

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

626

ANTIIK- JA VÄLISKIRJANDUSE
PROBLEEME.

MÜÜT JA REAALSUS

ПРОБЛЕМЫ АНТИЧНОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ

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

Kirjandusteadus
Литературоведение

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIHIK 626 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.g.

ANTIIK- JA VÄLISKIRJANDUSE
PROBLEEME.

MÜÜT JA REAALSUS

ПРОБЛЕМЫ АНТИЧНОЙ
И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ

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

Kirjandusteadus
Литературоведение



TARTU 1982

Redaktsioonikolleegium

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

Редакционная коллегия

А.Пееп, Ю.Тальвет, Э.Тамм, А.Луигас (отв. ред.), О.Оямаа,
Л.Цехановская

Toimetajailt

Kõneolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihik (Antiik- ja väliskirjanduse probleeme. Müüt ja reaalsus) on järjeks 1981. a. ilmunud temaatilisele artiklite kogumikule "Realismi ja romantismi probleeme XIX ja XX sajandi väliskirjanduses".

От редакции

Данный выпуск Ученых записок Тартуского государственного университета (проблемы античной и зарубежной литературы. Миф и реальность) является продолжением вышедшего в 1981 г. тематического сборника статей "Проблемы реализма и романтизма в зарубежной литературе XIX и XX веков".

Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu State University (Problems of Ancient and Foreign Literature. Myth and Reality) is a continuation of the previous thematic collection of articles "Problems of Realism and Romanticism in the XIX and XX century Foreign Literature", which appeared in 1981.

© Тартуский государственный университет 1982

Ученые записки Тартуского государственного университета.
Выпуск 626.
ПРОБЛЕМЫ АНТИЧНОЙ И ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ.
Труды по романо-германской филологии. Литературоведение.
На равных языках.
Реализм на равных языках.
Тартуский государственный университет.
ЗССР, 202400, г.Тарту, ул.Павлова, 18.
Ответственный редактор А. Луигас.
Корректор И. Пауска.
Подписано к печати 2.12.1982.
МБ 09383.
Формат 60x90/16.
Бумага писчая.
Машинный. Ротапринт.
Учетно-издательских листов 9,6.
Печатных листов 9,75.
Тираж 300.
Заказ № 1288.
Цена I руб. 40 коп.
Типография ТГУ, ЗССР, 202400, г.Тарту, ул.Павлова, 14.

CONTENTS

СОДЕРЖАНИЕ

Toimetajailt.....	2
От редакции	2
Э.Тамм. О некоторых особенностях образа Одиссея как трагического героя	5
E. Tamm. On Some Peculiarities of Odysseus as a Tragic Hero (Summary)	13
L. Linask. Myth and Reality in the Literary Works of J.R.R. Tolkien	14
Л.Линаск. Миф и реальность в литературных произведениях Я.Р.Р. Толкиена (Резюме)	25
N. Diakonova. Iris Murdoch's Novel "The Black Prince": Fiction or Reality	26
Н. Дьяконова. Роман Айрис Мердок "Черный Принц": Фикция или реальность. (Резюме)	36
T. Zälite. Functions of Mythology in Paul Scott's Novel "The Corrida at San Faliu"	38
Т.Залите. Функция мифологии в романе Пола Скотта "Коррида в Сан-Фалиу". (Резюме)	50
A. Luigas. Влияние натурализма и традиции английского реалистического романа в конце XIX века. Дж. Гиссинг	51
A. Luigas. The Influence of Naturalism and the Tradi- tions of the English Realistic Novel in the Late XIX cent. G. Gissing (Summary)	65
Г.Перминова. Реалистические тенденции вставных новелл в психологическом романе Э.Булвера-Литтона "Гейские пилгримы"	67
G. Perminova. Realistic Tendencies in the Inserted Short Stories in the Psychological Novel of E. Bul- wer-Lytton "The Pilgrims of the Rhine". (См. также)... ..	71
Т.Аунин. Проблема мифологизации национальной истории в творчестве американских романистов первой поло- вины XIX века	72

