humour under lock and key is read in the next generation, if he writes well, for to write well without the help of humour is the supreme test" /23/ (My underlining, A.L.)

Similar arguments against the "English tradition of humour" are not uncommon in Moore's critical writings. Not everything in these arguments can be accepted today, as cannot be accepted his generally distorted attitude to most English realists, especially to Dickens, Thackeray, George Eliot, Hardy, etc. He entirely ignores the fact that humour is not only a "literary quality", but that it is particularly a "literary quality" of many traditional English realists, beginning from the 18th century when English prose reached its maturity.

What concerns us here, however, is the explicit reason for the lack of humour in "Esther Waters". Moore's aim in this novel is to attain psychological veracity in drawing the character of the heroine. From the very outset he has been laying stress on the fact that Esther's life as an illiterate Cockney servant has been grim and monotonous, in the real sense of the word "a struggle for existence" where there is little place for humour. Therefore, to demand it as Wells does, is to misunderstand Moore's intention to show what this life is like. He follows strictly his own theoretical claim of "the value of seriousness", set up in the above-quoted passage. He is consciously writing against, what another critic, R.A. Cave, aptly calls "the literary tradition of comic working-class", which often betrays the respective authors into "a condescending tone when directed towards the poor" /24/. It is to Moore's credit that he takes Esther's life "seriously" and avoids this kind of condescending humour and wit from which even such master as George Eliot is not occasionally free when depicting, for instance, her poor Warwickshire "rustics", below the status of the country artisans and rich farmers /25/.

If we take into account Moore's intentions in the novel, neither seems to be, at first glance, grounded Mansfield and Wells's general claim that "Esther Waters" lacks warmth and "emotion". As many scenes from the heroine's childhood and adult life have shown, she is of a warm and emotional disposition. Her mother had always warned her against the grave results of her "temper", which, as a rule, made itself felt when treated unjustly. Her first conflict with Mrs. Latch, the cook

at her new place of work, and her several later conflicts with the callous employers, show that she is far from being a humble, tame creature. In her long, hard service she has been turned into a working machine so that the emotional quality of her nature has been repressed.

One must admit, however, that at times there seems to be a certain sameness and monotony in Moore's endeavour to stress just the heroine's winning good qualities, her warm motherly love included. In our opinion, it seems to be mainly due to the fact that Esther forms such an exception among the several other characters in the novel who lack her virtues and therefore go down in life as typical victims of circumstance and heredity in a naturalistic novel. It concerns above all William Latch, the different frequenters of his public house "King's Head", the gamblers at Woodview, squire Barfield, his son, etc. None of them has been endowed with Esther's force of will to fight against the odds of her fate. In this respect, a paradoxical parallel can be drawn between Esther Waters and Kate Ede, the heroine of the author's naturalistic novel "A Nummer's Wife". If in the character of Kate Ede Moore had mercilessly traced her weaknesses up to the final inglorious collapse as a prostitute and alcoholic, then in Esther's case, with the same ardour he follows her strong points that help her to overcome all the insurmountable difficulties on her way. She remains sturdy and affirmative up to the very end, although there seems little to be satisfied with in the last quarter of her life when after the death of her husband and the loss of her property she returns as a common servant to the destitute estate, Woodview, to be a companion of another deprived woman, her former mistress, Mrs. Barfield. She is proud of having brought up her son to manhood, but the latter has chosen the dangerous post of a soldier and lives far away from her.

It is also true that at times the character of Esther Waters seems to have been conceived, not only deliberately as a positive heroine, but also statically. Although in different episodes the author lays stress on the warmth of her temper or the force of her will, these episodes strike as illustrative rather than formative, i.e. not called forth from real-life situations. As Moore, in the position of an outsider, was constructing the life of a poor woman (who happened to be his laundress), not belonging to his round of acquaintances, he inevitably could not impart to her figure the warmth and vitality that characterizes, for instance, Hardy's heroine, Tess, belonging to the author's native Wessex, he knew so well.

Differently from Mansfield and Wells, who criticized the "colourless quality" of "Esther Waters", such later critics as Ian Gregor and Brian Nicholas, consider the novel to be a sickly product of the nine-

ties, a "social melodrama" with its "aesthetic religiosity", typical of the period /26/. In their joint study, "The Case of Esther Waters. The Moral of the Story" (1962), they have presented the hitherto longest negative critique of Moore's recognized masterpiece (running into 25 pp.). They attack, above all the ethical message of the novel ("the moral of the story"), drawing parallels between Moore and Oscar Wilde in the treatment of religion, referring, in particular, to the latter's play, "A Woman of No Importance", which they consider, like "Esther Waters", to be "a melodrama with a moral and social theme" /27/.

As Moore's novel was clearly written objectively from Esther's point of view, the type of religiosity we meet in it is concomitant to her illiteracy and low social status, and is, therefore, in no way representative of that of the author, whose sceptic views of religious dogmas are well-known. Although like Wilde, Moore has presented the "portrait of a woman with whose ideas he has nothing in common" /28/, there is no doubt that (unlike Wilde) he takes her seriously and treats with respect. As we can read from the autobiographical "Confessions", /29/ the book was ultimately devoted to the good memory of his laundress and other poor people he met through her, when living in his Strand lodgings in London as a beginning writer.

The critics' main argument deals, however, with the "hybrid quality" of "Esther Waters", with Moore's unhappy attempt to inject "the English literary virtues" (i.e. their ethic qualities) into a "modified naturalistic novel" /30/. Even if we cannot agree with all the points in the critics' treatment of "the moral of the story", they are right in making it central. Moore, who was rarely interested in purely ethical problems, had made an exception in "Esther Waters", as he had already done in the earlier novel "A Drama in Muslin"; in which the "morality" of the positive heroine, Alice Barton, was set in contrast to the other, failing local characters. Moore himself called "Esther Waters" "my good book", written out of his "desire to serve humanity", i.e. from ethical considerations. This brings us, however, to the main contradiction of the novel, to its "hybrid quality", which Gregor and Nicholas have rightly pointed out, whereas several other critics have ignored: the different treatment of the "moral" heroine as compared, with most other characters of the book, who have been made playthings of circumstances and their hereditary make-up. As the French-oriented naturalistic approach, in several aspects of "Esther Waters" has been overshadowed by the ethical approach, the classification of the novel has turned out to be contradictory. Several critics, i.e. R.A. Cave /31/, M. Urnov /32/, and others, have looked upon it as a realistic social novel and analysed its socially critical elements. Another, no less numerous group of scholars have considered it to

be a modified naturalistic novel, linking with the books in the early period of Moore's career, i.e. S. Nejdofors-Frisk /33/, W.C. Frierson /34/, V. O'Sullivan /35/, etc.

"Esther Waters" reflects the shift in Moore's realism in the early '90s, when he was trying to break away from naturalism and the restraints imposed by its conventions (although not always successfully), and when under the impact of various current influences, mainly Turgenev, he was seeking for greater psychological penetration in the ethical life of his characters.

For all its shortcomings and "hybrid quality" "Esther Waters" is an important landmark in the development of the English novel. Although written as a challenge to the native tradition of realism, and therefore ultimately "un-English", it marks a transition from the 19th-century literary modes to those of more modern times in the 20th century.

#### R e f e r e n c e s

1. История английской литературы. - М.: АН СССР, 1958. - Т. III. - С. 55 - 64; Fehr B. Englische Prosa von 1880 zur Gegenwart. - Leipzig, 1927. - S. 131 - 138. The German scholar considers George Moore and Arnold Bennett the most important English naturalists, representatives of the "milieu theory". He characterizes Moore's works as "Zolalike naturalism" ("Zolaischer Naturalismus"), and those of Bennett belonging to "neutral great naturalism" ("neutraler Gross-naturalismus"); Meyer K.R. Schweizer Anglistische Arbeiter. - Bern, 1957. - Band 43. - S. 5 - 21; Tindall W.Y. Forces in Modern British Literature 1885 - 1946. - New York, 1947. - P. 120.
2. Brown M. George Moore: A Reconsideration. - Seattle: University of Washington Press, 1955. - P. XII - XIII; Chaikin M. George Moore's Early Fiction // Owens G. (Ed.) George Moore's Mind and Art. - Edinburgh: Oliver and Boyd, 1968. - P. 21.
3. Moore G. Confessions of a Young Man. - Leipzig: Tauchnitz, 1905. - P. 15 - 16.
4. For the influence of Turgenev see: Hone J. The Life of George Moore. - London: Victor Gollancz Ltd, 1936. - P. 150, 274; Moore G. Turgenev / Impressions and Opinions. - New York: Bretanos, 1891. - P. 45; Phelps G. The Russian Novel in English Fiction. - London: Hutchinson's University Library, 1956. - P. 96 - 109; For the influence of Pater and Huysmans see: Brown M. Op. cit. - P. 106 - 123; Chaikin M. Op. cit. - P. 35;

- Cave R.A. A Study of the Novels of George Moore. Irish Literary Studies. - Colin Smythe: Gerrards Cross, Bucks, 1978. - P. 101 - 104.
5. Moore G. Confessions of a Young Man. - P. 98.
  6. Ibid. - P. 106.
  7. See further P. 11.
  8. Bennett A. 'Fame and Fiction. XVIII. Mr. George Moore. - London, 1901. - P. 212.
  9. Ibid. - P. 235.
  10. Nejdefors-Frisk S. George Moore's Naturalistic Prose // Upsala Irish Studies. - Upsala: A.B. Lundequistska Bokhandeln, 1968. - P. 129.
  11. Hone J. Op. cit. - P. 206.
  12. Ibid.
  13. Ibid. - P. 205.
  14. Ibid.
  15. Ibid. - P. 195.
  16. Ibid.
  17. Ibid.
  18. Mansfield K. Esther Waters Revisited // Novels and Novelists. - London, 1920. - P. 233 - 237;  
Wells H.G. Arnold Bennett: The Paying Guest / Saturday Review, April 1896.
  19. Mansfield K. Op. cit. - P. 235.
  20. Ibid. - P. 236.
  21. Wells H.G. Op. cit.
  22. See Luigas A. Arnold Bennett and His Five Towns Novels. Thesis for the Degree of Candidate of Sciences (Philology). Tartu, 1970. - P. 194 - 197. (Unpublished dissertation).
  23. Moore G. Avowals. - London: Heinemann Ltd. 1924. - P. 74.
  24. Cave R.A. Op. cit. - P. 96.
  25. See: Луйрас А. Проблемы реализма и натурализма в творчестве Джордж Элиот / Ранний период 1851 - 1861 / I. - Таллинн: Ээсти раамат, 1987. - С. 88 - 89.
  26. Gregor I. & Nicholas B. The Case of Esther Waters // The Moral of the Story. - London: Faber and Faber, 1962. - P. 115; 113.
  27. Ibid. - P. 116.

28. Ibid. - P. 118. In connection with Wilde's attitude towards his heroine, Mrs. Arbuthnot, in "A Woman of No Importance", the critics write: "Wilde, the self-proclaimed amoralist, never clearly dissociates himself from the witty society which treats her (Mrs. Arbuthnot - AL) and her virtue as rather a joke" Ibid. - P. 117.
29. Moore G. Ave. Hail and Farewell. - London: Heinemann, 1911. - P. 88 - 89.
30. Gregor I. & Nicholas B. Op. cit. - P. 99; 111.
31. Cave R.A. Op. cit. - P. 69 - 97.
32. Урнов А. Джордж Мур и его роман "Эстер Уотерс // Мур Джордж. Эстер Уотерс. - М.: Худ. лит., 1973. - Предисловие. - С. 3 - 17.
33. Nejdefors-Frisk S. Op. cit. - P. 109 - 129.
34. Frierson W.C. The English Novel in Transition. - Norman: University of Oklahoma Press, 1942. - P. 73.
35. O'Sullivan V. Opinions. - London: The Unicorn Press, 1936. - P. 45.

## ПОЛЕМИЧЕСКАЯ АТМОСФЕРА ВОКРУГ РОМАНА ДЖОРДЖА МУРА "ЭСТЕР УОТЕРС"

А. Луйгас

### Р е з ю м е

В статье рассматриваются отклики критиков в связи с более удачным (чем предыдущие) романом англо-ирландского писателя Джорджа Мура - "Эстер Уотерс", который принес автору всеобщее признание и материальную обеспеченность. Однако из-за "гибридного качества" произведения, неудачного соединения натуралистических и этических приемов не все современные и поздние отзывы были положительными. Это касается, главным образом, негативных рецензий на "Эстер Уотерс", опубликованных такими видными писателями-критиками как Кэтрин Мэнсфилд, Г. Дж. Уэллс, Ян Грегор, Брайан Николас и др.

Несмотря на некоторые недостатки романа - и его "гибридное качество", он является важным этапом в развитии английской литературы на рубеже 19 - 20 веков.

## КОНЦЕПЦИЯ ПРИРОДЫ И ФУНКЦИИ ПЕЙЗАЖА В РОМАНАХ Э. БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА 1823 - 1834 ГОДОВ

Галина Перминова

Черновицкий государственный университет

Начав свою писательскую деятельность на изломе литературных эпох, Э. Бульвер-Литтон, особенно на первых этапах творчества, романтически трактует многие явления жизни Англии начала XIX века. В романах 20 - 30-х годов особенно заметно обострённое внимание к изображению внутреннего мира персонажей, что также можно рассматривать как влияние романтической школы с её культом индивидуальной личности и сконцентрированностью на страстях и переживаниях последней. В трактовке человека, характеристике психологии и мотивировке поведения своих героев Бульвер неизменно использует образы природы. Концепция природы, в ранних романах во многом тождественная таковой у романтиков, на протяжении определённого отрезка творческого пути писателя приобретает новые качества, являясь свидетельством появления в его творческом методе осязаемых реалистических тенденций.

Уже в первом романе "Фокленд" (1823 - 1826) простота сюжета (соблазнение аристократом Фоклендом идеальной героини и её последующая смерть) давала возможность сконцентрировать внимание не на внешней событийности, а на раскрытии диалектики души героев. Фокленд - типично романтический герой, и его роковые страсти описаны на фоне разгула стихий, имеющих, как и следовало ожидать, губительные последствия для него и его возлюбленной.

Романтически динамичный пейзаж существует прежде всего в восприятии героев и выступает в романе как один из важнейших приёмов их психологической характеристики. Природа для Бульвера - это не только прибежище смятенной души, как у романтиков, не только средство эмоциональной разрядки или интенсификации чувств, но и - в её самостоятельном функционировании - своеобразное воплощение высокого морально-этического начала.

Пейзаж сопровождает всю коллизию Фокленда и героини. Поначалу влюбленные живут в гармонии с природой; затем начинает ощущаться контраст между природой и их чувствами: "Все смолкло, кроме их сердец. Над этой грешной и преданной парой сияли спокойные и священные небеса" /1/. В картине разгула стихий во время решающего свидания влюбленных чувствуется, что гармония утрачена не только между ними и природой, но и между самими ге-

роями: "С приближением ночи небо становилось все темнее..., низкий гул грома всколыхнул тяжелый, душный воздух - они не слышали его" /1/.

Героиня, смешая бросить вызов буржуазно-дворянской морали, очень близка к природе, чутко реагирует на ее явления и чувствует себя раскованно только наедине с природой, вдали от лицемерного света. Такая концепция - свидетельство обнаруживающих себя в творческом методе Бульвера реалистических тенденций, так как содержит резко критическое отношение к миру ханжества и лжи, а не всего лишь романтический эскейпизм и пассивность.

Функционально пейзаж в "Фокленде" отличается от иллюстративных зарисовок природы в "Восточных поэмах" Байрона, служащих фоном, контрастным душевному состоянию героев ("Гяур", "Лара") - и это тоже свидетельство критического отношения Бульвера ко многим аспектам байронизма. В пейзажах "Фокленда" нет злобещей загадочности, воплощающей бурю неистовых страстей Манфреда. С картинами природы в первом романе Бульвера сопоставима, пожалуй, лишь концепция природы в отдельных эпизодах "Дон-Жуана", где заметна попытка использовать пейзаж в целях не только более убедительной мотивировки поведения Гайде и Жуана, но и для раскрытия особенностей их эмоционально-психологических состояний..

В романе "Пелэм" (1828), задуманном как расчет с романтическим эгоцентризмом и литературой, основанной на "человеконенавистнических признаниях и слезливом лобовании порочностью" /2/, картины природы, городской пейзаж используются с целью пародирования тех образчиков романтических произведений, где изображались нечеловеческие страсти и страдания. Душевные мучения одного из персонажей, Гленвилла, например, изображены при помощи такой романтически заштампованной экспрессивности: "В мгновение ока Гленвилл оттолкнул меня, закрыл лицо руками, издал нечеловеческий стон, жутко прозвучавший в безмолвии кладбища, и рухнул наземь" /2/. Идеиные установки автора обусловили концепцию природы в "Пелэме": брошенные сельские кладбища, мрачные ночные закоулки лондонских трущоб, описания злобещей обители порока и преступления - это лишь детали, имеющие целью развенчать традиционные атрибуты романтического повествования.

В процессе своей творческой эволюции Бульвер начинает овладевать изображением исторически обусловленной психологии личности. Поворотным пунктом на этом пути следует отметить историко-философский роман "Девере" (1829). В образе главного героя Мортон достигается полное единство интеллектуального и эмоционального, что сообщает ему значительную достоверность и выразительность. Образы природы, часто встречающиеся в романе, служат средством психологической характеристики персонажей.

Близость к природе трактуется Бульвером как положительный фактор, свидетельствуя о тонкости восприятия,

благородстве души, таланте. Если исповедь брата Мортонна, Обри, бывшего игрушкой в руках подлецов и ставшего убийцей, пересыпана образами бурного пейзажа, созвучного его мятущейся раскаяньем душе, то образу идеальной героини Изоры близко гармоническое начало в природе. После её смерти Мортон не раз пытался отыскать в ком-нибудь хоть какую-то ее черту - но только "когда я наедине с природой, мне кажется, что нежный звук или только что распустившийся цветок обладают силой, напоминающей силу очарования ее личности" /3/.

Драматически насыщенным и психологически сложным коллизиям романа Бульвер постоянно стремится дать общественно-историческую мотивировку, благодаря чему система образов романа оказывается по их индивидуальной психологии и поведению вполне типичной. Реминисценции, связанные с природой, традиционно используются здесь для раскрытия внутреннего мира героев, но они в то же время воплощают идейные установки и убеждения автора, что было необычным явлением в английском романе того времени. Так, в последней главе пейзаж становится не только средством раскрытия отношения Мортонна к прошлому ("Мои глаза как будто заново открылись для восприятия немой, но в то же время красноречивой прелести этой сказочно красивой земли..., все это воскресило во мне источники былой поэзии") /3/, но также дает Бульверу возможность проявить свое неодобрение по поводу отказа героя от борьбы, его самоизоляции.

Роман "Поль Клиффорд" (1830) - свидетельство возросших демократических симпатий Бульвера-Литтона. Впервые в английском романе XIX века обратившись к изображению лондонского "дна", он намного раньше Диккенса вводит в повествование городской пейзаж и интерьер. Разумеется, они еще слишком архаичны, статичны и поверхностны по сравнению с диккенсовскими, но следует иметь в виду, что подобных реалий действительности во все не было как в "светском", так и особенно в "ньюгейтском" романах. Бульвер в своем восприятии природы обращается к традициям поэтики Хогарта и Скотта, что свидетельствует о возрастании реалистических тенденций его прозы.

Еще дальше этот процесс зашел в первой редакции романа "Юджин Эрам" (1831), прежде всего в углублении демократических тенденций творчества писателя, одним из первых в XIX веке приблизившегося к раскрытию настроений английской сельской бедноты середины XVIII в. Пейзаж, до сих пор бывший едва ли не главным средством раскрытия характера у Бульвера, здесь отодвигается на второй план, становится более лаконичным, как ремарка в пьесе. Он раскрывает не столько внутренний мир героя, сколько его настроение или душевное состояние в тот или иной момент жизни: "Каждое описание вводится не ради него самого, но служит как бы календарем, отмечающим постепенное влияние смен времен года на его судьбу" /4/.

Никому из персонажей "Юджина Эрама" не дано стать на путь полезного действия на благо человечества, кото-

рый Бульвер искал для своих героев со времен "Пелэма". Эти поиски заставили его вновь обратиться к современности: в социально-философском романе "Годольфин" (1833) показан тип одаренного бездельника, исповедующего философию удовольствия и созерцательного покоя. Проблема личности и общества в образе Годольфина решается именно через раскрытие несостоятельности подобных убеждений.

Как и в "Юджине Эраме", пейзаж в "Годольфине" служит средством морально-этической оценки личностных проявлений и философии главного героя. Например, покой деревенской природы описан как параллель зреющим в душе Годольфина процессам: именно в тиши деревни рождается его созерцательно-пассивное отношение к жизни. Более позднее замечание автора, что "тот покой в природе, который предшествует буре, всегда находил особый отклик в его душе" /5/, дает понять, что эта созерцательность в пору юности героя не была всеобъемлющей, но, оставшись непреодоленной, глубоко пустила корни в его мировоззрении.

Инертности Годольфина противопоставляется вечно устремленное вперед движение вод: "внешняя оболочка великой природы может находиться в покое, но дух вод не останавливается ни на минуту" /5/. Так пейзаж в романе приобретает черты философской символики.

Ищущий покоя Годольфин противопоставлен деятельной, политически активной Констанс, и это отличие подчеркнуто еще и особенностями восприятия природы обоими. Наиболее ярко это проявляется во время посещения пещеры Сирены, где романтичный юноша, пораженный шумом воды и блеском водяных струй, с восторгом открывает любимой свое сердце. Констанс же реагирует на необычайное зрелище с присущей ей сдержанностью: она "чувствовала себя совершенно потерянной в вихре и хаосе овладевших ею чувств благоговения и восхищения, которые нельзя было выразить словами" /5/. В описании реакции Годольфина используется романтический контраст: противопоставляются "потоки ледяных брызг" и "огонь его сердца" /5/; противоречивые же чувства Констанс - вполне естественная, лишенная отчетливо романтического налета реакция на необычайную и дикую красоту пещеры.

Наиболее полно Бульвер использует пейзаж для характеристики восприятия действительности влюбленной в героя девушки Люциллы: выросшая в уединении, она, как и ее отец, астролог Волкман, близка к природе, привыкла видеть в ней сочувствующего, сопереживающего друга. Не случайно поэтому смерть ее отца описывается в романе параллельно с заходом солнца, а звезды своим светом всегда напоминают Годольфину о Люцилле. Пейзаж в восприятии малообразованной девушки лишен интеллектуальной окраски, присущей восприятию Годольфина и Констанс: не выходя за пределы ее эмоциональной сферы, он созвучен частым перепадам ее настроений. Надвигающаяся гроза вещует ей грядущую беду, разлуку, смерть; изменение погоды трактуется как "неожиданное горе после

счастья или рана, нанесенная рукой любимого" /5/.

Склонность жителей Италии приписывать явлениям природы сверхъестественный смысл Бульвер объясняет климатическими особенностями страны: "редкость подобных резких перемен в строении природы пугает нас, как недоброе предзнаменование" /5/. Это едва ли не первый пример умышленной деромантизации сверхъестественного в творчестве писателя с помощью реалистически истолкованных явлений природы.

Если описание грозы и вздувшейся от обильных вод реки в конце романа снимает с развязки сюжетной линии главного героя налет иррационального, то в начале повествования романтически настроенный юноша, сравнивая свою судьбу с бурлящей рекой, делится внезапным предчувствием: "мне кажется, что моя судьба чем-то похожа на нее" /5/. Это предчувствие, реализуясь в развязке, на протяжении всего романа неотделимо от меняющихся пейзажных зарисовок: от безоблачно-спокойного пейзажа - к грозовому.

Соединившиеся наконец Годольфин и Констанс сначала счастливы: "Природа, одиночество лелеяли их любовь: они укрепляли ее, освежали, возрождали..." /5/. Но тут же снова возникает образ темных вод, и настроение меняется: "неясный, неопределимый страх" охватывает Констанс; приближается гроза, безоблачный вечерний покой уступает место какому-то беспокойному, мрачному настроению в природе" /5/. И вновь автор напоминает о национальной специфике климатических условий, чтобы и здесь снять налет сверхъестественного: "холод внезапной перемены погоды, столь частой для нашего климата, пронизал их насквозь" /5/.