T. Aunin. On the Problem of Myth-Making Concerning the National History in the Works of the American Romanticists in the First Half of the 19th Century. (Summary)	79
Л.Цехановская. Мифологическая драма Теннесси Уильямса "Орфей спускается в ад"	80
L. Tsekhanovskaya. Tennessee Williams's Mythological Drama "Orpheus Descending" (Summary)	90
R. Äbeltina. Subtext in Ernest Hemingway's novel "For Whom the Bell Tolls"	91
Р.Абельтина. Подтекст в романе Эрнеста Хемингуэя "По ком звонит колокол". (Резюме)	102
B. Botschewa. Zu E.T.A. Hoffmanns Auffassung über Wesen und Rolle der Phantasie	103
Б.Ботшева. Понимание сущности и роли фантазии Э.Т.А. Гофмана (Резюме)	113
E. Vahtrik. Zum Stellenwert der mystischen Symbolik in Gertrud Leuteneggers Romanen "Vorabend" und "Ninive"	114
Э.Вахтрик. Мифическая символика в романах Гертруд Лейтенеггер "Накануне" и "Ниниве". (Резюме)	128
S. Bihmar. Крушение одного мифа (по роману Мартина Вальзера "Единорог").....	129
S. Vihmar. Zusammenbruch eines Mythos. (Resümee)	133
E. Kärner. Elemente der mystisch-religiösen Symbolwelt in der estnischen Zeitdichtung	134
Э.Кярнер. Некоторые элементы мистического-религиозного символизма в эстонской поэзии времени. (Резюме) ...	141
Ю.Тальвет. Дихотомия времени и пространства в испанской литературе XVII века	142
J. Talvet. La dicotomía del tiempo y del espacio en la literatura española del siglo XVII (Sumario).....	155

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОБРАЗА ОДИССЕЯ КАК ТРАГИЧЕСКОГО ГЕРОЯ

Эпш Т а м м

Тартуский государственный университет

Особенностью древнегреческой поэтической мысли является ее исключительная гибкость. Мифы, на основе которых образовалась почти вся греческая литература, никогда не были строго унифицированы. Зачастую они представлены даже в весьма различных вариантах, поэтому один и тот же образ мифического героя мог быть различно истолкован. Обычно неизменной оставалась основная канва мифа, с подробностями же обращались довольно свободно. К тому же греки не делали своего мифического героя объектом усердного почитания — один и тот же герой с равным успехом мог выступать как в трагической, так и в комической роли. Все это оказывалось в совершенном согласии с мировоззрением древнего грека. Жизнь содержала в себе и то, и другое — и эти два противоположных полюса — трагическое и комическое — являются неразделимой частью греческого художественного слова с самого начала его возникновения.

Это свободное отношение греков к своему мифическому наследию служит доказательством их тонко развитого критического чутья, готовности смеяться над всеми и надо всем, была бы к тому хоть малейшая причина. Тут не щадят и богов, не говоря уже о смертных. Так не помешала Ахиллу его слава самого трагического героя Троянской войны сделаться и комическим лицом. Представитель "средней" аттической комедии Антифан изображает его одетым женщиной и скрывающимся на острове Скиросе среди дочерей царя Ликомеда, чтобы только не идти на войну с троянцами (в комедии "Скиросянки"). Как показывают сохранившиеся отрывки и заглавия пьес, Ахилл являлся действующим лицом и в других комедиях.

Можно привести и противоположные примеры. Геракл, который предстает наиболее популярным комическим героем, выступает в одноименной трагедии Еврипида в трагической роли.

Другим весьма популярным комическим лицом наряду с Гераклом является Одиссей. У Эпихарма, сицилийского комическо-

го писателя (У в. до н.э.) имеется, по меньшей мере, 4 комедии об Одиссее*.

Заслуживает внимания и то, что Одиссей является действующим лицом в единственно сохранившейся драме сатиров Еврипида "Киклоп".

Значительно реже образ Одиссея вдохновлял трагических поэтов. Правда, он выступает в качестве действующего лица во многих сохранившихся (и несохранившихся) трагедиях, но не в одной из них не выведен в трагической роли протагониста. Скорее всего можно утверждать, что ему отводилось там неблагоприятное место. Достаточно вспомнить, какую предательскую роль играет он в судьбе Паламеда — в одноименных трагедиях Эсхила, Софокла и Еврипида. Все это дало повод назвать Одиссея Мефистофелем греческой трагедии (Méautis G., 1957, с. 58). Чем же объяснить то, что Одиссей в греческой трагедии скорее антигерой, чем носитель трагического конфликта? Быть может, мифы, из которых греческая трагедия брала свои сюжеты, не предлагают темы, достаточной для того, чтобы вывести Одиссея в трагическом свете? Однако могут возразить, что мифы о Троянской войне полны описаний страданий и смерти. О страданиях говорит также один из наиболее устойчивых эпитетов гомеровского эпоса, данный Одиссею (*πολύτλας* "многострадальный"). Разве все те испытания, которые выпали на долю Одиссея и других ахейцев во время войны под Троей и, позже, среди скитаний, сами по себе не трагичны? Конечно, если разуместь под трагичным что-то страшное и ужасное.

В действительности все гораздо сложнее. Миф сам по себе не трагичен, потому что он имеет в виду космические проблемы, в ходе разрешения которых вообще не возникает вопрос о судьбе отдельной личности. Человек еще не отделен от космического целого и не чувствует себя суверенной личностью.

По сравнению с мифом эпос являет собой уже следующую ступень в изображении личности. Связь отдельного индивида с родственным коллективом уже слабее, но возникновение личности еще не получает должного развития. Человек еще не умеет разбираться в последствиях своих поступков, еще меньше — отвечать за них. Поэтому категорию трагичности можно применять к эпосу всего лишь условно, невзирая на то, что уже античные мыслители, в их числе Платон и Аристотель, считали Гомера

* О них см. подробнее: E.D. Phillips, *The Comic Odysseus. — Greece and Rome, Series 2, VI, Oxford, 1959, с. 58-67.*

самым трагическим поэтом.

А. Лосев определяет трагическое как такую жизненную ситуацию, которая создается благодаря невозможности тех или иных надличных сил реализоваться в человеческой жизни без существенной катастрофы (Лосев А., 1960, с. 189). С этой точки зрения вся Троянская война, несомненно, трагична, так как возникла исключительно ради просьбы Гектора к Зевсу об уменьшении населения на земле. В этом общем трагическом контексте Троянской войны трагичны и судьбы отдельных героев, Ахилла, трагизм которого вытекает из несовместимости славы и долгой жизни; или Гектора, патриотизм которого уступает силе врага. Трагична и судьба Одиссея, который должен потерять 20 лет своей жизни на войне и в скитаниях. Но все это, взятое само по себе, не является трагическим, а только ужасным (Лосев А., 1960, с. 192-193).

Однако дело осложняется тем, что ахейцы и троянцы в своей массе вовсе не знают того, что они лишь орудие в руках высших сил. Им известна только земная причина Троянской войны — оскорбление Парисом гостеприимства Менелая и похищение Елены. На человеческом уровне обе стороны имеют на войне одинаковые возможности, и это лишает нас возможности считать судьбу героев Троянской войны трагичной. Специфически трагическое всегда предполагает осознанность трагизма, осознанность противоречия между реальными возможностями человека и той или иной надличной силой. Поэтому многие исследователи вовсе отрицают трагическое в гомеровском эпосе (Lesky A., 1964, с. 15,23). В. Ярхо подчеркивает, что трагическое есть категория художественного мышления, которая была выработана афинской трагедией V века и предостерегает от насильственного внесения ее в древнегреческий эпос (Ярхо В., 1963, с. 64). Гомеровские герои не думают о том, почему они должны умереть, почему у разных людей разная судьба. Для них это естественно, они чувствуют себя естественной частью в постоянном процессе рождения и умирания. Этим заранее исключается трагическая противоречивость между человеком и окружающим его миром (Ярхо В., 1978, с. 18-19).