За этой сценой следует объективное, конкретное описание грозы как естественного климатического явления: "черные потоки воды обрушились на землю, а далеко в горах можно было слышать рев вздутых от воды потоков... Деревья качались и скрипели под дождем и ветром" /5/. В такой обстановке гибель героя вследствие своей неосмотрительности, вызванной потрясением от последней встречи с хранившей ему до смерти верность Люциллой, неизбежна и психологически убедительна: он погиб в "вихре своих собственных потрясенных чувств" /5/, таких же бурных, как река на его пути. Таким образом, пейзаж в "Годольфине" более психологичен, чем в "Юджине Эраме", где изменения природы только по-разному воздействуют на внутренний мир и судьбу героя, фиксируя ее этапы, но в сущности не раскрывают его эмоционального состояния.

Хотя романтическое начало в "Годольфине" преобладает, это отнюдь не сковывает развитие его персонажей, особенно в психологическом плане. Кроме того, реалистические тенденции в "Годольфине", хотя и значительно ослабшие по сравнению с "Полеми Клиффорд", сохранились в плане критического изображения английского дворянства.

Стремясь отмежеваться от "ньюгейтского" романа, в создании которого Бульвера упрекал торийский журнал

"Фрейзер", писатель обращается к поискам в области малых повествовательных форм. Именно в это время (1834) был создан совершенно новый по идейно-жанровой специфике, небольшой по объему роман "Рейнские пилигримы". В нем, не претендуя на глубину социального анализа, достоверно и лирично повествуется о путешествии, приятном женихом и отцом умирающей Гертруды по Рейну. Роман получил положительную оценку В.Г. Белинского /6/, которого привлекла конкретность индивидуального интеллектуально-психологического облика героев, раскрытая в целом романтически, но одновременно в основе своей социально и исторически мотивированная в духе формирующегося критического реализма.

Это относится прежде всего к образу Гертруды, художественно наиболее урочному. Индивидуальность героини определяется не столько ее отдельными человеческими качествами, сколько сложностью и глубиной ее психологического облика. Смертельно больная, Гертруда тем не менее способна понять, что покой - это застой, прозябание, недостойное высокого предназначения человека на земле. Сравнение минут покоя, отдыха с островами на Рейне - не только удачная метафора, а полное глубокого философского смысла обобщение, свидетельствующее о незаурядном уме девушки: "Эти минуты вскоре будут казаться тебе островами, которыми усеян Рейн - поток на минутку останавливается около них, а затем спешит дальше в своем стремительном беге; они меняют направление потока, но не прерывают его движение" /7/.

Поначалу Гертруда верит в свое исцеление, пребывая поэтому "в счастливом расположении духа, когда покой природы предстает как бальзам для души" /7/, но состояние ее ухудшается и надежда постепенно угасает. Поэтому полная движения и жизни природа становится для девушки неотделимой от настроений, вызванных ожидающим ее несчастьем: "Мне кажется, что какая-то грусть неотделима от красоты: даже в самый солнечный полдень чувство одиночества и покоя пронизывает пейзаж..." /7/.

Тем не менее печаль Гертруды изображается не как всеобъемлющее чувство, доминирующее в ее эмоциональной сфере, как это случилось бы, будь она традиционно предвикторианской героиней. Девушка до конца не утрачивает способности философски осмысливать непоправимые обстоятельства личной судьбы и воспринимать неизбежную смерть как вечное продолжение жизни. Пантеистическое мироощущение героини свидетельствует о непрерывной и упорной работе ее мысли, о желании понять тайну бытия. Бульверу удается проследить эволюцию философского осмысления жизни Гертрудой.

Поначалу человек представляется ей песчинкой, а его жизнь - путешествием от дня рождения до смерти: "беззвучно лопаются пузырьки в громадной воздушной пустыне" /7/. Эта метафора создает выразительный образ пустоты и никчемности человеческого существования. Но вскоре отношение Гертруды к жизни становится более конкретным в социально-философском смысле. Бытие продол-

жает оставаться для нее загадкой ("Как странна жизнь! Какими отрывочными, какими случайными кажутся все ее связи!" /7/), но она уже не страшится его, ибо пришла к важному для себя выводу о том, что высшая ценность жизни человека заключается в его активной деятельности.

В "Рейнских пилигримах" ощущается искренняя вера в человека, способного во имя всеобщего блага на любое самопожертвование. В эти же годы Бульвер пишет в одном из своих эссе: "Не обязательно жить, но жить достойно обязательно! Многие из нас не обладают ни богатством, ни властью, ни внешними достоинствами, чтобы предложить их человечеству; но каждый из нас - гордых и скромных, богатых и бедных - владеет одной собственностью, которой может пожертвовать - он может отдать самого себя" /8/. Эти гуманистические убеждения Бульвера получили художественное воплощение в образе главного героя Тревиляна, который стремится к активной общественной деятельности, несмотря на великий соблазн покоя и самоизоляции после смерти возлюбленной.

Эпизод, повествующий о встрече сказочной героини романа Нимфалины со Смертью имеет в этом смысле важное значение. Смерть рисует соблазнительную картину покоя и бесстрастной умиротворенности, которые снисходят к человеку, когда он мертв. Однако герой не приемлет эту философию, что подчеркивается описанием бури на Рейне, следующим сразу за монологом Смерти. Грандиозная картина шторма на могучей реке, мощно и грозно устремившей вперед свои воды, имеет явное символическое значение: она призвана свидетельствовать о решении Тревиляна посвятить свою жизнь активной деятельности на благо людей. Прославление общественно полезной деятельности человека составляет основу гуманистических тенденций романа "Рейнские пилигримы", именно в этом аспекте противостоящего как "светскому", так и "ньюгейтскому" романам.

Социальное и философское начала тесно переплетены в "Рейнских пилигримах": размышления о прогрессе человечества, поступательном развитии общества связаны здесь с раздумьями автора и его героя о вечном движении времени. Время представлено в романе как категория непрерывно развивающаяся. Для художественного воплощения этой идеи Бульвер использует параллельный фольклорно-сказочный сюжет: описывается встреча с карликом, тысячи лет живущим под землей. Ему, древнему как мир, время видится в образе громадной реки, "воды которой черны, вытекающей из облаков, из неведомого источника. Вечная и глубокая, она течет по зеленой равнине, которую же немедленно поглощает, смывая башни и города" /7/. Величавый образ вечной реки времени в ее непрерывном течении создается с помощью архаичных глагольных окончаний и набора романтических по колористике метафор и эпитетов.

Примечательно, что образ реки времени ассоциируется в романе с образом могучего Рейна, воплотившего гордый дух немецкой нации. Автор трактует Рейн как

хранителя древних традиций, как залог сохранения национального гения Германии, помогая читателю почувствовать "то особое настроение, которое навевает бьющая о берег волна" /7/. Прославляя "могучий величественный Рейн, плывущий среди лесов и долин, мудрость веры которых способна возродить более молодой мир" /7/, Бульвер в конце романа поднимает образ реки до символа вечности и неисчерпаемости живой природы.

Эта мысль прозвучала еще в концовке цикла философских диалогов "Новый Федон" (1831) в связи с прославлением свободной природы и верой в воссоединение человека с нею после смерти, отчетливо свидетельствующей о пантеистическом характере мировоззрения Бульвера этих лет. Если в предшествующих его произведениях ("Фокленд") жизнь трактовалась как замкнутый круг, за пределами которого человек не способен был существовать, то в "Рейнских пилигримах" героиня, умирая, сравнивает жизнь человека с движением лодки: "мы ускользаем по реке времени, исчезая с глаз, но тем не менее мы не перестаем существовать!" /7/.

Пантеистический гуманизм Бульвера естественно для его круга и времени неотделим от религиозной идеи бессмертия души. Но само убеждение в неуничтожимости всего сущего, в вечном поступательном движении жизни свидетельствует об укреплении гуманистических тенденций в мировоззрении писателя. Романтический колорит романа выступает как активное, действенное начало, и наиболее отчетливо это заметно в отрицании покоя, пропаганде социальной активности, составляющей идейно-интеллектуальную сущность романа и во многом определяющей его эмоционально-лирический пафос.

#### Л и т е р а т у р а

1. Bulwer-Lytton E. Falkland // Bulwer E. Lytton.  
Falkland and Zicci. - London: George Routledge and sons, n.d.
2. Бульвер-Литтон. Пелэм, или приключения джентльмена.  
- М.: Гослитиздат. Ленингр. отд-ние, 1958. - 612 с.
3. Bulwer-Lytton E.G. Devereux. - London, New York: Routledge, 1855. - 328 p.
4. Bulwer-Lytton E.G. Eugène Aram. A tale. - Leipzig: Tauchnitz, 1842. - 416 p.
5. Bulwer-Lytton E.G. Godolphin. - Boston: Little, Brown and co., 1897. - 425 p.
6. Белинский В.Г. "Рейнские пилигримы". Соч. Бульвера // Полн. собр. соч.: В 13-ти т. - М.: Изд-во АН СССР, 1953. - т. 1, с. 245 - 248.

7. Bulwer-Lytton E.G. The pilgrim of the Rhine //  
Bulwer-Lytton E.G. The pilgrims of the Rhine;  
The Parisians. - New York, n.d. - P. 7 - 209.
8. Bulwer-Lytton E. The Student. Series of papers.  
O'Neil, or the rebel. - Leipzig: Frederic  
Fleischer, 1835. - 464 p.

CONCEPT OF NATURE AND THE FUNCTIONS OF LANDSCAPE  
IN E. BULWER-LYTTON'S NOVELS OF 1823 - 1834

G. Perminova

S u m m a r y

The article "Concept of Nature and the Functions of Landscape in E. Bulwer-Lytton's Novels of 1823 - 1834" deals with seven novels by the author and shows the evolution of his world outlook as the result of the perception of nature by his personages.

## THE RECKLESS TWENTIES - THE BACKCLOTH TO EVELYN WAUGH'S EARLY NOVELS

Pilvi Rajamäe

Tartu State University

After the Great War things were never to be the same. Everything had changed: way of life, attitudes, politics, people themselves mentally and physically. The solid Victorian and Edwardian values had undergone a severe test and had been discarded by many. Out of the chaos new mores were slowly and painfully emerging but to many minds of conservative disposition. (like Evelyn Waugh's) the world seemed to be going mad. They felt themselves adrift in a sea of uncertainty with only barren shores of wasteland in sight.

Yet the first signs of the approaching cultural storm had appeared already before 1914. While England was indulging herself in Arts and Crafts and Victorian eclecticism, taking delight in arranging and rearranging pseudo-Gothic style elements, on the Continent a powerful new trend in architecture and design was gathering momentum.

Disillusioned with the intricate and esoteric code systems of the Symbolists and its antidote, the Neo-Primitivism, the pre-war generation began to feel that there was something much more fascinating in the heart of their own society - the machine. The first to proclaim their fascination were the Italian Futurists who in their First Futurist Manifesto, published in "Le Figaro" in 1909 resolutely declared: "A racing automobile is more beautiful than the Victory of Samothrace". /1/ The aim of the Futurist painters was to render the dynamism of contemporary life. Through a romantic haze they tried to capture the rapid motion of an automobile or a train, the surge of crowds in cities. They discovered the "artistic" value of mass-produced objects. The Cubists later came to glorify the banality of such objects in their collages and the trend was carried to its logical end by the Dadaists who presented mass-produced objects completely unaltered as specimens of fine art. The cult of the machine and the angle from which to view the mass-produced objects established themselves at the very heart of the modernist aesthetic and remained there long after Futurism had exhausted itself.

Meanwhile in Germany the Werkbund Movement was

trying to reconcile design with the machine. When mass-produced objects first became available to the masses through their comparative cheapness when compared with the handmade ones, every attempt was made to disguise their industrial origin by imitating the rich ornamentation of crafted objects. The newly prosperous middle class desired luxuries which had once distinguished the aristocratic life style. Their ideas of beauty were objects designed to look as if time and effort had been spent on them, even if that was not in fact the case. This vulgarization of handicraft caused a violent reaction in men of refined taste. N. Pevsner sums up the general feeling neatly when he says: "A pressed-glass bowl trying to look like crystal, a machine-made coal-scuttle trying to look hand-beaten, machine-made mouldings of furniture, a tricky device to make an electric fire look like a flickering coke fire - a metal bed masquerading as wood - all that is immoral. So are sham materials and sham technique". /2/ Hatred of machine imitations was later to become one of the motivating forces of the new design movement.

The German Werkbund was an attempt to rethink traditional forms, to bring them into line with modern industrial surroundings, to show the beauty of the uncluttered cleanness of line and the smoothness of shape of industrial objects. The Werkbund principles were transformed and extended by German artists and architects after the war in the Bauhaus school of design (1919 - 1933). The Bauhaus has the honour of making a clear break with artistic handicraft and moving on to industrial design, to Constructivism and Functionalism. In Bauhaus all the arts were brought together under the primacy of architecture, they were practised as crafts to contribute to the total work of art - the building and everything in it. The functionalist ideals of the Dutch avant-garde art group De Stijl and Le Corbusier's architectural teachings (house is "a machine for living in") were rapidly absorbed and distinctively functional styles began to emerge from Bauhaus studios. The most distinctive statement was made in furniture design, particularly in furniture made of metal, the symbol of the machine age. Metal, painted or especially chromed, used in combination with leather and mirror-glass was the ultimate in styling.

An event which greatly influenced contemporary tastes was the Decorative Art Exhibition, opened in Paris in 1925. Inspired by Cubism, the Bauhaus and Aztec art, it took its rich colours from the Russian ballet. (The Russian ballet, exiled after 1917, also exercised an enormous influence on the colour-schemes and styles of the twenties.) The designs exhibited were meant for mass-production in the new materials - plastics, ferro-concrete and vita-glass - and the aim was to combine art with industry. The impact of enormous fountains of glass playing among life-size Cubist dolls,

furniture of glass and a whole glass dining-room was immediate and lasting. Those who could rushed to adopt the new style.

This new decor could become electrifying when married to the new functional architecture of Le Corbusier, or even more, the expressionist Eric Mendelsohn whose buildings (e.g. Einstein Tower at Potsdam) seemed to be whizzing along at a hundred miles an hour. Mendelsohn could well be the original for architect Otto Friedrich Silenus, the human machine in Waugh's "Decline and Fall" who replaces Mrs. Beste-Chetwynde's historic country house with a bewildering structure of ferro-concrete and aluminium, with bottle-green glass floors, luminous ceilings and vulcanite furniture. Waugh does not hide his bitterness about this new trend when he lets Silenus express his ideas "The problem of architecture as I see it... is the problem of all art - the elimination of the human element from the consideration of form. The only perfect building must be the factory, because that is built to house machines, not men. I do not think it is possible for domestic architecture to be beautiful, but I am doing my best. All ill comes from man ... Man is never beautiful, he is never happy except when he becomes the channel for the distribution of mechanical forces." /3/ With such a hostile attitude to the new industrial design it is characteristic of conservative Waugh that he, in his "A Handful of Dust", lets Brenda's disruptive attitude to her marriage be expressed among other things by having her destroy the traditional decorations of the morning-room to be replaced by chromium plating.

The most attractive machine of the twenties, accessible and yet mysteriously aloof, was the car. The exhilarating speed one could achieve! Waugh also gives glimpses of parties held in aeroplanes and dirigibles but their heyday was yet to come in the thirties. For the moment the car ruled supreme. Even Waugh cannot conceal his deep fascination when he writes in "Vile Bodies": "Some cars, mere vehicles with no purpose above bare locomotion, mechanical drudges such as Lady Metroland's Hispano Suiza, or Mrs. Mouse's Rolls-Royce, or Lady Circumference's 1912 Daimler, or the "general teader's Austin Seven, these have definite 'being' just as much as their occupants. They are bought, all screwed up and numbered and painted, and there they stay through various declensions of ownership, brightened now and then with a lick of paint or temporarily rejuvenated by the addition of some minor organ, but still maintaining their essential identity to the scrap heap. Not so the real cars, that become masters of men; those vital creations of metal who exist solely for their own propulsion through space, for whom their drivers, clinging precariously at the steering wheel, are as important as his stenographer to a stockbroker. These are in perpetual flux; a vortex of combining and disintegrating units; like the confluence of traffic at some spot where many roads meet,

streams of mechanism come together, mingle and separate again." /4/

Motor races were a popular new event. Waugh gives us a delightful view of the participants (the prize, by the way, was characteristic - "a gilt figure of odious design, symbolizing Fame embracing Speed"/5/): "There were Speed Kings of all nationalities, unimposing men mostly with small moustaches and apprehensive eyes; they were reading the forecasts in the morning papers and eating what might (and in some cases did) prove to be their last meal on earth. There were a great number of journalists making the best of an 'out-of-town' job; there were a troop of nondescript 'fans', knowledgeable young men with bright jumpers tucked inside their belted trousers, old public-school ties, check tweeds, loose mouths and scarcely discernible Cockney accents; there were R.A.C. officials and A.A. officials, and the representatives of oil firms and tyre manufacturers" /6/, and the public: "The advance of the spectators had already assumed the form of a slow and unbroken stream. Some came on foot from the railway station, carrying sandwiches and camp stools; some on tandem bicycles; some in 'runabouts' or motor-cycle side-car combinations, but most were in modestly priced motor-cars. Their clothes and demeanor proclaimed them as belonging to the middle rank; a few brought portable wireless sets with them and other evidence of gaiety, but the general air of the procession was one of sobriety and purpose. This was no Derby day holiday-making; they had not snatched a day from office to squander it among gypsies and roundabouts and thimble-and-pea men. They were there for the race. As they crawled along on bottom gear in a fog of exhaust gas, they discussed the technicalities of motorcar design and the possibilities of bloodshed, and studied their maps of the course to pick out the most dangerous corner." /7/

Waugh, never one to directly point to a moral has not been able to resist a temptation here, including among the spectators an elderly man with a banner inscribed "WITHOUT SHEDDING OF BLOOD IS NO REMISSION OF SIN". /8/ The implication becomes clear only towards the end of the book when Miss Runcible, a mindless society beauty crashes a car she does not know how to drive, loses her mental balance and finally dies crying for more speed. In Waugh's opinion this is the fate the Bright Young Things deserve for their immoral and senseless pursuit of pleasure. Going round and round in ever-speedier circles without recognizing and accepting the rules is bound to end in a crash. This brings us to the post-war society which fascinated and at the same time repelled Waugh.

The First World War accelerated the emancipation of women. They had to take over jobs of the men going to war - dirty, hard jobs like train driving, plumbing,

factory work, electrical engineering, farm labouring. But with new hardships came new freedoms. Women grew more confident, more independent. When the soldiers returned and demanded their old jobs back, women were unwilling to be pressed back into the mold of a cook, nurse, maid and dressmaker. Still many of their jobs were snatched away from them by Trades Unions. Women who hung on to their jobs got only two-thirds of the pay of a man. The pre-war suffragette's slogan 'Votes for Women' gave way to 'Equal pay for Equal work'. The Sex Disqualification Act of 1919 admitted women to many professions, the following acts recognized women as morally responsible persons. Oxford opened its gates to women in the same year.

The war had killed one out of every seven eligible men and many who returned suffered from serious injuries, shell shock or went down with nervous breakdowns. So marriage for women was not inevitable. A new type of girl of free spirit emerged from the war - the flapper. "The expression, which began as 'backfisch' in Germany in the 1890s, had meant a very young tart before the war, but had come to mean the popular heroine of the munition factory, a girl who rode on the flapper bracket of a motorcycle, swore, smoked cigarettes publicly and sold flags with brazen flirtatiousness." /9/ After the war it was acceptable for a woman to smoke in public, even in a restaurant, but the cigarettes had to be Egyptian or Turkish. The British "Vogue" complained in 1921: "One cannot help wishing for a less independent, less hard, more feminine product than the average 20th century girl". /10/

In view of the shortage of husband material class distinctions were temporarily relaxed. A woman of aristocratic background could marry into the labouring class as long as the man had a good war record. New dance halls and clubs were opened in 1919, dances were held from morning till night, and debutantes in 1920 were sending out invitations in their own names to dances where there would be no chaperones. Moreover, they were often invited to bring their own man.

The post-war economic slump continued well into the early twenties and the reality was harsh. The very welcome escape was increasingly provided by the cinema. By 1919 half the population went to the pictures twice a week. The products of the Hollywood dream factory swamped Britain, bringing with them the American way of life, movie bad taste in fashions and the "murder" of the English tongue in the form of American slang. The United States of America, the only country to come out of the war richer than before, naturally took the lead in all social fashion.

American tourists, flooding Europe after the war, brought with them lipstick, rouge, mascara, eyebrow

pencil and coloured nail polish. American actresses, especially, knew how to put those devices to good use and did it confidently and unapologetically. During the war most women had worn a touch of rice powder and a little eyelash dye, henna being the only reliable way of brightening the colour of one's hair. Now all sorts of new dyes and cosmetics became available as leading European fashion houses, following in American footsteps, started to produce their own range of cosmetics. By 1922 beauty had become big business. Being a recognized society beauty was now a full-time job which provided employment for many people.

Women's shape had also changed. Gone was the hourglass figure of the pre-war vaudeville girls. The wartime rationing of butter and sugar had put women into better shape. As corsets became discarded, sports like tennis and hockey became increasingly more popular. The new woman was tall and slim, almost but not quite boyish, with a flattened chest. "The serpentine slimness was essential. If dancing and tennis weren't enough, then you took tablets and potions, slogged it out on electric camels and did physical jerks first thing on the morning. You bought rubber rollers with studs all over them, you went to Baden-Baden, or best of all you went down to the Riviera and took instruction from a dazzling 'professor' of physical fitness". /11/ In 1923 the sunlamp was introduced and a healthy tan became a vital fashion accessory. By 1928 sun worship had become a craze. The hair was cropped increasingly shorter, as were the hemlines. The new woman had arrived. In 1928 Cecil Beaton wrote: "Our standards are so completely changed from the old that comparison or argument is impossible. We can only say, 'But we like no chins' Du Maurier chins are as stodgy as porridge; we prefer high foreheads to low ones, we prefer flat noses and chests and schoolboy figures to bosoms and hips like water-melons in season. We like heavy eyelids; they are considered amusing and smart. We adore make-up and the gilded lily, and why not?"

/12/

The twenties gave women their sexual freedom. Freudian psychology, or rather the popular version of it, Havelock Ellis's seven volumes of "Studies in the Psychology of Sex" (1897 - 1927) (incidentally young Peter Beste-Chétwunde's favourite book in "Decline and Fall"), the work of Dr. Marie Stopes and lastly the setting up of birth control clinics encouraged women, and men, to cast away their inhibitions. The new lack of self-restraint, the frivolity and self-indulgence, perhaps inevitable after the severity of the previous decade, shocked many. It disturbed Waugh intensely. The immorality of women is a constantly recurring theme in his books and he devotes the whole of "A Handful of Dust" to the condemnation of the modern woman's irresponsible and callous breaking-up of her marriage

in search of cheap and elusive pleasure.

When the floodgates were open there was no stopping midway. Sexual deviation was also becoming acceptable, at least in high society who was reconciled to it by the talent and gaiety of the homosexuals in the theatre and Mayfair. Scott Fitzgerald has wonderfully summed up the sexual education of the age: "We begin with the suggestion that Don Juan leads an interesting life ('Jurgen', 1919); then we learn that there's a lot of sex around it we only knew it ('Winesburg, Ohio', 1920), that adolescents lead very amorous lives ('This Side of Paradise', 1920), that there are a lot of neglected Anglo-Saxon words ('Ulysses', 1921), that older people don't always resist sudden temptations ('Cytherea', 1922), that girls are sometimes seduced without being ruined ('Flaming Youth', 1922), that even rape often turns out well ('The Sheik', 1922), that glamorous English ladies are often promiscuous ('The Green Hat', 1924), that in fact they devote most of their time to it ('The Vortex', 1926), that it's a damn good thing too ('Lady Chatterley's Lover', 1928), and finally that there are abnormal variations ('The Well of Loneliness', 1928, and 'Sodom and Gomorrah', 1929)." /13/

Waugh generally assumes the mask of broadmindedness but snide comments creep into his books. We are informed in passing that Miles touched up his eyelashes in the dining-room of the hotel and caused a minor scandal, unambiguous insinuations are made concerning the sexual preferences of Mrs. Ape's troupe of Angels, et cetera. /14/

In retrospect the second half of the twenties presents itself as one heady round of parties. Not only because parties were held everywhere and you could dance all day long. The years 1924-9 were years of promise. The economy seemed to be picking itself up, internal and foreign relations showed signs of improvement. Life really seemed to be getting better. After a long depression people clutched at straws and enjoyed themselves as much as they could. Not everybody was asked to this party. Unemployment rates were high, there was the General Strike of 1926, but the small minority who was asked enjoyed it to the full.

The parties were innumerable: "Masked parties, Savage parties, Victorian parties, Greek parties, Wild West parties, Russian parties, Circus parties, parties where one had to dress as somebody else, almost naked parties in St. John's Wood, parties in flats and studies and houses and ships and hotels and night clubs, in windmills and swimming-baths, tea parties at a school where one ate muffins and meringues and tinned crab, parties at Oxford where one drank brown sherry and smoked Turkish cigarettes, dull dances in London and comic dances in Scotland and disgusting dances in Paris - all that succession and repetition of massed humanity ... the vile bodies..." /15/.

Everything in these Gay, Roaring Twenties was done after a cocktail, to jazz. Both came from America.

Before the war one drank nothing until it was time to sit down to dinner. Now there was a profusion of different drinks to enjoy all day long. Soon there was a cocktail shaker in every middle class home and a private cocktail bar was very much "in".

Negro jazz had invaded Europe as early as 1919, but it was mostly diluted stuff, played by white musicians. The real thing arrived in 1925 when Revue Nègre came to Paris and knocked the audiences out with their sheer energy. Mulatto dancers like Josephine Baker and Florence Mills became overnight sensations. Like the States before, Europe succumbed to Negro magic. Suddenly everything black was the rage: black and white decor, Negro sculpture, turbans, primitive bangles and bracelets, black revues and Negro dances, especially Charleston. When you tired of parties or the restaurants were closed you went on to nightclubs to be entertained by a Negro band. In this light it is not a bit shocking to discover that Mrs. Beste-Chetwynde's irreproachably dressed and graceful current lover is "Chokey", a Negro. /16/

The society of the twenties was big enough to be heterogeneous and international, yet small enough to be well known to the readers of gossip columns. The society beauties' progress to Deauville in spring, to the Riviera in summer, to Scotland in autumn, to London and Paris in winter was followed by thousands of dedicated and eager readers. How these gossip columns were put together is brilliantly ridiculed in "Vile Bodies". Society beauties dictated the fashions and not only. In the same book Waugh lets a chance remark uttered by a society beauty be picked up and turned into a catch-phrase by people striving to be accepted into the "magic" circle of the elite.

While the party was roaring, people started to feel a certain unease that these carefree and mindless times could not last. And yet, when the solution came, it shocked everybody with its suddenness. The Great Crash in 1929, when the New York Stock Exchange "collapsed", put an end to the period of economic boom and the people were left staring round themselves bewildered. The party had come to an end.

#### R e f e r e n c e s

1. Lucie-Smith E. A History of Industrial Design. - Oxford: Phaidon, 1980. - P. 87.
2. Ibid. - P. 43.
3. Waugh E. Prose, Memoirs, Essays. - Moscow: Progress Publishers. - P. 123.

4. Waugh E. Vile Bodies. - Penguin Books Ltd., 1977.  
- P. 161.
5. Ibid. - P. 163.
6. Ibid. - P. 158.
7. Ibid. - P. 162-3.
8. Ibid. - P. 163.
9. Howell G. In Vogue. Six Decades of Fashion. -  
Penguin Books Ltd., 1977. - P. 3.
10. Ibid. - P. 3.
11. Ibid. - P. 55.
12. Ibid. - P. 56.
13. Ibid. - P. 62-3.
14. Waugh E. Vile Bodies. - P. 153 etc.
15. Ibid. - P. 123.
16. Waugh E. Prose... - P. 88.

БЕЗЗАБОТНЫЕ ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ - ФОН РАННИХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИВЛИНА ВО

П. Раямяз

Р е з ю м е

В статье рассматриваются социальные изменения в британском обществе в двадцатые годы XX века, когда, после длительной войны, многие нормы жизни были переоценены. Много было нового, необыкновенного. Новая архитектура, новые роскошные товары, новая музыка, негритянские танцы и, наконец, новая мораль и эмансипация женщин шокировали и в то же время очаровывали консерваторов, как И. Во. В статье предпринята попытка показать, как отражались эти противоречивые новые явления в ранних романах И. Во.

## E. A. POE AND HIS AGE - PRESSURES OF BACKGROUND

Reet Sool

Tartu University

*Poeta nascitur, non fit* and it is not a very happy idea to start a consecutive article on Poe with as wide a notion as 'background' on one's mind. Especially when we consider T.S. Eliot's words: "And certainly poetry is something over and above, and something quite different from, a collection of psychological data about the minds of poets, or about the history of an epoch /.../ /1/. But Poe was also a brilliant critic and prose writer, not so entirely 'out of space, out of time' as the commonplace has it. He lived and worked in the first half of the nineteenth century in a country that for long had been looked down upon by the highbrows of Europe as barbarous and paltry in intellect and taste. He must have felt the pressures of his background very keenly as his letters testify. His life has been made a legend, which we have no intention to record here.

Out of the many possible approaches the biographical or sociocultural one seems less rewarding in the present case, yet it has been rather popular ever since the times of the Reverend Rufus Griswold. The moral aspect once so important in puritan America has managed to survive to a certain extent until this day, making its way - in a milder form, naturally - into popular writings and textbooks. The times have changed but the minds of people cling to the old clichés. But since no one escapes his fate (or background, as the case may be), we are tempted to view Poe and his age as reflected on this side of the earth, i.e. in Estonia and through the eyes of Estonians. While doing this, we shall pay special credit to a fine collection of translations, accomplished by Joh. Aavik and published on the occasion of his 75th anniversary, "Enneaeagné matmine ja teisi jutustusi", Stockholm, Vaba Eesti, 1955.

This book is accompanied with extensive comments by the translator, including a thought-provoking biographical survey, an essay\*, in fact. In the latter Joh. Aavik presents the standard portrait of Poe as an unbalanced genius, mentioning, incidentally, the well-known psychoanalytical study of Poe by Freud's friend and disciple Marie Bonaparte. The supposed personal

\* Published separately in "Sõna" No. 4, 1949 - "Edgar Poe elu ja looming" pp. 242 - 256.

weaknesses and immoral inclinations are ascribed to Poe's Irish blood. According to Aavik this does not, however, influence the moral atmosphere of the writer's work, especially the tales, which is chaste as it was typical of the Anglo-American literature of the period. Admiring his prose more than poetry, Aavik maintains: "Nagu yteldud, on Poe järele jätnud vähe luuletusi, nähtavasti sellepärast, et luuletamine talle tehniliselt ja vormiliselt mitte polnud loomupärane, spontaanne avaldumisvahend, kuigi üksikud luuletused on tal välja tulnud - ta isiksuse ja sisemaaailma suure omapärasuse tõttu - väga mõjuvad ja saand kuulsakski. Kui Poe oleks olnud sünnipärane luuletaja, siis ta oleks kahtlemata kirjutand rohkem luuletusi. Seepärast ei maksa kahetseda ta luuletuste vähest arvu. Pigemini võib ytelda, et Poe on hästi teind, et ta ei ole oma toodangut koormand nende rohkema hulgaga. Meile on kyllalt neist väheseist häist, mis tal on ynnud luua. Luuletama peabki vähe." /2/ This is, of course a somewhat contradictory train of thought, displaying personal taste more than anything else. There is no doubt that Aavik, being a great specialist of Poe, knew well that Poe considered himself first and foremost a poet, and was recognized as such by Baudelaire, Tennyson, Rimbaud, Mallarmé, Valéry and Yeats, to name only a few. His poetic output is small but excellent and his powers increased throughout his life as the last poems written in 1848 - 1849 ("The Bells", "A Dream Within A Dream", "For Annie", "Eldorado", "Annabel Lee") testify. (Which is not always true of lyric poets, as is generally known.) It is noteworthy that Aavik does not admire "The Bells" very much, thus echoing partly Emerson's famous dismissal of Poe as 'the jingle man'. At the same time we should bear in mind that some of the contemporary criticism of Poe was at heart directed at the poet's character and perhaps even more, at his aesthetic theories. The latter certainly did not harmonize with the didactic spirit of the period. To quote James Russell Lowell, Poe was America's "most discriminating, philosophical and fearless critic"/3/. We cannot help feeling at this point that the impact of the cultural climate or background, as we have chosen to concentrate on it, was more eminent on the critical evaluation and reception of the writer than on his work itself. Joh. Aavik reasons in the vein of Taine (whom he also mentions in his essay), emphasizing the race, epoch and the milieu. It is here that he lines a colourful picture of Poe's possible fate had he started his literary career in Estonia in the 'Siuru' days. Professor Taagepera says: "Johannes Aavik arvas, et Eesti oludes E.A. Poe'st poleks midagi saanud" /4/. Aavik writes: "Siis kõigepealt armastus ta novellides ja luuletustes poleks olnud sugugi nii eeterlik, ylemaine ja ylev, vaid ta oleks kirjutand erootilisi julgusi, koguni roppusi ja jõhkruisi ä la Gailit, Jakobson, Visnapuu. Ta oleks luule alal olnud

äärmine modernist, suur vabavärsi ja irdriimi harrastaja ning tarvitaja. Ta oleks kirjutand yleskruvit ja ebaloomulikku stiili ä la ... /.../Ta kirjanduslik toodang /.../ oleks pääliskaudsem, kergatslikum, labasem ja lodevam. Ei oleks temast siis saand maailmakuulsust ega oleks ta tõusnud kuigi palju yale harilikku, keskpärase kirjaniku taseme ega algatand kirjanduses mingit uut laadi või suunda." /5/ Aavik concludes his essay by stating that the different events of Poe's life, particularly his quarrel with Allan and the failure of his life-long dream of founding his own magazine and his eventual poverty all contributed greatly to Poe's literary achievement: "Poe on maksnud isikliku eluga oma postuumse kuulsuse ja menu eest." /6/

It is intriguing how Aavik, a distinguished Francophile, shares the 'poète maudit' image of Poe once presented by Baudelaire; but in evaluating his poetry, tends to view it in the Anglo-American tradition. He is most concerned with the personality of Poe and the factors which, in his opinion, helped to shape it. It is from these premises that he proceeds to analyse his work. Being meticulous in matters of technique, he pays less attention to the important quality of Poe's poetry - the incantatory element or "the magic of verse"; as T.S. Eliot puts it: "Its effect is immediate and undeveloping; it is probably much the same for the sensitive schoolboy and for the ripe mind and cultivated ear. It has the effect of an incantation which, because of its very crudity, stirs the feelings at a deep and almost primitive level." /7/ Aavik admires 'The Raven' above all because of its formal virtuosity and exactness. (Eliot, likewise an analytical mind, describes it as "far from being Poe's best poem" /8/.) He disregards the effect, so well formulated in Poe's theoretical work, that makes his verse so captivating. The attempts to imagine Poe transplanted into another age and setting might amuse speculating minds, yet nothing more. To quote Eliot again, "There can be few authors of such eminence who have drawn so little from their own roots, who have been so isolated from any surrounding." /9/ There is little hope, indeed, in trying to understand the song through the 'persona' of the singer. Once, however, it was believed that the poet was in the hands of the gods. But those gods left a long time ago.

#### R e f e r e n c e s .

1. Eliot T.S. The Sacred Wood. - New York: Barnes and Noble, 1928. - P. X.
2. Poe E.A. Enneaegne matmine ja teisi jutustusi. Novellide teine valimikkogum. Valimiku koostand ja tõlkind Johannes Aavik. - Stockholm: Kirjastus Vaba Eesti, 1955. - Lk. 311.

"As already mentioned, Poe has left us few poems, probably because writing poetry was not technically or in matters of the form a natural or spontaneous means of expression for him, although a few of them - due to the exceptional singularity of his personality and inner world - are very impressive and have become rather famous. If Poe had been a born poet he would undoubtedly have written more poems. That is why we need not feel regret about the small number of his poems. We could rather say that Poe was right in not burdening his literary output with a larger number of them. We are fully satisfied with the few good ones that he has managed to create. One ought not write too much poetry, anyway."

3. Edgar Allan Poe: Essays and Reviews. New York Times Book Review. - 1984. Sept. 9. - P. 3.
4. Taagepera R. Variant kujutlustele Eesti tulevikust "30 aasta plaan". Vikerkaar. - 1988.-Nr. 10. - Lk. 40.  
"Johannes Aavik was of the opinion that nothing would have come of Poe had he lived in Estonia."
5. Poe E.A. Enneaegne matmine ja teisi jutustusi. - Lk. 316 - 317.  
"To begin with, love in his tales and poems would not have been as ethereal, unearthly and sublime at all. Instead, he would have created erotically daring, even obscene and brutal pieces à la Gailit, Jakobson, Visnapuur. In his poetry he would have been an extreme modernist, a great lover and user of free verse and imperfect rhyme. He would have cultivated an overwrought and unnatural style à la ... /.../ His literary output /.../ would have been more superficial, reckless, vulgar and dissolute. He would hardly ever have become world-famous, nor risen above the level of an ordinary mediocre writer. Nor would he have founded any new modes or trends!"
6. Ibid. - Lk. 317.  
"Poe has paid with his personal life for his posthumous fame and success."
7. Eliot T.S. From Poe to Valéry // Literary Opinion in America. Ed. by Morton Dauwen Zabel. Volume II. - Gloucester, Mass.: Peter Smith, Harper & Row, 1968. - P. 629 - 630.
8. Ibid. - P. 630.
9. Ibid. - P. 628.

## Э.А. ПО И ЕГО ЭПОХА - ВЛИЯНИЕ ФОНА

Р. Сооль

### Резюме

В статье рассматривается смысл влияния фона на творчество Э.А. По как это понимали его современники и, в частности, эстонский литератор Й. Аавик, автор переводов сборника По "Преждевременное погребение" и другие рассказы". Вслед за Тэнном, Аавик считает решающим в формировании писателя роль расы, эпохи и среды. Он набрасывает интересный эскиз о судьбе По в Эстонии в 20 - 30 годы. Однако он переоценивает внешние факторы жизни поэта, не замечая более существенных черт его творчества. Влияние фона, как отмечал Т.С. Элиот, гораздо слабее, чем принято считать.

### E r r a t a

"Edgar Allan Poe in Estonian" by Reet Sool,  
TRU Toimetised 792. 1988

p. 79 - 9th line from the top

This secret core is generally thought to be literally untranslatable, yet if the reader can be transferred into it if one takes the trouble to listen intently to what the poem, or the language of it, says of its own accord, not just listen but to hear.

pro

This secret core is generally thought to be literally untranslatable, yet the reader can be transferred into it if one takes the trouble to listen intently to what the poem, or the language of it, says of its own accord, not just listen but to hear.

p. 83 - 2nd line from the bottom

Where we do look for not just a rhythmical recreation of one's aesthetic impulses but, more specifically, of beauty as Poe understood it, we could find an excellent short poem (too short for Poe's criteria, though) in Estonian, exquisite for its purity of tone and mood, recapturing the frail beauty at which the soul exalts, to use Poe's words.

pro

Were we to look for not just a rhythmical recreation of one's aesthetic impulses but, more specifically, of beauty as Poe understood it, we could find an excellent short poem ..., etc.

p. 84 - The finishing sentence of the article has been omitted: This might be fateful.

## ШАРЛЬ ПЕГИ И ДУХОВНАЯ АТМОСФЕРА ЕГО "ДВУХНЕДЕЛЬНЫХ ТЕТРАДЕЙ"

Татьяна Тайманова

Ленинградский государственный университет

Интерес к Шарлю Пегу - поэту, философу, публицисту, издателю, одной из самых оригинальных фигур в истории французской политической мысли и литературы - не угасает и по сей день, хотя жизнь его была коротка (41 год), а со дня смерти (он погиб на фронте в самом начале первой мировой войны) минуло уже почти три четверти века. Творчество Пегу продолжает вызывать огромный интерес на Западе, т.к. его религиозные, политические и социальные идеи оказываются подчас созвучными программам многочисленных современных молодежных движений. Нужно сказать, что, в отличие от нашей страны, где Пегу до сих пор остается малоизвестным автором, за рубежом, причем не только на его родине, даже не только в Европе, но и в Америке, и в Австралии, и в Азии /1/ ему посвящено огромное количество исследований от исчерпывающих монографий, охватывающих всю жизнь и творчество писателя, до специальных работ, посвященных отдельным произведениям автора и касающихся частных вопросов /2/.

Журнал, носящий имя "Двухнедельные тетради", которому Пегу посвятил значительную часть своей жизни, все свои силы и пыл яростного революционера, является, как это ни странно, наименее изученной частью творческого наследия Пегу (мы имеем здесь в виду именно характер журнала в целом, т.е. взгляд на Пегу как на издателя и редактора, а не изучение отдельных статей и произведений, напечатанных в журнале).

"Двухнедельные тетради" возникли в атмосфере глубокого разочарования, постигшего французскую прогрессивную общественность в связи с делом Дрейфуса и кризисом демократического и социалистического движения во Франции. Пегу в молодые годы был страстным и непримиримым дрейфусаром. К тому разочарованию, которое он испытал вместе со всеми честными французами после процесса над Дрейфусом, когда формальная победа дрейфусаров обернулась их поражением, а широкое общественное движение протеста было, как известно, сведено к локальным спорам из-за судебного процесса, присоединилось и личное разочарование. Прежде всего это касалось бывших друзей, соратников по социалистическому кружку. Пегу не признавал политики ради политики и карьеризма там,

где речь шла о судьбе народа, о судьбе его страны. А.В. Луначарский писал об этом: "Все "пегисты" были в то время чистыми демократами-социалистами. Но они с ужасом отшатнулись от своих друзей-победителей, когда увидели, что большинство этих соратников сражались под знаменем правды лишь для того, чтобы, оттолкнувши противника от общественного пирога, присоединиться к нему с еще более развязной наглостью и с еще более жадным аппетитом на глазах у оставшихся голодными масс" /3/. Пегги со свойственной ему бескомпромиссностью отвернулся от своих прежних учителей и кумиров, в том числе от своего друга и идейного наставника Люсьена Эрра и даже от Жана Жореса, перед которым он преклонялся.

Почти полная политическая и духовная изоляция, уязвленное самолюбие, разочарование - ситуация была особенно мучительной, ибо деятельная натура Пегги, его постоянное стремление к поискам истины не находили выхода. Немногие оставшиеся преданными ему друзья, отказавшиеся, как и он, от политической карьеры, решили посвятить себя делу морального перевоспитания масс, воздействуя на них не с политических трибун, а посредством художественного слова. Так возникла идея создания "Двухнедельных тетрадей", которые А.В. Луначарский назвал "... самым замечательным литературным предприятием за последние четверть века" /4/.

В этой небольшой работе мы попытаемся показать некоторые особенности журнала, определившие его неповторимую духовную атмосферу.

Первый номер "Тетрадей" вышел 5 января 1900 года, и первая публикация в нем называлась "Письмо Провинциала". Факт учреждения журнала объявляется здесь при помощи вымышленного корреспондента, Провинциала, что сразу приближает "Тетради" к атмосфере "Маленьких писем" Паскаля, одного из любимейших авторов Пегги. Школьный учитель из далекой провинции пишет Пегги (этот прием диалога, зачастую полемики с самим собой вообще свойствен Пегги и будет неоднократно использован в журнале) /5/, как трудно ему и таким, как он, социалистам, страстным дрейфусарам, воспитателям будущих граждан, следить за политической и культурной жизнью в Париже. Выписывать множество парижских журналов им не позволяет их скромный доход, да и выбирать из этих журналов интересные их публикации, факты не хватает досуга. Им нужен свой журнал. Журнал, не только публикующий все, что им интересно и важно знать, но, главное, близкий им по духу. Автор письма требует, чтобы Пегги продолжал борьбу, чтобы дело Друйфуса не было похоронено и забыто. Используя свое впечатление от прошедшего только что (3 - 8 декабря 1899 года) Генерального Конгресса французских социалистических организаций, где Жюль Гед, Эдуард Вайан и Жан Жорес скомпрометировали себя, приняв постановление о социалистических изданиях, которые должны, по их мнению, руководствоваться "партийной правдой" и в которых запрещается отныне под угрозой их ликвидации помещать всякую информацию, способную внести рас-

кол в партию и принести вред пролетариату /6/, возмущенный Пеги устами своего корреспондента протестует против таких ограничений. Он призывает журнал "говорить правду, всю правду, ничего кроме правды, говорить глупо глупую правду, скучно скучную правду, грустно грустную правду" /7/.

"Здоровая атмосфера свободного журнала" /8/ - именно такой журнал требуется Провинциалу, именно такой журнал попытается создать Пеги. Он постарался выполнить все заветы Провинциала. Журнал действительно был чрезвычайно информативным, с широким охватом событий, особенно в первые годы, когда Пеги давал подробнейшие отчеты "обо всем, что он увидит и узнает о людях и о событиях, в особенности то, чего не будет в других журналах" /9/. Опираясь на документальные данные, Пеги вводил в журнал такие рубрики, как "Тексты и документы", "Досье", "Тексты и комментарии", "Отчеты" и т.п.

На протяжении всего своего существования журнал "драл глотку" /10/ из-за правды. Характерно то, что правда издателя и его журнала касалась "всех живущих на Земле", как Пеги проповедовал еще задолго до создания "Тетрадей" в своем "Граде Гармонии" /11/.

В журнале печатались статьи, касающиеся национального вопроса в России (V - I; VI - 6) /12/, положения армян (III - 19), образования на Мадагаскаре (VI - 4, 6), положения евреев в Румынии (III - 8), событий русской революции 1905 г. (VI - 14) и многих других вопросов, связанных с положением народных масс за пределами Франции. Этот широкий охват событий является одной из особенностей "Двухнедельных тетрадей" и отличает их от других политических журналов, даже от такого, например, как "Le Mouvement Socialiste", близкого "Тетрадам" по направленности, но более узкого по содержанию.

Другой особенностью журнала является его неистребимый дрейфусарский дух. "Тетради" не только не предали забвению дело Дрейфуса, но, напротив, постоянно подерживали интерес к нему у своих читателей. Большинство статей, помещенных в журнале, так или иначе затрагивали этот больной для французской интеллигенции вопрос. На протяжении пяти первых лет существования журнала, на которые приходится расцвет "Тетрадей", появляются такие материалы, как упомянутое уже "Письмо Провинциала" (I - 1), "Дело Либкнехта" (I - 1), вся 5-я тетрадь I серии, где воспроизведены ответы социалистов Международному референдуму, начатому в журнале "La Petite République" в августе 1899 г. по поводу дела Дрейфуса; серия статей "О гриппе" (I - 4, 6, 7), 5-я тетрадь III серии, посвященная еврейскому вопросу; 17-я, 18-я, 20-я тетради IV серии, воспроизводящие тексты и документы по делу Дрейфуса, и многие другие.

Но необычная атмосфера журнала возникла не только и даже не столько благодаря его содержанию, сколько благодаря иным особенностям "Тетрадей". Это своеобразие было замечено уже современниками "Двухнедельных тетра-

дей": в декабре 1900 г. журнал "Effort" задал вопрос: "Как определить эти странные тетради, которые не являются ни журналом, ни книгой, ни беседами, ни газетой?" /13/.

Попробуем теперь ответить на этот вопрос.

Мы уже говорили об особенностях содержания журнала. К этому следует добавить, что журнал выходил в 2 параллельных сериях, посвященных соответственно социально-политическим событиям и литературе и искусству, что тоже выделяло журнал среди большинства современных ему периодических изданий, обычно имевших узкую специализацию. Некоторые "Тетради" из литературной серии представляли собой отдельные томики художественных произведений, некоторые сочетали литературную критику со стихами и прозой.

Здесь стоит обратить внимание на подбор авторов журнала. К этому процессу Пеги относился очень взыскательно, руководствуясь в своих критериях отнюдь не известностью автора, не его положением в литературном мире и возможностью привлечения его в качестве рекламы журнала, а исключительно личными симпатиями и ответственностью произведений духу "Тетрадей". Так попал в "Тетради" почти никому в ту пору неизвестный Р. Роллан, напечатав у Пеги "Жизнь Бетховена", а затем "Жанна-Кристофа". Примечательно, что "Жизнь Бетховена" начинается такими словами: "Вокруг нас душный, спертый воздух... Мир погибает, задуренный своим трусливым и подлым эгоизмом. Мир задыхается. Распахнем же окна. Впустим вольный воздух!" /14/. Это пожелание полностью совпало с тоном и программой "Тетрадей".