Совсем другая картина открывается в аттической трагедии V века. В центре внимания впервые оказываются отдельный человек и его отношения с окружающим миром. Поступки героя оцениваются исходя из него самого, герой сам дает своим поступкам этическую оценку и достигает этим путем самопознания. Тем самым он перестает быть пассивной жертвой внешних

сил и делается местом столкновения трагических сил.

Древнегреческая трагедия заимствовала свои сюжеты из мифов, которые к этому времени группировались в эпические циклы. В принципе можно на каждую эпическую тему писать трагедию, но уже Аристотель заметил, что сюжеты лучших трагедий держатся в кругу немногочисленных родов, например, Алкмеона, Эдипа, Ореста, Мелеагра, Фиеста, Телефа и других ("Поэтика", I453 а, I7-2I). Одиссея в этом перечислении нет. Одну причину этого можно видеть в том, что охват приключений Одиссея слишком широк для драмы, которая всегда предполагает сжатое действие. Поэтому можно согласиться с теми, которые считают мифы об Одиссее более подходящим материалом для эпики (Méautis, G., 1957, с. 46; Bassett, S.E., 1938, с. 237).

К этому присоединяются причины, вытекающие из особенностей характера Одиссея. В греческой трагедии мы видим целый ряд отличных друг от друга героев, но тем не менее можно говорить о какой-то общей концепции трагического героя. Большею частью это — характеры благородные, честные, не признающие компромиссов. В то же время они могут быть пылкими, самоуверенными и горяча совершить какую-нибудь ошибку (*ἀμαρτία*), которая может стать причиной их гибели. Одиссей во многом отличается от них. Он никогда не теряет самообладания, его поступки всегда контролируются разумом. Он гибок, всегда приспосабливается к обстоятельствам и избегает таким образом возникновения конфликтов как с окружающим миром, так и с самим собой. Все это делает образ Одиссея не очень выигрышным для трагедии.

Героизация такого типа имеет свои определенные исторические причины, она неотделима от греческой колонизации VIII века, когда нужны были именно такие отважные, предприимчивые люди.

С течением времени, однако, изменения в общественной жизни и мысли вызвали видоизменение идеалов. Троянская война была в воображении многих поколений событием, вызывающим восхищение перед своим славным прошлым, событием, в котором видели справедливое возмездие варварам за оскорбление чести Эллады. В V веке распространяется скептическое отношение к эпическому идеалу героизма. Первые колебания в традиционных оценках Троянской войны появляются в "Агамемноне" Эсхила, который снимает с нее всякий героический ореол. Еще дальше идет Еврипид, который постоянно подчеркивает бессмысленность этой войны. Мысль, что из-за одной женщины страдало столько

людей, проходит через все трагедии Еврипида на эту тему. На таком фоне представляются в ином свете также поступки ахейцев в разрушенной Трое. В трагедиях "Гекуба" и "Троянки" Еврипид изображает троянцев как защитников своей родины, ахейцев же как захватчиков. Но победа не принесла грекам ожидаемой славы. Казнь Астианакта, сына Гектора, свидетельствует не о силе греков, а об их страхе. "Троя счастливейе Эллады", резюмирует Еврипид устами Кассандры ("Троянки", ст. 365-66). Совершенно ощутима здесь мысль, что гораздо лучше претерпеть несправедливость, чем ее совершить. Здесь мы имеем дело уже с этическими категориями, о которых не могло идти речи в эпосе. На таком фоне приобретают и образы ахейцев, в том числе Одиссей, трагическую окраску. Все же можно сказать, что образ Одиссея остается в этой трагедии несколько схематичным и мы можем лишь догадываться, как казнь Астианакта вызывает в душе Одиссея конфликт между человечностью и "долгом", требующим соблюдения интересов ахейцев и окончательного истребления опасности со стороны троянцев.