В подавляющем большинстве авторы журнала были соучениками Пеги по колледжу Св. Варвары или по Высшей Нормальной школе, разделяли его политические и социальные взгляды, были, как и он, дрейфусарами и революционерами по духу. Пеги очень нуждался в их поддержке, но и не остался перед ними в долгу. Вот что пишет об этом Р. Роллан: "Люди сегодняшнего дня часто судят о писателях, участвовавших в "Тетрадах", по тому влиянию, какое эти писатели приобрели в мире после срока лет борьбы... Ныне почти не помнят о том, что наш вклад в ту пору, когда "Тетради" только возникли, был ничтожен. Никто из нас не был известен еще, никто не пользовался влиянием..." /15/.

Действительно, в журнале печатались в ту пору еще малоизвестные авторы братья Жером и Жан Таро, Эмиль Мосли, Рене Саломе, Даниель Галеви, Жорж Сорель и др. Некоторые из них получили признание благодаря "Тетрадам". Так, например, братья Таро были удостоены Гонкуровской премии в 1906 г. за роман "Дингли", напечатанный в журнале в 1902 г., Эмиль Мосли получил ту же премию в 1907 г. за напечатанную в "Тетрадах" серию о Лотарингии. Правда, следует отметить, что на страницах журнала появлялись и сочинения всемирно известных авторов, таких, как Анатоль Франс (III - 15; IV - 1) и Лев Толстой (III - 9, VI - 13).

Даже внешне "Двухнедельные тетради" отличались от других журналов: многочисленные чистые листы соседствовали с текстом, вылезавшим на страницы обложки, литературный текст неожиданно перебивался то объявлениями, то библиографией, данные о тираже иногда вставлялись в середину "Тетрадей".

Причудливой была и форма подачи материала. Пеги забавляется игрой псевдонимов, пишет анонимные статьи, без конца полемизирует и переписывается сам с собой, изобретает новых корреспондентов и собеседников, иногда вполне реальных, а порой фантастических, как, например, "Гражданин доктор, Революционер, Социалист, Моралист, Интернационалист" в серии статей "О гриппе" (I - 4, 6, 7). Пеги придумывает даже целые сценки, причем позволяет своим собеседникам всячески поносить себя ("Между поездами": I - 9).

Мы видим, что и содержание, и подбор авторов, и форма журнала неразрывно связаны с личностью Пеги, перу которого к тому же принадлежала значительная часть публикаций. Свообразие личности Пеги определило и особую духовную атмосферу журнала, его неповторимую интонацию. Журнал отразил многие черты характера редактора. Это был удивительный феномен полного слияния, даже отождествления создателя и его детища.

Говоря о Пеги, писателе и публицисте, часто отмечают его ангажированность. Нам кажется, что в данном случае больше подошло бы слово "одержимость". Всю жизнь Пеги был именно одержим идеями всемирного добра, социальной справедливости, христианского равенства, поисков истины. Эта одержимость, хорошо известная как единомышленникам, так и оппонентам Пеги, определяла и лицо журнала. В некоторых публикациях "Тетрадей" полемическая страсть писателя приводила его и к необъективности, и к несправедливости, а порой даже к некорректности. Таковы, например, материалы, посвященные Жоресу, начиная с ранних - "Краткий ответ Жоресу" (I - II), "Действительно правда" (III - 2), "Личные выпады" (III - 12, 18) - и кончая программной статьей "Наша молодость", написанной в период зрелости в 1910 году (XI - 12), где Пеги не может забыть прежних обид и разочарований. Таковы и непримиримые статьи, посвященные интеллектуалам, к которым Пеги относил университетскую профессию и к кому он всю жизнь сохранял особую неприязнь, считая их слишком элитарными и далекими от истинной французской культуры (I - 8, 9, 11; II - 4, 9; VIII - 5; IX - 1) /16/.

Пеги передал "Тетрадам" и свою удивительную открытость. Его искренность доходила порой до неловкости, он чувствовал себя свободно и легко только среди очень близких и преданных ему людей. Так же происходило и на страницах журнала. Пеги обращался ко всем, полагая, что его подписчики - это его друзья. Здесь без стеснения говорилось о всех трудностях и финансового, и морального плана. Пеги не боялся раскрывать свои карты, публиковал неблагоприятные отзывы о себе и о своем журна-

ле, ничего не утаивал из полемики, даже когда она складывалась не в его пользу (I - 9, 10; III - 12). Зато с обезоруживающей прямоотой и без ложной скромности он мог написать о себе самом: "... когда я пересматриваю свою жизнь, я вижу, что меня очень плохо использовали... Когда человек стоит столько, сколько я, то допускать, чтобы его изнурять нуждой и невзгодами - это значит очень плохо его использовать" /17/. Он уверен в себе и своем детище и не стесняется заявить об этом: "Мы организовали самое важное, самое крупное журналистское, издательское, литературное и т.д. начинание, какое только было предпринято за последние десять лет..." /#8/. Быть может, такого рода заявление, как "я не допускаю, что кто-то может быть мне другом, если он не подписался на "Тетради" /19/, звучит наивно, но Пегги уверен в своем предназначении нравственного целителя общества и готов выполнить эту миссию даже помимо его воли: "Все тетради, без исключения, ... наверняка вызовут неудовольствие по меньшей мере у трети читателей" /20/.

Итак, журнал жил идеями Пегги, его страстями, силой и слабостями. Это была долгая и мучительная исповедь писателя миру. Журнал-исповедь, журнал-дневник - именно так мы бы ответили на приведенный выше вопрос журнала "Effort". И, может быть, именно эта неповторимо-личная, страстно-субъективная интонация "Двухнедельных тетрадей" определила их исключительное место в духовной атмосфере Франции на рубеже веков.

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

1. См., например: Dru A. Péguy (Life and work). New - York, 1956. Charles Péguy et la critique littéraire // Australian Journal of French studies. - Melbourne, 1972. - Vol. 10 N 1. Tjo Jung Ok. Jeanne d'Arc dans l'oeuvre de Péguy de 1910 à 1914. - Taegu, 1982.
2. Такого рода публикации помещаются, например, в бюллетене, издаваемом обществом "L'Amitié Charles Péguy", в журнале "La Revue des Lettres Modernes". Серия "Charles Péguy" и т.д.
3. Луначарский А.В. Собр. соч. в 8 томах. - М., 1965. - Т. 5. - С. 247 - 258.
4. Там же. - С. 246.
5. См. об этом: Péguy Homme du Dialogue // Actes du colloque organisé par l'Amitié Charles Péguy et l'Université Paris X: 27 - 28 mai 1983 / Textes réunis par Françoise Gerbod.
6. Péguy Ch. Oeuvres en prose complètes. - Paris, 1987. - Т. 1. - P. 293.
7. Ibid. - P. 291 - 292.

8. Ibid. - P. 294.
9. Ibid. - P. 297.
10. Ibid. - P. 293.
11. См.: Péguy Ch. Marcel, premier dialogue de la Cité harmonieuse // Oeuvres en prose complètes. - T. 1. - P. 55 - 117.
12. Здесь и далее будем обозначать римской цифрой серию "Двухнедельных тетрадей", арабской - номер.
13. Цит. по: Fraisse S. Les grandes étapes des "Cahiers de la Quinzaine" // La Revue des Lettres Modernes: Charles Péguy 2. - Paris, 1983. - P. 39.
14. Роллан Р. Собр. соч. в 14 томах. - М., 1954. - Т. 2. - С. 10.
15. Там же. - М., 1958. - Т. 14. - С. 702.
16. См. об этом, в частности: Leroi G. Le Débat sur les intellectuels dans les "Cahiers de la Quinzaine" (1900 - 1904) // La Revue des Lettres Modernes: Charles Péguy 2. - Paris, 1983. - P. 43 - 60.
17. Péguy Ch. Oeuvres en prose. - Paris, 1968. - Т. II. - P. 850.
18. Ibid. - P. 6.
19. Péguy Ch. Oeuvres en prose complètes. - Т. 1. - P. 1986.
20. Ibid. - P. 918.

CHARLES PEGUY ET L'ATMOSPHERE D'ESPRIT DE SES  
"CAHIERS DE LA QUINZAINE"

T. Taymanova

R é s u m é

Dans cet article il est question de l'activité de Charles Péguy comme éditeur et journaliste. On révèle l'atmosphère qui régnait dans les célèbres "Cahiers de la Quinzaine", la revue dont Péguy a été le fondateur et le gérant de 1900 jusqu'à sa perte à la guerre en 1914.

Pendant toute cette période Péguy a réussi de garder dans ses "Cahiers" l'atmosphère pure et saine du dreyfusisme. Péguy avait un groupe fidèle de collaborateurs mais en effet il était le seul et unique

auteur des "Cahiers".

Il est difficile de définir les "Cahiers de la Quinzaine" qui n'étaient, d'après un journaliste de "l'Effort", "ni une revue, ni un livre, ni des causeries, ni un journal". Dans cet article on affirme que l'originalité des "Cahiers" prend sa source dans la personnalité de leur gérant. C'était un exemple rare d'une revue et d'un homme qui ne faisaient qu'un. On a défini les "Cahiers" comme une longue confidence de Péguy à ses amis et à ses abonnés. C'est peut-être grâce à leur intonation spéciale et confidentielle que cette oeuvre de Péguy a laissé une trace profonde dans l'histoire de la littérature et de la pensée française.

## THE SOUTH IN EUDORA WELTY'S STORIES

Piret Tergem

Tartu State University

The search for identity has long been a major pursuit for the fiction of the American South. In the postwar years, during the last stage of and after the so-called Southern Renaissance (1920 - 1950), the Southern literature, though different from the region's earlier writings in the sense that it reflects the "impact on the regional culture both of outside forces and of stirrings within the Southern heart" /1/, still retains its distinctively Southern character. Southern letters, amidst and in the teeth of an ever aggravating feeling of rootlessness and alienation continue to be preoccupied with the traditional themes of home and family, history and religion, the significance of place. The dominant place images emerging through Southern fiction are the Southern countryside, the small, sleepy Southern town, holding the prejudice against "megalopolis, abstraction, secularism, the soullessness of industrial civilization" /2/, in a word, against the forces personified by the eternal antagonist of the South -- the North.

Place, or setting is, unquestionably, of primary importance in the fiction of Eudora Welty -- as could be expected of a Southern regionalist. Such a dependence on location is often regarded by her critics as one of the most noticeable Southern characteristics of her work. /3/ She has frequently maintained that fiction must be anchored in a specific locale, and demonstrates in an essay called "Place in Fiction" how place, in addition to providing a certain setting for a story, also provides "a means of fixing it to what is known, recognizable, concrete in the everyday world." /4/ She views place as an impulse which "opens a door in the mind" /5/ thus creating an inciting force which will result in the issuing of a particular piece of fiction. For her, place in fiction is "the named, identified, concrete, exact and exacting, and therefore credible, gathering-spot of all that has been felt, is about to be experienced." /6/

Place in Welty's fiction usually means the South in general, and Mississippi in particular. In many of her stories and novels she returns to the Natchez Trace region, or to the Mississippi Delta. Both places seem to have a strong appeal for her or, as she puts it in

"Some Notes on River Country": "I have never seen, in this small section of old Mississippi river country and its little chain of lost towns between Vicksburg and Natchez, anything so mundane as ghosts, but I have felt many times there a sense of place as powerful as if it were visible and walking and could touch me." /7/

As a matter of fact, Eudora Welty has never lived in the Delta country. (she was born in Jackson, Mississippi, and still lives in her ancestral home), therefore, although she does not create a single, entirely fictitious area such as William Faulkner's Yoknapatawpha County, her Delta can be viewed as another land of legends and dreams, not so much a physical spot, but rather an imaginative reconstruction which quality makes it akin to Faulkner's famous creation.

Robert Daniel, in "The World of Eudora Welty" presents a division of Welty's stories according to their characteristic settings. He brings out four groups. The first group (e.g. "First Love", "A Still Moment") is dedicated to the Natchez Trace and the virtually virgin nature of more than a hundred years ago, of an era Before the Fall. /8/ It is in these stories that the legend-maker in Welty manifests herself most noticeably, for although she turns to the past of the Natchez Trace country, her interests and treatment of the subject exceed the limits of any ordinary approach to history as such. In her treatment of the past, the vivid, bright myth or legend prevails, and not the dry and drab fact. Moreover, in "A Still Moment", for example, it is not only the events that are often rendered by means of symbols, but also, nature acquires a certain dreamlike quality; she does not spare the shimmering, golden and silvery hues while describing the pure, primeval forest: "Coming upon the Trace, he looked at the high cedars, azure and still as distant smoke overhead, with their silver roots trailing down on either side like the veins of deepness in this place, and he noted some fact to his memory -- this earth that wears but will not crumble or slide or turn to dust, they say it exists in one other spot in the world; Egypt -- and then forgot it." /9/ The original Natchez Trace with its birds, beasts, serpents reminds of the Garden of Eden; the omnipresence of God, Time and Separateness is felt: "The hair rose on his head and his hands began to shake with cold, and suddenly it seemed to him that God himself, just now, thought of the Idea of Separateness." /10/

The second group ("A Worn Path", "Livvie", "The Wide Net", etc.) concerns the countryside in recent years. While in "The Wide Net" Eudora Welty employs warm, golden shades to characterize the Natchez Trace: "They went on and suddenly the woods opened upon light, and they had reached the river. Everyone stopped, but Doc talked on ahead as though nothing had happened. 'Only today,' he said, 'today, in October sun, it's all gold -- sky and tree and water. Everything just before

it changes looks to be made of gold." /11/, we see that in "A Worn Path" the very same Natchez Trace has lost its air of divinity and purity of the wilderness, the Trace on a frosty December morning at Christmas-time is nothing like the untouched forest wrapped in a golden haze. The wind is bitter, the thornbushes hostile, and nature becomes personified merely through the superstitions of the old Negro woman Phoenix treading alone along the Trace: "Now and then there was a quivering in the thicket. Old Phoenix said, 'Out of my way, all you foxes, owls, beetles, jack rabbits, coons and wild animals! ... Keep out from under these feet, little bobwhites. ... Keep the big wild hogs out of my path. Don't let none of those come running my direction. I got a long way.' Under her small black-freckled hand her cane, limber as a buggy whip, would switch at the brush as if to rouse up any hiding things." /12/

The stories belonging to the third group ("Asphodel", "Old Mr. Marblehall", "Why I live at the P.O.", "Lily Daw and the Three Ladies", "The Hitch-Hikers", "Death of a Traveling Salesman", etc.) are mainly set in towns, either in the big houses and ruined mansions, or in simple working-class abodes.

A fourth setting, not too often employed is that of the metropolis: New Orleans, San Francisco, New York ("Flowers for Marjorie", "Music from Spain").

Following the established path of the Southern school, Eudora Welty, like generations of writers before her, "views the South from within and outside the tradition." /13/ One of the central concerns in her fiction is the disappearance of the old South and the rise of the new South as a result. This battle between the two eras has been portrayed by her perhaps most notably in the novels "Losing Battles" (1970) and "The Optimist's Daughter" (1972), yet we can also find the theme of the decline of the old South in some of Welty's short stories. These stories ("Clytie", "The Burning", "Asphodel"), usually ending with the death of members of Southern aristocratic families, demonstrate the twilight of a once proud and powerful class. The stereotype of an aristocrat ranks among the most important in Southern local colour, and Eudora Welty has not missed a chance of working the stereotype into several of her stories. The characters of the stories bear names implying at Greek and Latin history and mythology as well as at the world literature (Octavia, Delilah, Ophelia, Sabina, Phoebe, etc.), and through such allusions Welty "is able to lend legendary and mythic proportions to her characters while at the same time indicating that their world is as impermanent in the cycle of history as that of their classical counterparts. Her aristocratic characters are, almost without exception, living anachronisms, people whose attempts to maintain the vestiges of their parents' way of life end invariably in their own defeat and alienation." /14/

While the old traditions are being demolished by progress, such stories as "Death of a Traveling Salesman", "The Hitch-Hikers", "Why I live at the P.O.", "Old Mr. Marblehall", etc. show that the new, emerging culture is in fact essentially rootless and its representatives alienated from their own heritage as well as from each other.

This sense of rootlessness and alienation, however, has not influenced the fiction of Eudora Welty who has always recognized the importance of place and kin in the endurance of human spirit. She is able to see "life around her in its time and place, with a sharp eye and ear for the details of the region. /.../ She understands that strains between historical forces and cultural traditions have their counterpart at the personal and local level, and it is here that she focuses her fictional lens." /15/

#### R e f e r e n c e s

1. Roland, Ch.P. The Improbable Era. The South Since World War II. - The Univ. Press of Kentucky, 1975. - P. 147.
2. Kazin, A. Bright Book of Life. American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer. - London: Secker & Warburg, 1974. - P. 41.
3. McMillen, W. Circling-in: The Concept of Home in Eudora Welty's "Losing Battles" and "The Optimist's Daughter" // A Still Moment. Essays on the Art of Eudora Welty / Ed. by John F. Desmond. - Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, Inc., 1978. - P. 110.
4. Vande Kieft, R.M. Introduction to Thirteen Stories by Eudora Welty. - San Diego, New York, London: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1985. - P. 6.
5. Eisinger, Ch.E. Fiction of the Forties. - Chicago & London: The Univ. of Chicago press, 1965. - P. 260.
6. Vande Kieft, R.M. Introduction to Thirteen Stories by Eudora Welty. - P. 7.
7. Eisinger, Ch.E. Fiction of the Forties. - P. 259.
8. Daniel, R. The World of Eudora Welty // Southern Renaissance. The Literature of the Modern South / Ed. by Louis D. Rubin Jr. & Robert D. Jacobs. - Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1966. - P. 308.
9. Welty, E. Collected Stories. - Penguin Books, 1983. - P. 193.
10. Ibid. - P. 198.

11. Ibid. - P. 176.
12. Ibid. - P. 142.
13. Prenshaw, P.W. Eudora Welty // The History of Southern Literature / Ed. by Louis D. Rubin Jr. et al. - Baton Rouge & London: Louisiana State Univ. Press, 1985. - P. 471.
14. Davis, Ch.E. The South in Eudora Welty's Fiction: A Changing World // Studies in American Fiction. - 1975. - Vol. 3. - N. 1. - P. 204.
15. Prenshaw, P.W. Eudora Welty // The History of Southern Literature / Ed. by Louis D. Rubin Jr. et al. - P. 472.

## ЮГ В РАССКАЗАХ ЮДОРЫ УЭЛТИ

П. Тергем

### Р е з ю м е

В статье рассматривается роль места и местности в творчестве Юдоры Уэлти. Так как писательница представляет региональную литературу Американского Юга, действие в ее рассказах происходит именно в южных штатах США особенно в штате Миссисипи. Рассказы Уэлти можно разделить на четыре группы: рассказы, в которых действие происходит в крае так называемой Тропы Натчез сто лет тому назад; Тропа Натчез сегодня; маленькие города; крупные города.

Одна из важнейших тем в творчестве Уэлти - борьба между старым и новым Югом.

**ЧИТАТЕЛЬСКИЕ ОЖИДАНИЯ КАК КОНТЕКСТ РОМАНА  
ДЖОНА ФАУЛЗА "ПОДРУГА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА"  
(К проблеме авторской свободы)**

Валерий Тимофеев

Ленинградский государственный университет

Художник, осознающий себя Творцом, наделен особым типом мышления, который отличает его и от художника миметической ориентации, подражающего природе, и от художника-медиума, считающего себя лишь посредником истинного Творца. Писатель-Творец убежден, что "работа над романом - предприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия" /1/. Ирония, с которой сделано, в частности, и это заявление, кажется неизбежным элементом мышления всякого Демиурга, хотя по пути из Романтизма в XX век она из самоизвинений покусившегося на Господние прерогативы превратилась в утешительный приз всеобщего комплекса неполноценности.

Если в начале века Художник-Творец обязательно провозглашал несовершенство бытия, объясняя и оправдывая свое соперничество с Богом, то во второй половине XX века он уже не ощущает потребности противопоставлять свое творение мирозданию, которое теперь "ущербно" по определению. Сейчас более необходимым кажется сопоставление своего создания со стоящим рядом. Примечательной чертой современного Демиурга является его озабоченность тем, как его воспринимают. Он чрезвычайно внимателен к склонностям и привычкам своих читателей, сознательно и преднамеренно организуя тексты таким образом, чтобы читатель "не мог их использовать, как ему вздумается, а только так, как того требует текст" /2/. Естественно, что для этого, во-первых, необходимо иметь четкие представления о читательских ожиданиях, о том, что "может, вздуматься" читателю, что он полагает закономерным, прогнозируя развитие элементов содержания и формы произведения, во-вторых, владеть техникой контроля читательского восприятия, уметь стимулировать одни реакции, подавлять или предупреждать другие.

Совершенно очевидно, что читательские ожидания покоятся на стереотипах, выработанных опытом предшествующего чтения, по Ролану Барту, *déjà lu*. Эта категория, как видно из названия "уже читанное", указывает на основную, хотя и не единственный источник стереотипов чтения, а главное, связывает чтение как процесс с особым психическим состоянием *déjà vu* (уже виденное), при котором испытывающий его "раздваивается", ощущая себя

вне и внутри переживаемого события одновременно. В этом состоянии человек не только "знает", что будет сделано и произнесено в ближайшие мгновения, но и принимает свершающееся с благодарностью уже за то, что оно соответствует ожиданиям.

Так же раздвоено и сознание читателя: сопереживая, он ощущает себя внутри описываемых событий, а "забегание вперед", обязательная предпосылка понимания, помещает его вне событий. Читатель обречен сопоставлять "переживаемое" с ожидаемым. При этом именно ожидаемое в значительной степени и определяет "переживаемое", если текст имеет достаточно пустот для заполнения "ожидаемым" /3/. Умильное "как в жизни" поэтому Свидетельствует лишь о том, что читатель получил то, что полагал должным.

Обратная связь "читатель - текст - автор - ..." замыкается *déjà lu*, в этом случае читательским опытом автора. Связь с традицией, основанная на *déjà lu* реализуется в произведениях любого автора - и эпитона, и новатора. То, чем один гордится как своим, другой выставляет как чужое. Самосознающий Творец - новатор, который не скрывает одежд с чужого плеча, за что его нередко считают эпитоном.

То, что Джон Фаулз - писатель саморефлектирующий, общепринято и в доказательствах не нуждается, а то, что он осознает себя Творцом, несложно доказать даже на материале только одного романа "Подруга французского лейтенанта", в котором теме писатель-Творец уделено особое внимание и как теоретической проблеме (например, глава 13, да и множество лирических отступлений по всему роману), и как практической, нашедшей свое сюжетное воплощение.

Свидетельством сознательной работы Фаулза с читательскими ожиданиями служит то, что обилие явных аллюзий организовано в этом произведении в систему. Роман был рассчитан на широкую аудиторию и ее получил, и, соответственно, содержит в своей архитектонике систему элементов, происходящих из современной массовой литературы /4/. Одним из главных источников этих элементов оказался жанр "romance", к которому относятся описываемые по немногочисленным формулам любовные истории, основанные на преодолении любящими социальных или психологических барьеров. Этот жанр поставил Фаулзу фабульные схемы, формулы, повествовательные приемы, функции персонажей, способы их представления читателю и прочее.

Типичный romance, например в бесконечной серии "Harlequin romance", имеет незамысловатую фабулу: Она в состоянии потерянности; на сцене появляется Он, мужина во всех отношениях достойный, но его реакция на нее неоднозначна; Она пытается интерпретировать то, что ей кажется равнодушием (холодностью), враждебностью и ошибается, в результате они разлучены (эмоционально разделены); Она страдает, но обстоятельство, порой случайные, решают положительно главный вопрос: "любит или не любит?", что успешно подтверждается Их сближением; Она

находит себя /5/.

Число наблюдаемых совпадений и параллелей между романсе и "Подругой французского лейтенанта" значительно увеличится, если сравнение, пользуясь математическим языком, производить по модулю, не обращая внимания на знак, потому что там, где в романсе "+", у Фаулза нередко "-", там, где в романсе героиня, там в романе - герой, и наоборот. Продолжая "математическое" описание, можно утверждать, что роман "Подруга французского лейтенанта" чрезвычайно последовательно демонстрирует свою кратность формулам романсе.

Так, общая фабула романа, в свою очередь разложимая на фабулы помельче, по модулю равна типичной фабуле романсе, представляя ее точное, но "негативное" воспроизведение: "Она в состоянии растерянности" соответствует спокойному и уверенному в себе Чарльзу, в роли "во всех отношениях достойного мужчины" выступает Сара, падшая и отвергнутая обществом, и так далее вплоть до финала, в котором, как и положено в "негативе", Чарльз остается в ситуации полной потерянности. История отвергнутой Чарльзом невесты, Эрнестины, имеет двойную фабулу и представляет поэтому сразу два типа романсе: "идеальный" - с финалом в 44 главе и "плохой" при прочих финалах /6/. Историю Сары и французского лейтенанта тоже можно описать как "плохой" романсе, если рассматривать ее как повествовательную формулу /7/.

Подход к романсе как к жанру, за которым стоят конкретные произведения, а значит, и реальные читатели, в данном случае читательницы, позволяет выявить еще два критерия для сопоставления романсе и "Подруги французского лейтенанта" - принципы читательского восприятия героев и их назначение.

Мы уже видели, что схема романсе обязательно предполагает для достижения счастливого конца преодоление некоторой трудности. К законам этого жанра можно отнести и соответствующую ей схему чтения романсе, также основанную на затруднении, которое определяет переход от одного типа восприятия к другому. На первом этапе чтения (в сюжете он соответствует времени до возникновения "барьера" между героиней и героем) читательница "входит" в произведение, ставит себя на место героини. Тип чтения, основанный на отождествлении себя с объектом сопереживания, не предполагает самостоятельного восприятия других персонажей, и читательница смотрит на героя глазами своей героини, неизбежно соглашается с той интерпретацией поступков и слов героя, которая по закону жанра обязательно приводит к "барьеру" или усугубляет его.

Этот же "барьер" очень скоро порождает и конфликт между читательницей и героиней. Механизм, вызывающий этот конфликт, очень прост: согласиться с героиней - значит лишить ее счастливой развязки, а себя удовольствия от чтения, так как выбранная героиней линия поведения не предполагает скорого счастья. При этом, для того чтобы почувствовать неприемлемость позиций героини-

ни, не надо быть мудрее ее, достаточно желать ей добра. Между "я" читательницы и "я" героини возникает дистанция, позволяющая оценивать позиции героини, т.е. интерпретировать интерпретации. Так сюжетный механизм обуславливает изменение типа чтения - вчувствование (термин М. Бахтина) меняется на понимание, и гомансе выполняет свое дидактическое назначение - способствует приобретению читательницами "навыков понимания того, с чем они сами сталкиваются в своей обыденной жизни" /8/.

При явном сходстве используемая Фаулзом методика воспитания читателя обладает и очевидными отличиями. Как уже отмечалось, роль героини гомансе в "Подруге французского лейтенанта" отведена Чарльзу, ему и сопереживают читатели, Сара же, подобно герою гомансе, требует понимания. Первое основное отличие, количественное, заключено в том, что гомансе содержит только одну ситуацию для переинтерпретации, в то время как роман Фаулза построен как серия тестов на понимание при ярко выраженной тенденции к усложнению. Этим-то как раз и определяется второе отличие, качественное. С одной стороны, загадки, которые предлагает Сара, принципиально сложнее, чем загадки "любит - не любит" гомансе, а с другой - сам способ выяснения правильного решения далеко не прост.

После первой встречи с Сарой Чарльз иронически сетует Эрнестине на провинциализм Лайма, где всезнание всех друг о друге лишает "тайны и гомансе" /9/. Появление "гомансе" не случайно: оно возвращает нас к столкновению, тогда еще шуточному, позиций Чарльза и его невесты, в котором один утверждал свое право смотреть на мир глазами ученого, а другая - глазами книжных героинь /10/. Намеченные таким образом позиции соответствуют мировоззренческим ориентирам, определившим первые интерпретации читателей и читательниц романе. В дальнейшем сопереживание героям заставит поменять многое в первых впечатлениях.

Сначала победу одерживают ожидания читательниц: Чарльз, несмотря на сетования, находит гомансе. Победа эта, правда, сразу омрачена тем, что героиней оказывается не Эрнестина, а Сара, сопереживать которой невозможно. Все, на что читательница пытается опереться в сочувствии к ней, неизбежно оказывается мнимым /11/. Читательницы, повинувшись желанию дочитать роман, вынуждены присоединиться к читателям, чьим позициям также предстоит испытания.

Все попытки Чарльза объяснить Сару терпят неудачи, виной которых исповедуемые им убеждения, соответствующие им способы познания, эмпирическое наукоподобие, оформленное рационалистской риторикой. Восприятие Чарльза меняется: новые позиции последовательно дискредитируют старые, но также демонстрируют свою несостоятельность. Одно из сильнейших поражений заставило Чарльза в поисках замены утраченным ценностям обратиться к Церкви, но на Распятии ему явилась Сара. Потрясенный и опустошенный кошмарностью своего видения, он покинул храм. И дальнейший путь Чарльза превращается в

принятие и осознание мессианства Сары. Испытания должны сделать его достойным последней встречи со "спасительницей". Читатель, сопровождающий Чарльза, сначала вместе с ним избавляется от старых ценностей, потом овладевает новыми /12/.

Дидактика гомансе и романе Фаулза значительно отличается и по целям воспитания, и по ориентации. Романы, являясь одним из средств традиционного воспитания женщины, готовят ее справляться со "своей участью". В этом смысле герой гомансе, заставляющий читательницу "отрабатывать" уроки, необходимые для обыденной жизни, может быть определен как функция действительности для "простого реализма" гомансе. Тогда как Сара является функцией автора, его мессией, проводницей в мир его ценностей.

Ирония, с которой Фаулз реализует тождественность Демиурга Богу, примеряя на Сару образ Спасителя, является, возможно, компенсацией за ту рабскую несвободу, в которой оказывается писатель, осознающий, какую для него играет роль его читатель.

Творец определяет тварям судьбу материалом: "... она будет называться женою, ибо взята от мужа" (Быт. 11. 23), "И возвратится прах в землю, чем он и был;" (Экл. 12. 7.). Демиург-писатель, выбирая материал, не волен выбирать судьбу своим тварям - она уже определена материалом. Читательские ожидания - не только фон произведения, но и его фонд. Можно саркастически обмануть ожидания, но для того, чтобы обман был виден, он не должен выходить за пределы ожидания.

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

1. Эко У. Заметки на полях "Имени розы" // Иностранная литература. - 1988. - № 10. - С. 93.
2. Eco U. The role of the reader. - Bloomington, London: Indiana Univ. Press, 1979. - P. 9.
3. Образцовым примером реализованной необходимости "пустот" служат чистые страницы в "Тристраме Шенди" Л. Стерна. Проблема взаимосвязи воображения и понимания при восприятии текста читателями подобно рассматривается в Iser W. The act of reading: a theory of aesthetic response. - Baltimore, London: The Johns Hopkins Univ. Press, 1978.
4. Речь идет об элементах, рассчитанных на узнавание потребителями массовой литературы, что, естественно, не "отменяет" находки других "источниковедов" Фаулза, подтверждающих начитанность писателя.
5. Подробнее о формулах массовой литературы см.: Radway J. Reading the romance. - Chapel Hill, London, 1984; Cawelti J.G. Adventure, mystery

and popular culture. - Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976.

6. О типах романа см.: Radway J. Op. cit. - P. 158 - 165.
7. Проблеме повествовательных формул в романах Фаулза посвящена монография Loveday-S. The romances of John Fowles. London: Macmillan, 1984, в которой роман рассматривается внеисторически как повествовательный архетип, и проблема манипуляции читательским восприятием при помощи стереотипов романа, которая интересует нас, в ней не рассматривается.
8. Radway J. Op. cit. - P. 158.
9. Fowles J. The French Lieutenant's woman. - Jonathan Cape, 1980. - P. 14
10. Op. cit. - P. 11 - 12.
11. Подробнее о неудачах читателей в сопереживании Сапе см.: Cohen S. Figures Beyond the Text: a Theory of Readable Character in the Novel // Novel: A Forum of Fiction. 1983. - Vol. 17. - N. 1. - P. 24 - 27.
12. Теме воспитательных средств посвящена другая статья автора, см.: Авторские позиции и "воображаемый читатель" в романе Д. Фаулза "Женщина французского лейтенанта" // Формы раскрытия авторского сознания. - Воронеж, 1986. - С. 115 - 121.

#### HORIZON OF EXPECTATION AS THE CONTEXT OF JOHN FOWLES' "THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN"

Valery Timofeyev

Leningrad State University

There seem to be three main modes of artistic selfconsciousness. The first one characterizes artists who assume themselves to be the Creator's mediums, the second mode - those who immitate Nature (or reality) and the third - where John Fowles definitely belongs - those who immitate the Creator, or imagine to be Demiurge.

Horizon of expectation being the basis on which a literary work is received, has some impact on its production. For an author either writes in function of what he/she knows to be previous experience of the reading public - its déjà lu as R. Barthes has put it, - or uses it in textual strategies to manipulate the teader's imaginationsion.

The latter is true with Johan Fowles who uses "The Harlequine romance" - type novels as déjà lu for his

"The French Lieutenant's Woman". The comparative study of their repertoire, narrative techniques, formulas, representation of characters, their functions, etc. shows that John Fowles has drawn a lot on the popular genre though often inverting the material: thus Charles stands for the heroine while Sarah acts as aristocratic male of the romance.

Romance being a means of traditional education of a woman prepares her to cope with her lot. In this sense the he-character of the romance stands for the reality while Sarah is the main vehicle of authorial didacticism, the author's Messiah. John Fowles is not satisfied with the selfimage of Demiurge: he claims the Creator's role for himself and fits Sarah with the role of the Saviour.

While the Creator determines his creatures' destiny by the material used: "She shall be called woman, because she was taken out of man (Gen. 2. 23); Then shall the dust return to the earth as it was (Ecc. 12. 7), a Demiurge may not choose his creatures' lot for it has been determined by the material.

## ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА СТАЙРОНА

Лидия Цехановская

Таллиннский педагогический институт

Проза Уильяма Стайрона, тяготеющего к постановке общечеловеческих вопросов бытия, изобилует описаниями природы. Однако этот аспект творчества американского писателя не был еще предметом специального исследования ни в зарубежном, ни в советском литературоведении. Между тем понять роль пейзажа в произведениях художника - значит выявить существенную особенность его творческого метода.

"Я считаю природу важным компонентом существования людей", - заметил Стайрон в одном из интервью /1/. По мнению писателя, человек включен в общий поток естественных природных явлений. "В этот момент, например, мы сидим на веранде моего дома. Я полон сознания того, что не только сижу и говорю с вами, но что мне жарко, что где-то недалеко вода, я слышу щебет птиц. Это вещи, от которых, как мне кажется, мы никогда не бываем свободны. В моих романах нет самоценных описаний природы, как пытался доказать один из критиков "Признаний Ната Тернера". Многие критики, особенно городские, возможно, не понимают, что у маленького чернокожего раба, растущего в Виргинии в 1831 году, не было ничего, кроме природы. Именно природа явилась источником многих легенд и мифов черной Америки" /2/. Существует мнение, что литература американского Юга отличается особой чуткостью к природному пейзажу /3/.

У. Стайрон относится к тем писателям, которые используют все средства художественной выразительности для более яркого воплощения своей мысли. Задача данной статьи - попытаться определить, какую функцию выполняет пейзаж в художественной системе американского романиста.

В понятие пейзажа Стайрон включает не только зрительные, но и слуховые образы, и запахи, и погоду, и ощущения от окружающего материального мира. Поэтому так живописны, пластичны и жизненно-сочны стайроновские пейзажи. Они буквально просятся на холст.

В пейзаже, как известно, проявляется мирозерцание художника. Одной из проблем творчества Стайрона является разрушительный характер американской цивилизации, превращающей американский континент в бесплодную землю.

Образ погибающей земли предстает в "Признаниях Ната Тернера". Табак, выращиваемый в когда-то цветущей Виргинии, истощил почву. Старинные плантации пришли в упадок. Их владельцы переселились на западные территории.

Преследуя оленя, Нат и его хозяин Самюэль Тернер наталкиваются на развалины огромного фермерского дома с провалившейся крышей, полуразрушенными сараями и заброшенным яблоневым садом, известным когда-то, во всей округе самыми сладкими яблоками. Красные и желтые фрукты беспорядочными кучами лежали на краю оленьей тропы. Многие плоды гнили, и все кишело муравьями. Кругом царило запустение. Землю давно никто не обрабатывал, и она заросла сорняками и подлеском. Бывшие табачные поля мертвыми полосами пересекали лес, по которому ехали охотники. На этих участках уже ничто не могло вырасти, и они уродовали пейзаж "безобразными пятнами, как открытыми ранами" /4/. Картина имела такой удручающе-зловещий вид, что сердце Ната, по его словам, наполнилось той же печалью, которую испытывал его хозяин, грустно и молча ехавший впереди. Уже в девятнадцатом веке просвещенные южане, подобно Самюэлю Тернеру, понимали, что человек несет зло не только природе, но и самому себе.

В двадцатом веке таким злом стала интенсивная урбанизация, заменившая природный пейзаж индустриальным, признаки которого - стандартизированное уродство архитектуры, дымящие заводы и фабрики, отравляющие землю, воду и воздух. "Для меня центральной проблемой сегодняшней Америки являются ужасы урбанизации. Глубокое отчаяние охватывает меня при виде того, что сегодня в Америке мы больше не контролируем среду; мы разрешаем безобразию вторгаться в наш пейзаж и, следовательно, в наши мысли" /5/.

Одна из тем Стайрона - разрушительное воздействие индустриализации на природу. Природа, по его мнению, в значительной мере определяет не только материальное, но и духовное бытие человека.

Роман "Сойди во тьму" открывается описанием окраин Ричмонда, какими они предстают взгляду пассажира из окна вагона поезда, направляющегося в Порт Варвик: табачные фабрики, окутанные дымкой едкой сладковатой пыли, унылые ряды одинаковых коричневых дощатых домов, тянувшихся на протяжении миль вдоль холмистых улиц; река Джеймс, извивающаяся под ядовито-зеленой пленкой; химические заводы и опять ряды дощатых домов.

Судостроительный город Порт Варвик - место действия романа "Сойди во тьму" - это и родной город молодого юриста Питера Леверетта, от лица которого ведется рассказ в "Подожги этот дом".

Прелестный южный городок, где Питер "узнал тихое обаяние взморья, услышал запахи океанских ветров, вволю посидел под гигантскими магнолиями", претерпел чудовищную трансформацию. Магнолии вырублены, всюду торговые площади; сизые от выхлопного дыма и оцепленные университетами, гектары и гектары телевизионных антенн над сту-

пенчатыми крышами. Вместо луга - автовокзал и приземистое ромбовидное здание в зеленой плитке, где "обосновались мозольный оператор, психоаналитик без степени, и целая когорта консультантов или контрагентов по информации и рекламе". Город кажется Питеру "чужим и вместе с тем до оскомины знакомым - близнецом какого-нибудь Бриджпорта или Йонкерса" /6/.

Сожаление о том, что Юг теряет свое своеобразие, становясь все более похожим на Север, выражает и Стинго из "Выбора Софи". Возвращаясь из Вашингтона в Нью-Йорк, он подавлен тем, что видит из окна поезда: "Поезд мчался по сатанинским индустриальным пустыням Нью-Джерси..., пронося нас мимо жалких трущоб, сараев из металлических листов, идиотских киношек под открытым небом с мелькающими по экрану надписями, мимо складов, кегельбанов, похожих на крематории, крематориев, похожих на роликовые катки, болот, затянутых зеленой химической пленкой, стоянок для машин, варварских нефтеочистительных заводов с их тонкими, устремленными ввысь трубами, выбрасывающими пламя и горчично-желтый дым" /7/.

Америка, в изображении Стайрона, вторгается и на европейский континент, заражая его своим безобразием: "На прибрежном шоссе между Салерно и Амальфи, перед тем, как дорога свернет на крутой и длинный подъем к Самбуко, есть стена с большой надписью. Написано по-английски, черным по белому:

Смотри над тобой  
Вилла-дворец  
Эмилио Нардуццо

Из Уэст-Энглвуда, Нью-Джерси, США - и глаз, невольно подчинившись приказу, в поисках чертога взбегает к небу по круче виноградников, апельсиновых садов, ослепительно-красных маков и натывается на каменный выступ, вонзившийся к небу, как томагавк: там, на скале, строение, размером и формой напоминающее заправочную станцию компании "Эссо", щеголяет бойницами вместо окон, взрывчатым синим колером стен и целым пучком американских флагов над крышей с башенкой. В "Италии" Найджела вилла Нардуццо не упомянута, но в своем роде она одно из чудес побережья. После дороги с грубыми зелеными утесами и обрывами, падающими с головокружительной высоты в тихое кобальтовое море, вилла Нардуццо ошарашивает так, как будто вы по ошибке угодили в сам этот Уэст-Энглвуд" /8/.

Не только дикое видение дома Нардуццо убеждает путешественника по Италии Питера Леверетта в том, что технический прогресс уравнивает и обезличивает все страны и континенты: "Именно так мне запомнилась дорога из Формии в Неаполь и дальше ... Солнце поднималось все выше и выше над пыльной местностью. Жар его прочно сел на холмы; у дороги чахли поля кукурузы, вяли в безветренном зное деревья. Горячий воздух вздымался на шоссе маслянистыми волнами, и сквозь эти волны с ревом и злобным сверканьем мчалась навстречу, а порой прямо

в лоб адская вереница машин ... Огромные бензовозы проносились мимо меня со скоростью сто десять километров и оставляли за собой хвост раскаленного голубого газа" /9/.

В стайроновском пейзаже находят отражение "южные" пристрастия писателя. Они проявляются не только в том, что он изображает преимущественно природу американского Юга, но и в том, что возлагает на "янки" вину за гибель южного ландшафта: "Проносившийся мимо лунный пейзаж казался кошмарным сном, что еще более усиливало мою подавленность и страх. Унылые пригороды, высокие стены тюрем, широкий Потомак, вязкий от отбросов. Во времена моего детства, не такого уж далекого, южные окраины округа Колумбия сонно дремали, овеваемые пылью, прорезанные буколическими дорогами и перекрестками. Бог ты мой, взгляните на все это сейчас. Я совсем забыл о проказе, которая так быстро поразила мой родной штат: непристойно расплодившееся урбанистическое убожество округа Фейерфакс, разжиревшего на военных прибылях, проносилось перед моим взором, накладываясь словно галлюцинация, на воспоминания о форте Ли в Нью-Джерси, а впереди разматывалось бетонное проклятие ... Не было ли все это раковой опухолью, привитой янки и разраставшейся по моему любимому Старому Доминиону?" /10/.

Индустриальные пейзажи - это не только "пейзажи времени", но это и "пейзажи души". По мнению старого отца Питера Леверетта, то, что "творится" с Америкой, "было бы позором для Римской империи в эпоху самого глубокого упадка ... Простой человек набил брюхо ... душой служит одному только всемогущему доллару. Он обобрал целый континент, выкачал недра, извел все живое, всю красоту ... Он плелся на своего черного брата, он испортил глаза, сидя перед телевизором, он спал с женой лучшего друга в загородном клубе" /11/.

Стайроновский "пейзаж души" многофункционален. Одной из форм его является та, которую можно определить, как П Е Й З А Ж - М Е Т А Ф О Р А Н Р А В С Т В Е Н Н О Г О С О С Т О Я Н И Я О Б Щ Е С Т В А.

Олицетворением гибели нравственных устоев американского Юга служит в романе "Сойди во тьму" город Порт Варвик, расположенный в болотистой местности. В контексте романа этот факт приобретает глубокий символический смысл. Потомки южной аристократии, забыв благородные традиции прошлого, предаются всевозможным порокам, живя без цели и веры. На современном Юге, согласно Стайрону, соблюдение внешних приличий заменило мораль, похоть - любовь, а аккуратно подстриженные лужайки перед опрятными коттеджами призваны скрывать аморальность его обитателей.

Поездка на пароме (стоянка которого расположена на пустыре, заросшем сорняками, у железной дороги, где ютятся жалкие негриянские хижины, убогое кафе и освещенная неонов аптека, в которой моряки покупают презервативы), отделяющая Порт Варвик от материка, уподобляется Стайроном классическому плаванию через реку Стикс

в Гадес. Потерянный рай Порт Варвика, подобно Гадесу, населен тенями тех, кто когда-то жил в нем.

Облик "недолжного бытия" создается с помощью пейзажа - своеобразного зеркала мира нравственной нищеты. Между железнодорожной станцией и дымным индустриальным Порт Варвиком простирается "бесплодная земля" - городская свалка, окруженная сорняками "неопределенно-грязного оттенка" /12/, с возвышающимися над ними ржавыми цистернами. На станции Мильтон Лофтис - вялый, ленивый, слабовольный и сильно пьющий стайроновский антигерой - ждет поезда, который должен доставить тело его дочери, покончившей с собой в Нью-Йорке.

В финансовой зависимости от своей жены Элен, с которой он фактически не живет и которая его презирает, сознавая, что жизнь не удалась, Мильтон считал Пейтон лучшей частью себя и самой важной. Поэтому ее смерть означает не только последнюю стадию в распаде семьи. Она вынуждает Мильтона задуматься о своей собственной смерти и осознать, что в его жизни не осталось ничего. Смерть Пейтон - это, фактически, также и смерть ее отца. Ее погребение - это погребение его последней жалкой надежды иметь хоть какой-нибудь смысл в жизни.

Атмосфера морального разложения характерна не только для Порт Варвика. Безнравственным, жестоким и бездушным предстает в книге и Нью-Йорк - гигантский символ современной механической цивилизации. Отец Стинго, оскорбленный чудовишной грубостью нью-йоркского таксиста, кричит в гневе: "А я думаю, что вы, должно быть, часть бездонных отбросов этого отвратительного города, который породил вас и размножил других, подобных вам сквернословов ... В любом приличном месте в Соединенных Штатах человека, изрыгающего такие мерзостные непристойности, вытащили бы на городскую площадь и высекли" /13/.

В Нью-Йорке страдают и мучаются стайроновские прелестные и сломленные героини.

В день самоубийства всеми брошенная и изнемогающая Пейтон Лофтис едет в автобусе, зажатая потными телами, вдыхая их испарения. Далеко от центра, в огромной толпе людей, но бесконечно одинокая, она выходит на замусоренную улицу с покрытыми сажей небоскребами. С верхнего этажа одного из них, перед тем как броситься вниз, она в последний раз смотрит на "беззвездное небо, освещенное красным светом, как из печки, - из города" /14/.

Не случайно смерть Пейтон совпадает со взрывом атомной бомбы в Хиросиме. По Стайрону, этот чудовищный антигуманный акт - проявление моральной гнилости Америки.

Символом кошмара, равного фашизму, становится Нью-Йорк для польки Зофьи Завистовской. Ей был ненавистен "ад нью-йоркского метро" /15/, его поезда с глубоким въевшейся грязью и грохотом, но еще более мерзкой была клаустрофобическая близость огромного числа

человеческих тел в час пик и толкотня. Там, в мчащемся поезде, над ней, зажатой со всех сторон пассажирами и потому совершенно беспомощной, совершают насилие в такой извращенной форме, что Софи, пережившая ужасы Освенцима, серьезно заболевает: ... обыкновенное изнасилование ... наполнило бы ее меньшим ужасом и отвращением ... это не только отбросило ее назад к кошмару, от которого она так медленно и трудно пыталась отдалиться, но фактически символизировало в своей распутной порочности самую природу этого кошмарного мира" /16/.

Метафорой духовного состояния американского общества, которое кинорежиссер Крипс из романа "И поджег этот дом" определил как "жалкую протрацию человеческого духа" /17/, является остров, на котором находится нью-йоркское кладбище для бродяг - временный приют Пейтон Лофтис.

Остров, расположенный в полумиле к востоку от Бронкса, мрачен и непригляден. Здесь растут только сорняки да скрученный ветром умирающий кедр. Кроме кладбища, на острове есть еще завод по переработке нечистот и карантинный лагерь - серая масса покрытых сажей кирпичных зданий с решетками на окнах, где "перевоспитывают" алкоголиков, начинающих наркоманов и "лиц, уклоняющихся от выполнения долга". Мох и хлопья бледнозеленого лишайника стелются по стенам. Завод, тюрьма и кладбище, каждый в своем роде - "получатель отбросов и гниль" /18/.

На кладбище пыльные сорняки растут густыми пучками, сплетаясь друг с другом поверх номерных цементных указателей. Могильных плит нет. Поле опоясано заржавленной колючей проволокой, совершенно бесполезной, поскольку сюда никто не ходит. Это - отвратительное место, кишящее крысами и пауками и продуваемое насквозь влажными ветрами.

Пейтон Лофтис, которая бежит на Север, забунтовавшись против жестокости и лицемерия матери, "отчаянно пыталась убедить" своих знакомых в Нью-Йорке "какое это чудо - ее прекрасная потерянная родина" /19/.

Большинство многократно повторенных южных пейзажей Стайрона связано с воспоминаниями его героев о детстве, ранней юности, любви, надеждах - со всем тем, что ушло безвозвратно вместе с исчезнувшими приморскими красотами: "... и вновь вырисовывается передо мной береговой пейзаж детства, тихая голубая река, море, лодки, чайки, ... абрикосовый закат" /20/.

Эти описания овяны особой поэтической грустью, как, например, вот это, рассказывающее о школьных годах Питера Ливеретта: "... обстановка была буколическая - безлюдные отмели Виргинии, синева и задумчивый простор речного устья и залива, кивающие кедры за окнами наших спален, сосновые леса, прибрежные ивы, выбрасывающие под утренний колокольный звон радостные стаи птиц навстречу солнцу" /21/.

Проезжая по старым улицам Порт Варвика, часто неузнаваемым, Питер среди "самостиров и скоропитов" зак-

рывает от отвращения глаза: "В коротком забытьи меня обступили впечатления давних лет: хлопанье паруса, запах смолы, прохладная шершавость ракушек с песком на ладони, - и этот неизменный мир приморского детства словно отводил от себя мародерскую лапу прогресса" /22/.

Во время похорон дочери Мильтон Лофτισ прячется от невыносимой реальности в воспоминания об одном весеннем дне, когда Пейтон было девять лет, когда он и Элен еще любили друг друга и все были счастливы: "Залив был совершенно неподвижен. Он смотрел на сад, сад его жены - смятение невыразимых словами оттенков цветов ... Где-то насмешливо щебетал пересмешник, стрекотал в клумбе кузнечик, от травы шел горячий запах, наполняя его ноздри сладким ароматом ... Он пошел вверх по склону ... Солнце омывало его ярким светом. Трава, зеленая и ароматная, скошенная только вчера, пружинила под ногами. Насекомые металась в траве, спасаясь бегством при его приближении ... Над ним неясно вырисовывался их дом - свежепокрашенный, прочный и маняще открытый навстречу дню. Это был большой дом в старом колониальном виргинском стиле, дом элегантный, хотя слишком большой для четырех человек. Кровельная дрань на крыше красиво сверкала. Побеги плюща карабкались по водосточной трубе, поднимаясь спиралью из самшита, посаженного вокруг фундамента дома ... Покачиваясь на солнце, этот плющ придавал дому ощущение прочности... Огромная волна гордости поднялась в его груди" /23/.

Касс Кинсолвинг, покинувший Америку; не принимая "невежества, подлого материализма и безобразия" /24/ "самонадеянной, инфантильной, полуфабрикатной, пропащей страны, где ненавидят красоту" /25/, признается Питеру Леверетту: "Странное дело: знаете, там, в Европе, когда было тошно и я ненавидел Америку так, что уж не мог сдерживаться, - даже тогда я думал о Чарлстоне. Я только Чарлстон и вспоминал, и только таким, каким запомнил его в детстве". - Он показал на просторную гавань, сияющую, зелено-голубую, гладкую, как стекло, и, описав рукой дугу, - на южный край города, где в глубокой тени среди алтея, граммофончиков и жужжания шмелей стояли старые дома, не оскверненные капризными переделками и модными новшествами" /26/. "Посмотрите на небо. Видели ли вы когда-нибудь такую чистоту и прелесть?" - Я никогда не слышал, чтобы в слово "чистота" вкладывали столько страсти: голос звучал почти молитвенно" /27/.

Так, через пейзаж, преломляется у Стайрона традиционное для южных писателей романтическое противопоставление прошлого Юга его настоящему.

Иногда Стайрон, подобно писателям-романтикам девятнадцатого века, противопоставляет прекрасный мир природы человеческому обществу, живущему "недолгой жизнью".

Самым ярким примером такого использования пейзажа является эпизод в новелле "Долгий марш", когда безоблачным летним днем во время учений погибло восемь

молодых солдат: "Казалось, не люди погибли здесь, а гигантский шланг распылил по опушке осколки костей, ключья кишок и лоскуты одежды". Оставшиеся в живых, но изувеченные, "валялись в месиве крови, мозга, давленной картошки и тающего мороженого" /28/.

Это нарушение гармонии природы заостряет мысль писателя об антигуманности милитаризма.

В живописнейшем уголке Самбуко ("Уходящий день был золотым; зеленым, легким и виделся будто сквозь прозрачайшее стекло. Впереди по параллелю радужными стрелами пролетали ящерицы, осыпая с гребня каменную крошку. Головокружительная круча вздымалась по одну сторону от меня, и такая же обрывалась по другую; а на уровне глаз, пухлое и рыхлое, как сахарная вата, плыло над долиной облако с розовым тающим исподом") происходит смертельная схватка между Кассом Кинсолвингом и Мейсоном Флаггом в романе "И поджег этот дом", завершающаяся гибелью Мейсона: "Вершина. Солнечный свет как крик; снизу море плеснуло в глаза ослепительной синевой. Мейсон был загнан, заперт - на лужке, поросшем ежевикой, привалившись к сухой и согнутой сливе" /29/.

В такое же безоблачное летнее утро в Виргинии девятнадцатого века среди ароматно пахнущих трав, пеня птиц и стрекотания кузнечиков на сенокосном лугу Нат Тернер зверски убивает Маргарет Уайтхед.

На фоне роскошной природы Италии предаются разнуданным развлечениям приехавшие снимать очередной коммерческий фильм члены американской съемочной группы: "Если вы не видели Самбуко в мае, вы не знаете, что такое весна. Запахи и нежное тепло, бутон и цветок, и в небе - воздушные прочерки восторга: луч солнца, путь шмеля и стрижа и серебряные девственные нити дождя. Но вот дождь перестал, и теперь его долго не будет. Наверно, весна здесь такое чудо оттого, что смотришь вниз. Цветы взбираются по склонам холмов, в долинах кричат ослы, всюду шествует и блещет молодая жизнь" /30/.

Прелестные пейзажи Самбуко призваны более рельефно высветить безнравственность окружения Мейсона Флагга, который олицетворяет для Стайрона аморальность американского общества. "Было часа четыре, но высокая гора, на которой стоит Самбуко, уже заслонила солнце, и на море легла ее громадная синяя тень. За ее краями, где солнце еще светило, вода была зеленая, как клевер, а здесь, у берега, прозрачно-голубая, озерная, и пяток лодок словно не плавал в ней, а висел высоко над чистым песчаным дном на невидимых нитях. Где-то сзади, в лимонной роще, еле слышно пела женщина" /31/. А в это время на вилле Мейсона раздаются дикие крики: там пьют, ссорятся, унижают человеческое достоинство Касса Кинсолвинга. Тогда как кинорежиссер Крипс и Питер Леверетт любят ночным пейзажем ("Далеко внизу по черной ночной глади залива рассыпалась флотилия рыбацких лодок; сами лодки были невидимы, но в каждой горел яркий огонек, чтобы приманивать рыбу; огни, повисшие между темной водой и безлунным, еще более темным небом, мирно

мигали и похожи были на скопление сочных, ярких звезд. От этих парящих огней веяло немислимой тишиной; прекрасным, завораживающим покоем"), совершается насилие над Франческой /32/.

Контрастом царственной природе Италии служит ужасающая нищета итальянских крестьян. В Самбуко ни у кого нет денег. Земля истощена. Нет кормов. Коровы размером с козу. В лице изможденной старой итальянки Касса поражают губы, "искривленные постоянной мукой, серые и жалкие, как оживший стон" /33/. "Мы двинулись по тропинке. Пахло ароматом лимонных деревьев ..., ночь вдруг показалась мне сладостной. Запах чистой земли, лимонного цвета, сосновый воздух, струившийся с гор, обволокли нас. Из-за облака выплыла полная луна, осветила лес и склон под нами, и речка, отчаянно булькавшая и лопотавшая в долине, заблестела живым серебром. Где-то вдалеке заблела овца. Долина казалась зачарованной. Луна освещала дорогу: свет ее растекся по всей долине, облед серебром сосновые рощи, скалы и крестьянские домишки, разбросанные там и сям по склонам, одинокие, беспризорные, сонные. Наверху kloкотал водопад: вот радуга подождала над ним, потом исчезла" /34/. И после этой сказочной "Аркадии" Питер и Касс попадают в домишко умирающего от туберкулеза отца Франчески: "Вонь хлынула на меня из двери, вцепилась мне в лицо, как грязная зеленая ладонь. Пахло разным: все тем же навозом, кислотной, грязью и помоями, но главное, пахло болезнью - воздух словно окрашен был назойливым, густым, сладковатым душком тронувшегося мяса. Это был запах покойницей ... В тишине раздавалось неослабное жужжание мух: они были повсюду - в воздухе, на земляном полу, на каждом сантиметре глухих стен. Они ползали по воспаленным лицам трех нездоровых, изнуренных детей, которые спали в углу на соломенном тюфяке ... На стенах не было никаких украшений и даже мадонны, а мебели - только стол и три стула. В дальнем углу зашевелилась громадная тень, я вздрогнул, потом разглядел корофу - из-за низкой дощатой перегородки она смотрела на меня кротким траурным взглядом и невозмутимо продолжала жевать. Потом я обернулся на стон и увидел больного на соломенной подстилке: только обтянутое восковое лицо высывалось из-под старого армейского одеяла, и меня так поразило это зрелище уничтожаемой, почти сожженной плоти, что сперва я принял его за мертвеца" /35/.

По контрасту краски природы лишь сильнее оттеняют скудость жизни итальянских крестьян, помогают увеличить силу эмоционального воздействия созданного Стайроном образа страдания.

Пейзаж у Стайрона используется и в его традиционной форме - как средство раскрытия внутреннего мира героя, его индивидуальности. Например, в том, как описывает природу Италии Касс Кинсолвинг, нетрудно угадать в нем художника: "Здесь все похоже на Эстак в картинах Сезанна ... иначе говоря, яркий субтропиче-

ский свет и такое буйное смешение зеленого и синего, что чувствуешь себя обязанным любой ценой разгадать тайну, кроющуюся за этим спектром ... Сумерки здесь великолепные. Они как бы сообразны морю, которое похоже на тихое озеро и требует приглушенных прощаний и безмятежных концов; рассвет же - для океана и только для океана, которому требуется бурное начало и восход, похожий на трубный глас. Краски же - образец или модель для импрессионизма, готовенькая ... Все сплавлено, небо уже как смоль и обрызгано звездами, но они совсем не обособлены, тают, дышат, обживаются - и в прощальной ленте света над горизонтом, и в воде, синей, поразительно синей в такой поздний час. Одно целое" /36/.

В силу своего особого видения мира Касс способен оценить гармоническое слияние красоты природы с человеческой красотой. В чудесной уединенной рощице, среди ив на травяном берегу ручейка, задумчиво поглядывая на море, прислушиваясь к тому, как журчит на камнях вода и трещат сверчки, ему обнаженной позирует пленительная итальянка. И Кассу, любующемуся этой дивной картиной, кажется, что он наконец обрел смысл жизни - служение красоте.

Подобно Кассу, будущий писатель Стинго из "Выбора Софи" тоже воспринимает природу как эстетический феномен. В тишине горячего яркого дня среди мягкого гудения пчел, привлеченных цветами, сложенными у края двух могил, происходит погребение Натана и Софи. На память юноше приходят стихи его любимой поэтессы Эмили Дикинсон, которая воспевает жужжание пчел, олицетворяющее у нее вечность. И он прощается с друзьями ее строчками:

Да будет могила мягкой,  
Да будет удобным ложе.  
И пусть рассветный шум золотой  
Льетса, тебя не тревожа /37/.

Склад души Питера Леверетта - человека тонко чувствующего, впечатлительного, тоже передается через его восприятие итальянского пейзажа, который, по мере приближения Питера к Самбуко, приобретает "серую окраску беды" /38/. Он словно предчувствует трагические события, в которые вскоре будет вовлечен: "... пока Касс говорил, меня захлестнуло сложное двойственное чувство - дикой роскошной красоты вокруг и в то же время чего-то зловещего, отдаленного ... Солнце завалилось далеко за холмы, и вся роща вокруг - лозы, каменные стенки, деревья - стала тусклой, синей, утонула в необычном раннем сумраке" /39/.

Как одно из действенных средств психологической характеристики героя используется пейзаж и в "Признаниях Ната Тернера". Нат Тернер, человек сосредоточенный и углубленный в себя, для обдумывания планов, восстания, поста и молитв находит соответствующее его характеру и цели уединенное место: мшистый холм, окруженный шеделящими соснами и гигантскими дубами, недалеко от ручья, "который пузырился и булькал в полной тишине" /40/.

Наиболее распространенным видом пейзажа у Стайро-

на является пейзаж - настроение, отражающий состояние души персонажа, сообщая действию большее напряжение и остроту.

Касс Кинсолвинг в своих метаниях по Европе останавливается в Париже, чтобы найти покой и вдохновение, но свою духовную неприкаянность, которую он сам определяет, как "столбняк и угасание души" /41/, он переносит на любимый им город: "Париж всегда пахнет грустью, даже в самый погожий день" /42/.

Темный и коварный лес, где Нат Тернер прячется после разгрома восстания, - это не только географическая местность, но и метафора того смятения, которое охватило его после провала его миссии.

Глубокая тоска, чувство вины за безвинно пролитую кровь своих черных собратьев переданы через унылый, скорбный пейзаж, который Нат наблюдает из окна тюрьмы: "Над Иерусалимом навис туманный вечер, хмурые сумерки опустились на коричневую и застоявшуюся реку и лес за ней, где черные дубы и кипарисы сливались в одну сплошную тень. В домах по соседству с тюремной лампы и фонари мерцали желтым светом. Издалека доносился звук посуды, расставляемой к ужину. Где-то пела негритянка усталым от нудного и тяжелого труда голосом, но тем не менее красивым и сильным: "Я сникаю во мраке". Снег прекратился, и морозный иней покрыл землю. Зябко поеживаясь, вокруг тюрьмы прохаживались часовые, кутаясь в шинели и притопывая ногами о ломкий лед. В камеру ворвался порыв ветра, и я задрожал от холода и закрыл глаза". Нат снова перебирает в памяти слова Грея о том, что бога нет, что восстание было бессмысленным, что Нат принес зло и страдания не только белым, но и черным "Я открыл глаза и выглянул наружу в уходящий день. Над лесом дикие утки летели на юг на фоне серого, как дым, неба. Да, думал я, может быть, Грей прав, иначе почему Бог покинул меня, почему не дает ответа? А голос женщины, прекрасный и страстный, взмывал вверх. Горестный, но не сломленный, несгибаемый, ничего не боящийся голос возникал, как память. Порыв ветра дунул с реки, заглушая песню. Зашелестели деревья и смолкли. Смолк и голос. Я поднял глаза вверх, но ответа не было, только серое, непроницаемое небо и быстро падающая ночь над Иерусалимом" /43/.

Для того чтобы с наибольшей точностью обрисовать состояние души Касса после убийства Мейсона, Стайрон прибегает к яркой метафоричности романтического пейзажа. Смятение чувств, вызванное убийством Мейсона, преследующее его "адское видение искалеченной красоты" - Франчески - сравнивается с бурей, которая в конце концов стихает, как успокивается и Касс: "И когда он очнулся на другое утро, уже трезвый, море по-прежнему бурлило ... Стая морских птиц, бешено хлопая крыльями, с криком полетела от залива в глубь суши, словно дав сигнал для взрывов. Птицы стремглав неслись по долине, их мятежные тени скользили по земле, и катился, словно за ними, приглушенный гул. Горячий порыв ветра всколыхнул

опаленную солнцем зелень на склонах. И теперь поверхность залива вдалеке - но в то же время угрожающе близко - вздулась и закипела; по воде полетела пена, и море всколыхнулось до самого дна, будто заработал вулкан в пучине. Опять над головой закричали птицы, и в безоблачное утреннее небо, между землей и солнцем, двинулась мгла. Все звуки надолго смолкли. Потом море вздыбилось в мучительной судороге; гигантский гейзер вырвался из утробы залива, и еще один, и еще, заполнив все небо от Салерно до Капри темным месивом, туч. Все это скоро опало и растаяло. Но вот снова, еще ближе, еще ближе, из пучины беззвучно вырвались новые гейзеры, пенные серо-зеленые массы морской воды и лавы и, громогдзясь все выше, вторглись в кроткое голубое небо. А потом, без шепотка, судорожно и медленно буря канула в утробе залива. А там, где исчезла буря, Касс разглядел парусную лодку; целая и невредимая, она мирно плыла по голубому заливу, и косой, в белую и голубую полосу парус надувался на крепком ветру..." /44/.

Словно очистившись от скверны, с затеплившейся надеждой на спасение Касс возвращается в Самбуко.

В романе "Сойди во тьму" природная символика создает второй композиционный план произведения. Особенностью повествования в этой книге является то, что окружающее передано через восприятие разных персонажей. И хотя они видят один и тот же пейзаж, каждый из них проецирует на него свои собственные чувства.

Действие романа начинается утром в августе 1945 г., когда тело Пейтон привозят в Порт Варвик. Мильтон Лофтис, его любовница Долли Боннер и старая няня Пейтон негритянка Элла Свон ждут на платформе прибытия поезда. Отсюда начнется их печальное путешествие через весь город на кладбище.

Пейзаж-экспозиция передает впечатления Мильтона Лофтиса - человека неглупого, хорошо образованного, с несколько романтическим складом ума, который старается не думать о том ужасе, который его ожидает: "Над депо небо было ясно и безоблачно, того густо-фиолетового цвета, который обещает жару. Воздух, уже влажный, имел соленый привкус, характерный для южных прибрежных городов: запах креозота, смолы и рыбы. Напротив тутика и отделенное от него примерно двадцатью ярдами маслянистой воды стояло у пирса на якоре грузовое судно. В его трюм группа портовых рабочих начала грузить бокситы. От пирса доносился грохот и гул электрокрана, чувствовался обжигающий гальванический запах горячего металла. Голос трюмного рабочего, слабый и замогильный, как эхо из пещеры, закричал: "Неси ее сюда!" - и плотный туман из пыли пополз с судна, плывя волнообразным облаком, которое мягко опустилось на тулик, покрывая все тонким осадком, слегка песчаным наощупь" /45/.

В момент перенесения гроба с телом Пейтон в похоронный катафалк характер пейзажа меняется: "С залива поднялся ветер. Огромные ржаво-красные облака пыли летели по станции, иногда порыв ветра поднимал их вверх.

Высоко в небе облака двигались, распростерты на его фоне в полупрозрачной дымке цвета ржавчины. Сквозь эту дымку слабо пробивалось солнце и окутывало все внизу — станцию, людей, предметы — великолепным светом цвета меди, тусклым и непрерывным, как в тернеровском пейзаже, где даже движущиеся объекты, кажется, остаются застывшими в воздухе, как мухи в янтаре" /46/.

Открывающая начало путешествия на кладбище пейзажная зарисовка передана глазами Долли, озабоченной холодностью к ней Мильтона и полной предчувствия, что теперь, когда Пейтон умерла, он бросит ее и вернется к Элен. И пейзаж, который виден из окна машины, становится образным выражением душевного и физического дискомфорта, неясной тревоги. "День становился жарче, сальные волны жары плыли вверх от дороги. Ветра теперь не было совершенно, и сорняки по обеим сторонам дороги, такой горячей и сухой и неподвижной, казались, вот-вот воспламятся. Струйки пота потекли у нее под мышками. Мимо проносились мусорные кучи, испуская отвратительный запах. Лимузин толчком взлетел на небольшой мост. Внизу протекал солоноватый ручей, дурно пахнущий от сточных вод и враждебный всему живому, кроме огромных площадей морских водорослей цвета горохового супа. Метались и парили стрекозы, подвешенные в пронизанном солнцем воздухе, как будто невидимыми нитями. Она уныло взглянула на ручей. Об этом ручье ходила глупая история о негре-каторжнике, который бежал из тюрьмы, но упал в ручей и утонул, и, поскольку тело почему-то так и не нашли, будто бы появлялся из ручья в ночь годовщины смерти, покрытый пеной, бродил по городу в поисках красивых белых женщин, чтобы изнасиловать их и утащить в глубину жуткой своей могилы. В этот момент лимузин внезапно резко подпрыгнул ... Этот внезапный толчок вместе со зрелищем сорняков и мусора и кипящей жарой наполнили ее чувством непереносимой муки. С отчаянным возгласом она откинулась на сидение, мокрая и бессильная, и схватила Лофтиса за руку, которую он тотчас же отдернул. "Он не любит меня больше. Он собирается бросить меня"... Она проследила за взглядом Лофтиса. Мимо пронеслась одинокая ива, вдали виднелись цистерны, ржавые и огромные, они поднимались из бесплодной земли, как ноги ужасных великанов. Они были пока еще далеко, но машина неуклонно приближалась к ним и, почему-то мысль о встрече с ними и перспектива поездки вдоль них наполняла ее беспокойством и ужасом. Она молча заплакала" /47/.

По мере продвижения катафалка и лимузина во времени и пространстве окружающее вновь предстает через призму сознания Мильтона, и снова описание становится более поэтичным и красочным: "Мусорные кучи и горы хлама исчезли. Ручей, параллельно которому двигались катафалк и лимузин, извилисто струился по прелестному лугу. Только цистерны, поднимаясь с прилегающего болота, и развалины брошенного пивоваренного завода нарушали эту мирную картину. Отсюда насколько мог видеть глаз тянулись залив, река и затемненное завесой дыма дале-

кое море. В полуденную жару между узкими заливчиками и отмелями мальчишки ловят креветок. Болотная трава неподобна. Обесцвеченный остов гребной лодки лежит наполовину зарытый в песке среди плавника, гальки и водорослей, похожих на измятые зеленые знамена. Пахнет дегтем и морем. В небе чайки покачивают крыльями над проходящими судами, слышен звон колокольчиков с бабенов. На лугу безветренно и/спокойно. Но тишина таит предвещие неминуемой грозы" /48/. Раздавленный смертью дочери, Лофтис хватается за слабую надежду вернуть Элен: "Сегодня я скажу ей, что наша любовь никогда не проходила" /49/. И внезапно из болота рядом с ними, как символ того, что надеждам этим не дано осуществиться, возникли цистерны. "Воздух наполнился угольным дымом и запахом рыбы. Над ними возвышались кирпичные щипли и зубцы пивоваренного завода. Виноградная лоза и жимолость свисали с парапета. Лофтис взглянул вверх. В такое время, по субботам, во влажном запахе штокрозы и одуванчика и солнечного света на обваливающихся камнях, мальчишки разбивают то, что осталось от окон, и испускают дикие крики в отдающих эхом покинутых помещениях". И опять, как напоминание о жестокой реальности, перед ними выросли огромные цистерны. "Около них росли ядовитые растения, лохматые цветы - белые, голубые, розовые, - из трещин ржавого старого железа выглянула на пылающее солнце ящерица. Порыв соленого ветра залетел в машину, подняв с пола тысячу песчинок. Где-то пели негры. О, Элен, вернись ко мне" /50/.

В выразительно переданном пейзаже, представляющем глазам священника Кэри, едущего за Элен, которой он на протяжении нескольких лет тщетно пытался помочь, находят отражение особенности его склада ума, своеобразно, в силу профессии Кэри, воспринимающего мир: "Через сосновый лес пролетела тень ястреба, словно дух, являющийся незадолго до смерти, черен, как дым. Казалось, сосны задрожали и затрепетали, но ястреб исчез, проплыв над крышей заправочной станции, темная тень, крылья распластаны, как будто кого-то распяли. ... Бедная, бедная Элен. Она не будет плакать. Она потеряла способность любить и страдать, как теряет свои качества весна в какой-нибудь засушливой горной стране, иссушенной солнцем" /51/. Кэри и сочувствует Элен, и осуждает ее за упрямство и жестокосердие. Зная Лофтисов, он предчувствует, что похороны их дочери не закончатся мирно. И словно в подтверждение этому, на голубом и все еще сияющем небе начинают собираться грозовые тучи.

Одиночество всеми оставленной Элен, на протяжении ряда лет пытающейся забыть в наркотическом сне, отражается в том горестном пейзаже, который она наблюдает, сидя в машине: "Дневная жара несла в своих объятиях наркотическую и тяжелую неподвижность. Мимо проехал Грузовик с неграми, и звук замер к востоку. Вокруг пронизанные солнечным светом поля были пустые, поникшие, как будто погубленные засухой. Не слышалось шума насекомых, не было отчаянной погони и бормотанья среди

сорняков. В темном сосновом лесу не раздавалось пенья птиц. Все спряталось от дневной жары. ...На западе раздались слабые раскаты грома. На мгновение потемнело... Запел женский голос: "Но они оставили его умирать, как бродягу, на улице" /52/.

Финальная сцена на кладбище, завершающая погребение Пейтона, показана глазами обьятого "страхом и ужасом" Кэри. Ожидаемая весь день гроза наконец разразилась: "Казалось, что воздух превратился в океан. Это не было похоже на обыкновенный дождь; сплошная стена воды обрушилась на кладбище, затопив надгробия, распластав траву. Загрохотал гром, сверкнула молния. Кэри показалось, что он слышит шум падающего дерева в лесу неподалеку" /53/. Среди этого неистовства природы происходит безобразная сцена между Мильтоном и Элен, которая отказывается вернуться к нему, и Лофтис в отчаянии и бессильной ярости начинает душить ее. И потрясенному Кэри кажется, что ожесточенность людских страстей превосходит во много раз неистовство стихии. Но порыв, охвативший Лофтиса, кончается так же внезапно и быстро, "как молния в грозу". Плача, он бросается в дождь, и последнее, что видит Кэри - это удаляющаяся спина Милтона посреди ветра и дождя, когда тот бежит мимо венков, самшита и надгробий к шоссе. И только тогда, прижавшись головой к стене, Элен кричит: "Пейтон, девочка моя, боже мой, Пейтон. Ничего, ничего, ничего", - повторяет она слова Милтона, с которыми он ринулся в дождь. И этот отчаянный крик раздается на фоне свистков и грохота, "напоминающих стук открываемых врат ада", поезда, несущегося на Север "в вечную темноту наступающей ночи" /54/.

Ощущение катастрофы, разлитое в романе, сконцентрировано, как мы видим, в природной метафоре. Этим апокалиптическим пейзажем, символизирующим полный крах всех надежд героев, завершается история Лофтисов.

Дождь у Стайрона, как и у Хемингуэя, это метафора тоски, печали, крушения, разлуки.

В проливной дождь впервые со своими невзгодами появляется у Кэри Элен Лофтис. Он помнит, что, стоя в дверях, смотрел на лужайку, дамбу за рекой. Шумели голыми ветками платаны, слабым светом сияла луна, пробиваясь сквозь разорванные облака и освещая рыбацьи сети, барашки волн, мачты гребных лодок, устремленных к небу, как серебряные поднятые в молитве руки. Тени облаков беспрестанно двигались, затмевая луну, и в этом жутком, непривычном для Порт Варвика свете, Кэри увидел бегущую под дождем Элен.

В дождливый день прощается в "Долгом марше" с женой Калвер в убогом городишке поблизости от военного лагеря, на автобусной станции посреди конфетных оберток, плачущих детей, солдат с чемоданами - кошмарно знакомых примет тревоги и разлуки: "То был зловещий день, и дождь, струившийся по оконным стеклам, скрадывавший очертания далекой серой вереницы сосен, нудно будил свои пророчества и напоминания - о тропических морях, бурных просторах, о чужих берегах" /55/.

Другой природный феномен - жара - выступает у Стайрона как символ несвободы, насилия, которому, как считает писатель, человек непрерывно подвергается в мире. Все мучительные для персонажей события происходят в романах американского писателя "знойным летом" при "пылающем солнце", изнуряя, изматывая героев, увеличивая их душевную раздерганность.

"Вокруг них, как будто шерстяными складками, висела гигантская жара". "Солнце пылало, как раскаленный шар" /56/ - в такой атмосфере совершаются похороны Пейтон Лотфис в "Сойди во тьму". В "Долгом марше" жара не спадает даже в сумерках, когда уже зажглись звезды ... Душная, влажная, липкая, она облегалa людей, как пальто" /57/, увеличивая страдания измученных многодневными учениями немолодых резервистов, которые должны пройти форсированным маршем пятьдесят восемь километров. Под утро жара возрастает, и Калвера, потрясенного утренним эпизодом, обезумевшего от зноя и усталости, преследует видение убитых и искалеченных солдат: "Он впервые почувствовал, что стало невыносимо жарко, жара подогривала вскипавшую в нем ярость. Утреннее солнце резало его тысячей бритв, и физическая боль перешла в ощущение краха. Над распаренным лесом взвилась алая та-награ, кругами взлетела ввысь, спустилась и села на дальнем дугу; на какой-то страшный миг Калверу померещилось, что там бок о бок лежат восемь искромсанных трупов и по траве течет кровь" /58/.

Важное место в структуре романов Стайрона занимают пейзажи - предсказания. Они особенно органично вписываются в ткань его напряженно-экспрессивного повествования, усиливая драматичность происходящего, акцентируя мысль писателя о трагизме удела человеческого.

Такого рода пейзажной зарисовкой завершается повесть "Долгий марш". Перед глазами Калвера, который никак не может уснуть после похода, плывут бесконечные дороги, лесные чащи, луга, палатки, беспорядочно мешаются дневной свет и ночь, и с мучительной неотвязностью вновь и вновь встает картина: мертвые мальчики под полуденным солнцем, ничего не успевшие изведать. "Теплый ветер налетел с реки, принес с собой аромат нагретой сосны и болота, деревья пошептались и замолкли, а Калвер вдруг ощутил лютую, сосущую пустоту в груди, тоску о чем-то, чему он не знал названия" /59/. Постепенно картина за окном становится зловещей, словно предсказывая печальную судьбу другу Калвера бунтарю Манниксу, - военный трибунал и отправку в действующую армию в Корею, где идет война: "Облако закрыло солнце, и тень его омрачила лужайку. Далеко за деревьями на горизонте рощи, гремели черные тучи. Позже на закате они ринутся к земле, закрубятся над гаснущими просторами вод, набегут на берег, затопят тьмою дикую зелень кипарисов, сосен, пальм ... По всему побережью зажгутся штормовые сигналы..." /60/.

Подобное же использование пейзажа мы наблюдаем и

в "Признаниях Ната Тернера". Чтобы решить свои финансовые затруднения, Самюэль Тернер распродает своих рабов и оставляет на плантации одного Ната ждать преподобного Эппа, которому он поручил своего раба с тем, чтобы тот освободил его через некоторое время. Нат как бы на распутье: прошлое невозвратно, будущее неизвестно. Его одиночество и тишина вокруг были такими полными, что ему показалось - он оглох. Огромные сгущающиеся облака висели над далеким горизонтом, и Ната охватило всепоглощающее чувство надвигающейся злобешей угрозы. "К ночи разразилась гроза; гигантские молнии освещали пугающим зеленым светом покинутую мельницу, мельничный пруд, куда сплошным потоком лила вода. Раскаты грома потрясли небеса, и одна вспышка молнии вдруг разрубила пополам огромную магнолию недалеко в лесу, и она рухнула на землю с безумным визгом и стоном. Меня охватил ужас, и я спрятал голову между мешком и голыми половицами пола" /61/. Это описание как бы предвещает те бурные и страшные события, организатором которых станет Нат.

В сумрачный ноябрьский день с низкими серыми облаками, которые неслись по небу, подгоняемые порывистым ветром, на фоне коричневых увядших полей, тянувшихся к далекому лесу, в той особенной тишине, которая наступает в это время года, когда угасло жужжание и гудение насекомых, а птицы улетели на юг, когда ничто не движется, целые минуты проходят в полном безмолвии, и лишь иногда сквозь подернутый дымкой воздух доносится карканье ворон с далекого поля, и снова наступает тишина, нарушаемая только шуршанием и царапаньем мертвых, гонимых ветром листьев, происходит роковая встреча Ната с судьей Коббом, который вскоре вынесет ему смертный приговор. Умирающая природа предвещает не только гибель Ната, но и смерть самого судьи, на чье лицо болезнь и тревога наложили печать неискоренимой боли и печали. Умиравший от рака Кобб страдает от зрелища гибнущей на его глазах Виргинии и от предчувствия того, чем могут закончиться ужасы рабства на его земле.

Идиллический пейзаж предстает взору Маргарет Уайтхед, едущей погостить к подруге. От жары у нее кружится голова, хочется пить, и Нат ведет ее в уединенную рощу. "Солнечный свет потускнел, папоротниковая прохлада окутала меня, и я вдохнул острый горько-сладкий запах смолы. Годы и десятилетия превратили сосновые иглы в сладко пахнущий ковер, свистящий под нашими ногами. Упавшие деревья образовали небольшую стремнину в этом месте, и вода пенилась под бревнами, прохладная и зеленая." И Ната внезапно охватывает необоримое желание овладеть Маргарет. "Но вдруг туча затуманила солнце, подул ветер, деревья зашумели, и шум их был похож на шум борьбы. И я почувствовал безо всякой на то причины такую безутешную пустоту, какой доголе никогда не испытывал" /62/. Нат вспомнит эти свои чувства, когда, убив Маргарет, он испытает ту же гнетущую тоску, пустоту и одиночество.

Классификацию стайроновских пейзажей завершает

пейзаж - надежда, связанный с философской концепцией автора, который, как и большинство писателей американского Юга, отказывается примириться с идеей гибели человека.

Не случайно в романе "Сойди во тьму" вслед за погребением Пейтон Лофтис на берегу реки происходит массовое крещение чернокожих - символ возрождения жизни. Гроза, пронесшаяся над Порт Варвиком, прошла: "Небо прояснилось, розы были покрыты белыми жемчужинами воды. На шоссе было прохладно и спокойно. Взошла вечерняя звезда, напоминающая орнамент в голубом безоблачном небе". Из окна автобуса, в котором едут служака Лофтисов старая Элла с дочерью и внуком, видна "река - неподвижное серебряное пятно на стыке с заливом; на далеком берегу за деревьями садилось солнце - яркий полукруг цвета яичного желтка. И запах моря, который проникал в окна, казался чистым. На берегу реки толпы людей сидели и стояли на песке. Они ели жареных цыплят, арбузы и зеленый виноград, крупный, как сливы.

Железнодорожная эстакада аркой возвышалась над ручьем, в ее тени были установлены длинные столы. Они прогибались под горами пищи, а вокруг сок от брошенных арбузных корок лился, как кровь, в песок.

Большинство людей смотрело на плот. Он был укреплен недалеко от берега в мелкой воде и слегка покачивался на волнах. На нем было устроено нечто вроде сцены, окруженной со всех четырех сторон занавесом с золотым узором: драконы, кресты и короны; эмблема масонов, щиты, невиданные животные - смесь мифологической, языческой и христианской символики - все это сверкало на фоне зеленой и красной фосфоресцирующей ткани, от которой в буквальном смысле становилось больно глазам.

Во всех концах занавеса имелись высокие золоченые жезлы. Каждый был увенчан прозрачным шаром, сквозь который сияла электрическая лампочка, освещающая очертания намалеванных красных букв: ЛЮБОВЬ. Трое или четверо старейшин в черных одеждах и черных монашеских шапочках присматривали за плотом, стоя по пояс в воде ... По обе стороны плота встали музыканты. Наступила полная тишина. Вдалеке от парохода отошла шлюпка, дав гудок. Звук поплыл по воде и медленно затих. Легкие волны бились о берег. Прожужжал по небу невидимый самолет. Над толпой воздух порозовел, а затем потемнел до малинового, затопив залив внезапной вспышкой света. Из воды за плотом выпрыгнула жаба, взметнув серебряные брызги. Занавес зашевелился, толпа выдохнула, и на краю плота появился человек: "Это был отец Фейт" /63/.

И хотя это описание не лишено иронии, финал романа пронизывает мысль о том, что, хотя семья Лофтисов, символизируя гибель Старого Юга, распалась, жизнь продолжается.

Пережив очистительную бурю, примирившись с собой, Касс Кинсолвинг с любовью вспоминает о родине. Последний пейзаж в романе "И поджег этот дом" посвящен Америке: "О Мейсоне тоже подумал, но ничего не почувствовал. Бешенство, горе - все прошло.

Сидел я так, а потом ... стал думать об Америке и о том, как занимается день над всем восточным побережьем, над километрами и километрами его, над Атлантикой, над бухточками, заливами и устьями ленивых равнинных рек, над прибрежными домами, закрытыми и сонными, как в небе исподволь разливается свет, и встают рыбацьи заборы над отливом, и машут крыльями утки, и яблочно-зеленая заря загорается над отмелями, бухтами и белыми берегами ... и вдруг я почувствовал, что тревога и мучения - все позади. Я думал о том, как солнце встает над побережьем Виргинии и Каролин и как это выглядело с галеонов, века назад, когда после черной ночи утро грядет, словно трубный глас, и вот блестит, зеленое и необъятное, за полчищами волн. И вдруг мне захотелось, как ничего не хотелось в жизни, вернуться туда, и я понял, что вернусь..." /64/.

Надеждой и верой наполнен пейзаж, завершающий роман "Выбор Софи". Чтобы убить свое горе, Стинго после похорон Натана и Софи едет забыться на Кони-Айленд. "Напившись до галлюцинаций", он выходит на пляж: "Здесь царил тишина и, если не считать сверкающих звезд, кремешная тьма; причудливые шпили и минареты, готические крыши, башенки в стиле барокко вырисовывались тонкими силуэтами на фоне освещенного городскими огнями неба. Среди этих башенок выделялась парашютная вышка... здесь, у верхнего парапета этого головокружительного сооружения, я слышал вскрики и звонкий смех Софи, когда она летела вместе с Натаном, спускалась на землю, радуясь началу лета, и было это, казалось, вечность тому назад" /65/. И наконец слезы, которые Стинго со времени приезда из Вашингтона старался сдержать, полились из его глаз. Его рыдания громко разносились по безлюдному пляжу, а когда запас слез иссяк, он опустился на песок и заснул. Проснувшись ранним утром, Стинго смотрит в "зеленовато-голубое небо, затянутое прозрачным пологом тумана; над подернутым дымкой Тихим океаном, подобно крошечному кристальному глазу, одиноко светит Венера. Где-то поблизости стрекочут детские голоса". Природа смягчает скорбную горечь утраты. И Стинго благословляет свое воскресение к жизни. "Это не был судный день - всего лишь утро. Утро безоблачное и прекрасное" /66/.

Нет больше Натана и Софи, но у двадцатидвухлетнего начинающего писателя Стинго все впереди. Пережив трагедию, он более трезво и мудро будет смотреть на жизнь и, веря, что "красота спасет мир", будет создавать свои произведения.

Таким образом, принципы построения стайроновского пейзажа дают основания утверждать, что пейзаж является органическим элементом повествовательной структуры произведений американского писателя, играя важную роль в раскрытии нравственно-философской концепции романов. Особенности поэтики Стайрона сказались и в его пейзаже: живописное видение мира, эмоциональная напряженность, склонность к использованию условно-метафорических средств изображения. Описания природы вносят также поэтическую стихию, характерную для стиля Стайрона.

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

1. Morris R.K. An Interview with William Styron // The Achievement of William Styron. - Athens: The University of Georgia Press, 1975. - P. 33.
2. Ibid.
3. Conversations with William Styron. - Jackson & London: University Press of Mississippi, 1985. - P. 104.
4. Styron W. The Confessions of Nat Turner. - New York: The New American Library, 1967. - P. 186.
5. Conversations with William Styron. - P. 146.
6. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985. - № 1. - С. 106.
7. Стайрон У. Софи делает выбор // Иностранная литература. - 1981. - № 1. - С. 29.
8. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985. - № 1. - С. 121.
9. Там же. - С. 116.
10. Стайрон У. Софи делает выбор // Иностранная литература. - 1981. - С. 68.
11. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985. - № 1. - С. 109.
12. Styron W. Lie Down in Darkness. - New York: The Viking Press, 1969. - P. 68.
13. Styron W. Sophie's Choice. - New York: Bantam Books, 1983. - P. 356.
14. Styron W. Lie Down in Darkness. - P. 385.
15. Styron W. Sophie's Choice. - P. 106.
16. Ibid. - P. 101.
17. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир, 1985. - № 2. - С. 169.
18. Styron W. Lie Down in Darkness. - P. 326.
19. Ibid. - P. 331.
20. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир, 1985. - № 1. - С. 141.
21. Там же. - С. 142.
22. Там же. - С. 107.
23. Styron W. Lie Down in Darkness. - P. 50.
24. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир, 1985. - № 4. - С. 168.
25. Там же. - С. 212.

26. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 1.  
- С. 129.
27. Там же. - С. 127.
28. Стайрон У. Долгий марш // Иностранная литература.  
- 1967. - № 7. - С. 37.
29. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985.  
- № 3. - С. 167; Новый мир. - 1985. - № 6. -  
С. 144.
30. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985.  
- № 5. - С. 191 - 192.
31. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 1.  
- С. 121 - 122.
32. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 2. -  
С. 164.
33. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 1. -  
С. 126.
34. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 3. -  
С. 158.
35. Там же. - С. 160 - 161.
36. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 4. -  
С. 172 - 173.
37. Стайрон У. Софи делает выбор. - С. 74.
38. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 1. - С. 11.
39. Там же. - С. 125.
40. Styron W. The Confessions of Nat Turner. - P. 260.
41. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 1. - С. 165.
42. Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - № 4. - С. 152.
43. Styron W. The Confessions of Nat Turner. - P. 119.
44. Стайрон У. И поджег этот дом. - № 6. - С. 154.
45. Styron W. Lie Down in Darkness. - P. 12.
46. Ibid. - P. 32.
47. Ibid. - P. 69.
48. Ibid. - P. 102.
49. Ibid. - P. 103.
50. Ibid. - P. 104.
51. Ibid. - P. 108.
52. Ibid. - P. 245.
53. Ibid. - P. 388.
54. Ibid.
55. Стайрон У. Долгий марш. - С. 38.

56. Styron W. Lie Down in Darkness. - P. 243.
57. Стайрон У. Долгий марш. - С. 48.
58. Там же. - С. 56.
59. Там же. - С. 58.
60. Там же. - С. 59.
61. Styron W. The Confessions of Nat Turner. - P. 222.
62. Ibid. - P. 353.
63. Styron W. Lie Down in Darkness. - P. 392 - 394.
64. Стайрон У. И поджег этот дом. - № 6. - С. 165.
65. Стайрон У. Софи делает выбор. - С. 76.
66. Там же. - С. 77.

#### THE FUNCTION OF LANDSCAPE IN WILLIAM STYRON'S WORKS

L. Tsekhanovskaya

#### S u m m a r y

Styron's novels abound in descriptions of nature, for he considers nature an important component of man's life. The article is dedicated to the study of the function of landscape in the American writer's works.

The analysis of "Lie Down in Darkness", "The Long March", "Set This House on Fire", "The Confessions of Nat Turner" and "Sophie's Choice" has shown that Styron's landscape is many-functional serving as:

1. a means of criticism of modern civilization bringing ruin to nature;
2. a means of illustration of the moral state of American society;
3. a means of characterization of a personage;
4. a means of prediction of a personage's fate;
5. a means of expression of the writer's hope concerning the future of man.

Thus, Styron's landscape reflects certain aspects of his outlook as well as his poetics: a pictorial vision of the world; emotional tension; predilection for a metaphorical interpretation of reality. Nature descriptions also add a poetic element characteristic of Styron's style.

## ИСТОРИЧЕСКИЙ ФОН В РОМАНЕ АЙРИС МЕРДОК "АЛОЕ И ЗЕЛЕНЕ"

Александр Чамеев

Ленинградский государственный университет

Обширное и многогранное творчество А. Мердок - одна из наиболее значительных и ярких страниц послевоенной британской прозы. После выхода в свет первого романа писательницы "Под сетью" (1954), сразу же принесшего ей признание в Англии и далеко за ее пределами, минуло уже 35 лет; за это время она опубликовала несколько крупных работ по философии и эстетике, множество статей, посвященных нравственно-философским проблемам, три пьесы и 22 романа, чрезвычайно разнообразных по своему содержанию, тематике и жанровой природе. Философ по образованию, А. Мердок вплоть до конца 60-х годов сочетала служение литературе с преподаванием философии в Оксфорде, и это - наряду с характерной для современной литературы тенденцией к интеллектуализации - не могло не отразиться на ее творчестве: многие ее романы носят подчеркнуто философский характер. Это не означает, однако, что писательница сосредоточена на решении только философских вопросов; ее волнуют проблемы этики и эстетики, психологии и социологии, коренные общечеловеческие и глубоко житейские проблемы.

Романы Мердок полны неожиданностей и остроумными, гротеск соседствует с трагическим, уродливое - с героическим, и очень часто в ее произведениях звучит едва уловимая ироническая нотка - "писательница словно задается вопросом: насколько доверчивы ее читатели и согласятся ли они до самого конца принимать всерьез все это хаотическое смещение непознаемых и полупознанных тайн, извращений, инцеста, колдовства, преступлений и т.д." /1/.

Творчество Айрис Мердок очень противоречиво: в нем причудливо переплетаются реалистические и модернистские тенденции. "Я хотела бы, - признавалась она в одном из интервью, - чтобы меня считали писательницей-реалисткой в том смысле, в каком были реалистами хорошие английские писатели прошлого" /2/. Но это было лишь тяготение к реализму - реалисткой А. Мердок не была и не является ныне. Попытки сблизить ее творчество с английским классическим реализмом /3/, приписать художественные достижения романистки ее связи с реалистическими традициями прошлого /4/ едва ли правомерны и объясняются,

как правило, предвзятым, необъективным подходом к модернизму, нежеланием видеть в нём необходимый и закономерный этап в развитии искусства, недооценкой потенциальных возможностей модернизма, его способности отражать существенные черты общества, истории, человека.

С модернизмом Айрис Мердок сближает общая ориентация на идеалистические учения прошлого и настоящего, склонность к мифотворчеству, широкое использование символики, демонстрация вневременного, непреходящего характера реальных конфликтов, провозглашение их в качестве конфликтов абсолютных. В своих ранних романах А. Мердок, в духе своих учителей-экзистенциалистов, настойчиво ищет ответ на вопрос, как преодолеть силы зла одиноким странникам, бредущим по темным тропам абсурдного трагического мира.

Первым литературным и философским наставником Мердок стал Жан-Поль Сартр; и, хотя в своем первом философском эссе "Сартр - романтический рационалист" (1953) она ведет с ним полемику, влияние французского писателя-экзистенциалиста ощущается во многих ее романах, вышедших уже после опубликования эссе. Сартровские мотивы проявляются прежде всего в обрисовке характеров, взаимоотношений героев. Особенно импонирует писательнице представление Сартра о ценности и неповторимости личности, способной взвалить на свои плечи всю тяжесть мира. Посреди трагического хаоса и бессмысленности всего сущего герои Мердок, как и герои Сартра, ищут оправданного действия, правильного выбора и обретают точку опоры только в самих себе.

Джейк Донагью из романа "Под сетью", Пат Дюмэй из романа "Алое и зеленое" (1965), Людвиг Леферьер из "Человека случайностей" (1971) - все они чем-то напоминают персонажей сартровских пьес, все совершают трудный выбор и остаются верны ему до конца. Не всякому под силу такая ноша, но каждый волен выбирать: оставаться ли ему самим собой, чего бы это ни стоило, или отречься от своего "я" и найти прибежище в удобном рабстве, подчинившись обезличивающей системе существующих отношений.

Истина для Мердок может быть только личной, ситуативной - экзистенциальной. Представление романистки об экзистенциальной истине, усвоенное ею от своих учителей, Сартра и датского философа Киркегора, содержит в себе своеобразный протест против обезличивающей власти стандарта, против духовного разращения человека ханжескими проповедями официальной морали. На службе у общества бесчисленные рычаги подчинения личности - те правила общепринятого и поощряемого социального ритуала, которые, как паутина, опутывают человека с ног до головы, но в награду за этот плен избавляют его от мучительных сомнений, всегда предоставляя ему возможность сослаться на укоренившуюся в течение столетий шкалу ценностей.

"Людьми становятся благодаря тому, что обезьянничают другим, - писал Киркегор. - Не отличается от дру-

гих - стало быть, это человек" /5/. На страницах романов Мердок встречается немало персонажей, которые могли бы служить живой иллюстрацией к горестному высказыванию философа. Такова, к примеру, Хильда, мать Эндрю, в романе "Алое и зеленое". "Мать Эндрю, - пишет автор, - свято чтит приличия; мало того, в приличиях, которые она про себя предпочитала называть чинностью обихода, она видела некую крепостную стену - надежную защиту от всего, что ее пугало в жизни" /6/. "Ну, знаете, Парнелл" (43), - презрительно кривит она губы при упоминании борца за национальную независимость Ирландии. Хильда готова лицемерить в угоду приличиям, она привыкла жить чужим мнением и догматически придерживается общепринятых взглядов, "ходячих истин", которые она охотно заимствует у воспитавшего ее общества.

Это и есть та самая утрата индивидуальности, о которой так часто в последнее время говорят зарубежные критики, журналисты и писатели и о которой еще в прошлом веке писал Киркегор. Он обнаружил явление, свидетельствовавшее о зарождении нового типа общества, окончательно сложившегося в XX веке, - массового общества "стандартизованных индивидов", духовную пищу которых составляют "общие истины", преподносимые им с помощью средств массовой пропаганды. Таково то "массовое безумие", "безумие на почве объективности", симптомы которого так рано распознал Киркегор /7/ и вирусом которого поражены Хильда и самодовольный муж Франсис в романе "Алое и зеленое".

Айрис Мердок близка позиция Киркегора, автора "Либо - либо", использовавшего иронию как средство разрушения всякой "догматической позитивной истины", как некий косвенный способ сообщать свои мысли /8/. Писательница широко пользуется этим киркегоровским оружием во многих своих произведениях, в том числе - в романе "Алое и зеленое". "Никто не считает ирландцев ниже нас, - лицемерно заявляет Хильда Кристоферу Беллмену. - Их любят во всем мире, везде им рады. А уж этого нахального ирландского патриотизма я просто не выношу... Английский патриотизм - другое дело. У нас есть Шекспир, и Хартия Вольностей, и Армада, и так далее. А у Ирландии, в сущности, вообще нет истории" (44). Романистка мастерски, косвенно, с горькой, истинно киркегоровской иронией говорит о лживости и лицемерии широко принятых "общих истин".

Влияние экзистенциализма на творчество Мердок более всего ощущается в тех случаях, когда она рисует безысходное одиночество человека в этом безумном, по словам одного из ее героев, трагическом мире (см. 116). Едва ли справедливо утверждать, как это делает зарубежный критик Питер Вулф и вслед за ним наш литературовед Е. Гусева, что "в той части, когда Сартр рисует человека одиноким существом в бессмысленном и абсурдном мире, Айрис Мердок расходится с его феноменологией" /9/. Такое решение вопроса было бы слишком однозначным.

Как трагический аккорд звучат заключительные стро-

ки седьмой главы романа "Алое и зеленое" - строки, которые можно истолковать как символическую картину бесконечности человеческого существования: "Пинки и ласки моря не подействовали ни на форму камней, ни даже на их цвет. Они остались желтыми и бессмысленно зазубренными, - нагромождение многогранников... Пугала невероятная тяжесть этих скал, их потрясающая твердость, бесчувственность. Они - как тот огромный, тяжкий, безмозглый мир, что выкатился из лона господня" (117 - 118).

Действительно, в отличие от героев Сартра, стремящихся в поисках свободы порвать пути, связывающие их с обществом, герои Мердок, напротив, каждый по-своему пытаются избавиться от одиночества, ища связи с другими людьми, но их попытки, как правило, ни к чему не приводят. Большинство героев романа "Алое и зеленое", несмотря на то что все они связаны родственными узами, чувствуют себя одиноко и неуютно в этом "огромном, тяжком, безмозглом мире". Одинок Пат Дюмэй, одинок Эндрю Чейс-Уайт, безмерно одиноки Барнабас Драмм и его жена Кэтлин.

Категорический вывод о расхождении с феноменологией Сартра не следует также из утверждения Мердок о том, что "только в общении с другими людьми, ему подобными, он (человек - А.Ч.) формирует свою личность и утверждает свою самобытность в обществе" /10/. Да, человеческая личность - существо социальное. Но для Мердок эта индивидуальная человеческая личность остается "свободной и одинокой" (free and separate) /11/, хотя и не абсолютно свободной, как у Сартра. Утвержденные романистки о "реализации" личности в общении с другими звучит скорее как уступка экзистенциализму - философии ситуаций, нежели как расхождение с Сартром. Согласно экзистенциалистским представлениям, сталкивая "я" с другими, ситуация позволяет "проекту" личности сделаться личностью /12/.

В романе Мердок "Алое и зеленое" философские идеи тесно связаны с темой борьбы Ирландии за национальную независимость. Действие романа происходит в течение нескольких дней - с 16 по 24 апреля 1916 года, - предшествовавших знаменитому Пасхальному восстанию. В этой экстремальной ситуации философско-этические проблемы, которые решает романистка, приобретают предельную заостренность. "Алое и зеленое" выделяется среди других произведений писательницы подлинным, ненадуманым драматизмом. Мердок напоминала всем о том, что она ирландка, не забывшая лучшие страницы истории своего народа.

С 1169 года, когда в Ирландию вторглись англо-норманны, вся история этого небольшого острова - непрерывающаяся борьба: сначала против завоевателей, покоривших свободолюбивых гэллов, затем за отделение Ирландии от Англии; наконец, после англо-ирландского договора 1921 года и образования свободного Ирландского государства - за подлинную, а не номинальную независимость от Великобритании /13/.

В истории Ирландии много трагических страниц, по-

вествующих о страданиях порабощенного, но не сломленного народа. В 1801 году напуганное грандиозным по размаху восстанием ирландцев (1798 г.), а также событиями во Франции английское правительство провело в жизнь Акт об Унии, положивший конец ирландскому парламенту. Ирландия превращалась в провинциальное захолустье, подчиненное британской короне. Первым ответом патриотов на унию был жестоко подавленный заговор Роберта Эммета в 1803 году.

Английские хозяева безжалостно расправлялись с ирландским населением, облагали крестьян непосильными налогами, сгоняли с земли. Во многих районах Ирландии население вымирало или было вынуждено эмигрировать за границу. "Англия губила Ирландию медленно и равнодушно, без злобы, без милосердия, можно сказать - без мысли; так наступают на букашку, забывают о ней, а потом, заметив, что она еще шевелится, наступают еще раз" (198).

Весь XIX и начало XX века прошли в Ирландии под знаком борьбы за отмену позорного акта. В 1843 году выдающийся политический деятель Ирландии Дэниел О'Коннелл организовал и возглавил движение репилеров, имевшее целью добиться отмены унии мирными средствами. В 1875 году в английском парламенте под руководством Чарльза Стюарта Парнелла сформировалась национальная Ирландская партия, выступавшая с требованием гомруля (англ. Home Rule - самоуправление). В 1896 г. была организована Ирландская социалистическая партия во главе с Джеймсом Конноли - партия, объединившая борьбу за национальную независимость с классовой борьбой против буржуазии.

Когда началась первая мировая война, билль о гомруле, несмотря на обещания правительства, все еще не был принят. Чаша терпения патриотов была переполнена. В Пасхальном восстании 1916 года приняли участие революционные волонтеры-республиканцы (их фактическим вождем был Патрик Пирс) и части Ирландской Гражданской Армии, которую возглавлял Джеймс Конноли. В силу ряда обстоятельств у восставших не было никакой надежды на успех. Но они и не рассчитывали на успех, когда захватив здание дублинской почты, водрузили над ним национальное знамя Ирландии. Они преследовали иную цель: пробудить самосознание соотечественников и продемонстрировать всему миру, что "народ Ирландии имеет суверенное и неотъемлемое право владеть Ирландией и свободно распоряжаться судьбой Ирландии", как это было сформулировано в Заявлении Временного правительства провозглашенной повстанцами Ирландской республики /14/. Восстание было потоплено в крови, все руководители восстания были казнены.

Но бесплодно ли было бorenье?

Но бесцельной ли смерть была?

Может, в Англии так считали,

Мы же помнить одно должны:

Пусть мечтали, но смерть приняли,

Пусть и были ослеплены,

Но любовью непобежденной.  
Я в стихах поминую вас,  
Пирс, и Конноли, и Мак-Доннах,  
И Мак-Брайд. Пока не угас  
Цвет зеленый, тьма не стгустилась,  
Будут наши твердить уста:  
Изменилось, все изменилось,  
Встала грозная Красота,

- писал в стихотворении "Пасха 1916 года" ирландский поэт У.Б. Йейтс /15/.

Тема подготовки Пасхального восстания, тема национально-освободительной борьбы ирландского народа занимает важное место в романе Айрис Мердок; особенность решения этой героической, гражданской темы состоит, однако, в том, что писательница отражает исторические события, преломив их в судьбах узкого круга героев, изображает эти события не непосредственно, а через призму восприятия персонажей, через личные и семейные отношения: история существует в повествовании как фон, на котором реализуются социальные, нравственные, философские идеи автора.

Конфликт между Ирландией и Англией проявляется в различных аспектах - политическом, религиозном, этическом - и распространяется на родственные взаимоотношения членов одной большой англо-ирландской семьи, которая "заполонила Ирландию, умудрилась проникнуть во все ее уголки" (25). Английская ветвь этой семьи малочисленна: это мать и сын, Хильда и Эндрю Чейс-Уайты, приехавшие в Ирландию из Англии, с тем чтобы поселиться здесь навсегда, возродить семейные связи. Ирландская ветвь очень разветвленная; она представлена большим количеством персонажей, различающихся как по социальному положению, так и по степени социальной активности (дядюшка Эндрю - Барни, его дальняя родственница - Милли, Кристофер Беллмен, его дочь Франсис, Пэт и Кэтел Дюэзи и др.). Всех их объединяет пылкая любовь к Ирландии. Симпатии писательницы целиком принадлежат этой группе персонажей, однако, стремясь быть объективной, она раскрывает тему трагических отношений между Ирландией и Англией как непримиримое противоречие близких друг другу стран.

Для Айрис Мердок Пасхальное восстание - не страница из учебника истории, а нечто очень личное, духовно близкое ей. Ее родители были очевидцами этих дней; таким образом, многое могло стать известно ей, родившейся три года спустя, по устной семейной традиции. Кроме того, в значительной степени изображение эпохи, ее идеологии, быта, отдельных деталей базируется в романе на данных тщательно изученных писательницей исторических источников. Ее роман проникнут историзмом, и даже ее субъективизм не искажает действительность, когда речь идет о том, что принадлежит истории.

Никак нельзя согласиться с утверждением, будто в романах Мердок время действия не играет решительно никакой роли и временные вехи ощущаются только в реали-

ях /16/: Именно эти реалии всегда служили большим мастером пера для воссоздания колорита эпохи. С помощью мелочи, частности, реплики-упоминания талантливо и ненавязчиво рисует Мердок само Время. Учебник ирландского языка О'Грауни в руках у Кэтла, вскользь брошенная реплика о том, что в "Аббатстве" идет что-то Йейтса, упоминание имени Парнелла или О'Коннела - все эти кажущиеся мелочи несут на себе огромную смысловую и временную нагрузку. История постоянно присутствует в сознании читателя, читатель помнит о приближающемся Ласхальном восстании несмотря на то, что само восстание и его трагический финал в романе не изображаются.

Обстоятельства, в силу которых восстание было заранее обречено на поражение, отражены А. Мердок в романе с пристрастием участника событий; более того, писательница заставляет и читателя ощутить сопричастность происходящему. Вместе с Патом мы глубоко переживаем отсутствие единства в руководстве и в рядах патриотов, возмущаемся по поводу устаревших, неэффективных методов обучения и борьбы, применяемых руководством восстания, вместе с Кристофером Беллменом восхищаемся Роджером Кейментом и негодуем на близорукость руководителей: в результате плохо скоординированных действий оружие, отправленное повстанцам из Германии, не дошло по назначению.

С большим художественным тактом Айрис Мердок рисует портреты подлинных вождей восстания - Патрика Пирса, Джима Ларкина, Джеймса Конноли, но ее приговор объективен и суров. "Да, тут была сила чистой души, - пишет Мердок о Пирсе, - сила полного самоотречения... И в то же время... каким только глупым, ребяческим бредням не предавался этот человек! Он романтизировал героическое прошлое Ирландии, населяя его не только рыцарями Красной ветки, но и духами, феями, колдунами.. Романтизировал он и войну, - ...болтал про "красное вино сражений, согревающее сердце земли", и прочую чепуху в этом роде" (90). Совершенно очевидно, что такой человек, несмотря на все его достоинства, не мог бы встать во главе республики.

Писательница отвергает идею святой католической Ирландии, убедительно показывает фразерство, небоеспособность шинфейнеров, осуждает реакционные стороны ирландского национализма. В романе подняты многие социально-политические проблемы времени: ирландский вопрос, вопросы религии, борьба против капитализма, первая мировая война. Как и ее герой, Мердок не сомневается в том, "что капиталистический строй неразумен, деспотичен, несправедлив" (88). Но она разделяет мнение Дэниела О'Коннела, полагавшего, что "ни одна политическая реформа не стоит того, чтобы пролить из-за нее хоть каплю крови" (60). "Если борешься за социальную справедливость, не надо убивать людей", - заявляет писательница устами Кэтлин (60). С другой стороны, в минуту гнева она готова согласиться с юной Франсис, считающей, что общество, допускающее социальные несправедли-

ности, "нужно взорвать, камня на камне от него не оставить" (115).

Можно только сожалеть, что А. Мердок поверхностно рассматривает некоторые из затронутых ею проблем; можно также упрекать писательницу в том, что она не изображает в романе широкие слои общества той эпохи. Цель ее уже: изобразить небольшой круг людей - будущих борцов - и события, которые предшествовали восстанию. Это позволяет ей выразительно осветить решимость ирландцев в борьбе за свободу, их готовность к самопожертвованию.

Для экзистенциалистов очень характерен мотив "трагического жеста" - героического поступка личности, не рассчитывающей на какие-либо плоды, не верящей в результаты человеческого действия, но все же совершающей тот или иной подвиг, чтобы утвердить себя перед своим собственным сознанием и совестью. "Ход земных дел может ни, капельки не измениться от этого вмешательства, просто сметя и отбросив с дороги упрямую человеческую пылинку. Но перед своей совестью личность лишь тогда достойна этого имени, когда она вопреки своей слабости перед всеми и вся отстаивает свою правоту..." - писал о героях Сартра С.И. Великовский /17/.

Совесть - единственный судья героев Сартра. В романе "Алое и зеленое" герои несут ответственность не только перед своей совестью, но и перед Историей. Не случайно Пата Дюмэя в романе преследует чувство, что "он принадлежит некоему замыслу истории" (87). "Судьба" или "рок" других романов А. Мердок в "Алом и зеленом" оборачивается непреложностью исторического процесса. Подавляющее большинство героев романа еще не знают, что ожидает их в ближайшем будущем. У каждого из них свои заботы и тревоги, а между тем на них надвигаются грозные события Пасхального восстания.

Согласно экзистенциалистским представлениям, отчаяние коренится в крушении надежд, возлагаемых на историю. "Чтобы преодолеть отчаяние, нужно "выбить клин клином": обескураживающему ощущению неразрешимости и бессмысленности конкретной ситуации противопоставить прочное, уверенное... сознание неустранимого трагизма человеческого существования" /18/. Таков путь к свободе, по мнению французских экзистенциалистов. Подобная свобода - не познанная необходимость, а вызов необходимости, "стоический антиисторизм, борьба в условиях рациональной неразрешимости ситуации, без надежды на успех" /19/, устранение всякого надличного принципа и провозглашение ничем не связанной воли единственным руководящим принципом своих действий.

Пат Дюмэй, герой "Алого и зеленого", имеет много общего с героями Сартра, но, в отличие от них, он тщетно стремится превратить свою волю в единственный руководящий принцип своих поступков. У Сартра "личность изображается одинокой и абсолютно свободной" /20/, - подчеркивала А. Мердок. По мнению романистки, человек не может быть абсолютно свободен, он скован цепью взаимосвязей с другими людьми. Даже Пат Дюмэй, самый

"экзистенциалистский" герой в романе, не свободен абсолютно - его сковывает любовь к младшему брату, которого он во что бы то ни стало хочет уберечь от смерти в бою за свободу Ирландии.

Для героев Мердок проблема выбора определяется чувством личной ответственности, гражданского долга, причастности к происходящему. Подтверждение тому - путь, который избирают герои "Алого и зеленого": Пат Дюмэй, Кэтел Дюмэй, Кристофер Беллмен отдают свою жизнь за национальную независимость Ирландии. В эпилоге друг сына Франсис идет сражаться за свободу Испании. Личность обретает свободу в ходе борьбы за свободу нации.

Несмотря на драматизм сюжета, роман в целом отнюдь не пессимистичен. "Трагедия оставляет нас в вечном сомнении, - пишет Айрис Мердок. - Трагедия в искусстве представляет собой попытку преодолеть поражение, которое человеческие существа потерпели в практической жизни". Романистка поднимается над своими героями, чтобы, опираясь на опыт и понимание современника ответить на вопрос: "... бесплодно ли было боренье?... бесцельной ли смерть была?" Юные патриоты погибли, но образ каждого из них остался в памяти потомков прекрасным, совершенным, незапятнанным. "Те другие (погибшие в борьбе - А.Ч.) были овеяны красотой, которую ничто не могло затмить, с которой ничто не могло сравниться. Они навсегда остались молодыми и прекрасными... Они умерли во всеоружии своей первой любви, и матери оплакали их... Они отдали жизнь за все самое высокое - за справедливость, за свободу, за Ирландию" (287).

Среди персонажей романа выделяется героический образ Пата Дюмэя. Несмотря на ущербные моменты психологического портрета героя, образ которого воспринимается иногда как иллюстрация к некоей заданной схеме, Мердок смогла передать в его облике мужество, способность к борьбе, стойкость перед лицом смерти. Пат - партиот и романтик, сжигаемый одной неистовой страстью - любовью к Ирландии. "В его драме было всего два действующих лица - Ирландия и он сам" (287).

Ирландия - еще одно действующее лицо, постоянно присутствующее на страницах романа. С глубоким лирическим проникновением пишет Айрис Мердок об ирландской земле. Краски она выбирает по преимуществу светлые, неброские: перламутрово-серые облака, желтые скалы, бледно-фиолетовая полоса морского горизонта над серой водой. Эти краски сгущаются по мере того, как нарастает драматизм стремительно развивающихся событий.

Философские идеи тесно связаны в романе с темой борьбы Ирландии за национальную независимость. Обращаясь к недалекому прошлому своей многострадальной родины, автор делает здесь попытку выйти за пределы очерченного в предшествующих романах круга проблем и поставить вопросы большого социального значения. Хотя героические события Пасхального восстания 1916 года, описанные Мердок, не выдвинуты ею на первый план, они, несомненно, во многом определяют силу романа и придают особое звучание

философской мысли автора. В известном смысле это позволяет отнести "Алое и зеленое" к разряду философско-исторических произведений.

#### П р и м е ч а н и я

1. Елистратова А. Цвет крови и надежды // Иностранная литература. - 1969. - № 6. - С. 264.
2. Цит. по: Wyatt A.S. Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch. - London: Chatto and Windus, 1965. - P. 184.
3. См., напр.: Саруханян А.П. Айрис Мердок // Английская литература: 1945 - 1980 / Отв. ред. А.П. Саруханян. - М.: Наука, 1987. - С. 302.
4. См., напр.: Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман 20 века. - М.: Высшая школа, 1982. - С. 182.
5. Цит. по: Быховский Б.Э. Кьеркегор. - М.: Мысль, 1972. - С. 194.
6. Мердок А. Алое и зеленое / Перевод с англ. М. Лорие. - М.: Прогресс, 1968. - С. 30 - 31. (Далее цитаты приводятся по этому изданию; номера страниц указываются в тексте).
7. Подробнее об этом см.: Гайденко П.П. Кьеркегор и философско-эстетические истоки экзистенциализма // Вопросы литературы. - 1967. - № 7. - С. 151.
8. О киркегоровской иронии см.: Там же. - С. 136.
9. Гусева Е. В продолжение знакомства // Вопросы литературы. - 1969. - № 11. - С. 212.
10. См.: Там же.
11. См.: Murdoch I. Against Dryness // Encounter. - Jan. 1967. - No 88. - P. 18.
12. См.: Великовский С.И. Путь Сартра-драматурга // Сартр Ж.-П. Пьесы. - М.: Искусство, 1967. - С. 592.
13. Подробнее об этом см.: Джексон Т.А. Борьба Ирландии за независимость. - М., 1949.
14. Encyclopaedia of Ireland. - Dublin, 1968. - P. 98.
15. Иейтс У.Б. Пасха 1916 года (Перевод Э. Линецкой) // Английская поэзия в русских переводах: XX век / Сост. Л.М. Аринштейн и др. - М.: Радуга, 1984. - С. 843 - 844.
16. См.: Ивашева В.В. От Сартра к Платону // Вопросы литературы. - 1969. - № 11. - С. 145.
17. Великовский С.И. Указ. соч. - С. 590.

18. Соловьев Э.Ю. Экзистенциализм // Вопросы философии.  
- 1967. - № 1. - С. 129 - 130.
19. См.: Там же: - С. 128.
20. Murdoch I. Against Dryness // Encounter. - Jan. 1961.  
- No 88. - P. 17.

HISTORICAL BACKGROUND IN IRIS MURDOCH'S NOVEL  
"THE RED AND THE GREEN"

A. Chameyev

S u m m a r y

"The Red and the Green" is concerned with the events of the Easter Rising of 1916 in Ireland. The novel appeared in 1965 and reminded its readers of the author's Irish descent (Murdoch was born in Dublin of Anglo-Irish parents) showing that she remembered only too well the glorious and dramatic pages of her people's history. The Easter Rising failed, its leaders were put to death, and yet, as the author writes, their struggle had not been for nothing: "they had died for glorious things, for justice, for freedom, for Ireland!" "Freedom", Iris Murdoch believes, "belongs to human nature, it can't vanish from the earth... And whenever it's the turn of a country, however small, to rise against its tyrants, it represents the oppressed peoples of the whole world".

In none of Murdoch's novels have her political convictions been so definitely put into words. Nor has there appeared so far any other book of hers that, despite the tragic atmosphere permeating the whole of the story, leaves so much hope for the future. "Tragedy in art", in Iris Murdoch's opinion, "is the attempt to overcome the defeat which human beings suffer in the practical world".

"The Red and the Green" is Murdoch's most successful attempt to picture man "against a background of values, of realities, which transcend him". Though the author is interested mainly in character, in human relations and concentrates not so much upon history as upon human conduct in extreme situations, the impact of historical context on her personages is powerful all through the book. As distinct from her other novels, "The Red and the Green" contains a good deal of the historical setting and, in a sense, may be considered a philosophical-historical novel.

Ученые записки Тартуского университета.  
Выпуск 871.  
ПРОБЛЕМЫ ФОНА И АТМОСФЕРЫ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ.  
Труды по романо-германской филологии.  
Литературоведение.  
На английском и русском языках.  
Реюме на разных языках.  
Тартуский университет.  
ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Эликоолы, 18.  
Ответственный редактор А. Руйгас.  
Корректор Н. Сторожанко.  
Подписано к печати 23.10.1989.  
МВ 01641.  
Формат 60x90/16.  
Бумага писчая.  
Машинпись. Ротапринт.  
Учетно-издательских листов 9,78. Печатных листов 8,75.  
Тираж 400.  
Заказ № 661.  
Цена 2 руб.  
Типография ТУ, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Тийги, 78.