"Троянки" были поставлены в марте 415 г., когда в Афинах шла напряженная подготовка Сицилийской экспедиции. Еврипид не поддерживал колониальных амбиций Афин, и в его "Троянках" видела прямой отклик на эти события (Ярхо В.Н., 1970, с.213-214). Изображая поход против Илиона как захватническую войну, Еврипид резко осуждает авантюрную внешнюю политику Афин и их жестокость при обращении с покоренными. Пропагандистские цели Еврипида определили и трактовку ахейцев в "Троянках". Все они, включая Одиссея, изображаются как насильники, приносившие с собой только бедствия и ужасы. Подчеркивание трагических черт в образе Одиссея требовало бы более длинной дистанции во времени, отдаления от конкретно-исторических событий.

Разочарованием в эпическом идеале героизма пропитана также поэма "Александра", автором которой является эллинистический поэт Ликофрон (I половина III века до н.э.). Весь ход Троянской войны и дальнейшая судьба ахейских героев дается в виде предсказания Кассандры (Александры), которая сулит грекам суровые испытания за причиненную троянцам несправедливость. Но в монологе Кассандры чувствуется скорее сострадание к грекам, чем враждебность. **Большинству из них** не дано увидеть родину, тех, кому это все же удастся, не ждет там счастье. Агамемнон становится жертвой козней Клитемнест-

ры. Одиссею предвещает Кассандра еще большие бедствия, чем он претерпевал у Скайских ворот в Трое. Из стиха в стих повторяются такие эпитеты как *τῆλες* ("несчастный", ст. 746, 788), *τλήμων* ("жалкий", ст. 773), *ἐχέταλος* ("несчастный", ст. 815). Он вернется домой только для того, чтобы увидеть, как в его отсутствие Пенелопа расточила в веселых пирах с женихами его имущество. Грустно констатирует Ликофрон, что гораздо лучше было бы Одиссею остаться на родине, притворясь сумасшедшим, чем претерпеть столько бедствий (ст. 812-819).

Соединение идеала этой тихой и незаметной жизни с образом Одиссея кажется непривычным - но оно не единично. В конце "Государства" Платона изображается, как души умерших героев ищут тела, чтобы воплотиться в них в будущей жизни. Одиссей, выбирающий последним, отказывается от всякого честолюбия. Он ищет долго, пока не находит самой обычной, далекой от всяких тревождений человеческой жизни, которую презрели все другие. И эту жизнь он выбрал бы и в том случае, если по жребию мог бы выбирать первым ("Государство", X, 620 c-d). Тем самым Одиссей объявляет иллюзорными, пустыми все прежние идеалы. Вместо свойственного эпосу жизнеутверждающего оптимизма Одиссея в более поздней традиции появляются ноты разочарования и смирения, не без трагического оттенка. Эти новые черты в образе Улиса мы находим и в новейших произведениях, например, в романе "Прибой" современного шведского писателя Эйвинда Йонсона (1946). Мы здесь больше не встречаем неутомимого странника - перед нами состарившийся, усталый от кровопролития воин, который не в силах погасить память прошлого. Постынно, во сне и наяву его преследует тень погибшего Астианакта. С особенной силой возникает эта смерть в памяти Одиссея в конце романа, где Эвриклея требует казни новорожденного сына дочери Долиоса, видя в нем продолжателя бесчинств женихов. Вспомним, что в трагедии Еврипида "Троянки" именно Одиссей требовал казни Астианакта. Теперь он старается помешать этому, говоря, что ни один ребенок не сделал ему никогда в жизни ничего плохого. Но уже поздно - Одиссею не удастся остановить сложный ход политики, который уже не меняет однажды данного ему движения.

Без сомнения, Одиссей - один из самых интеллектуальных героев мифологии. Он интересуется окружающим миром, хочет добраться до смысла вещей. Но познание не всегда дает удовлетворение, оно может стать причиной трагического миропонимания, т.к. помогает видеть противоречия между возможностями

человека и надличными силами^{*}. Одиссей дает начало вечному недовольству человека несовершенством человеческих знаний, что и заставляет его искать все новых и новых приключений. В гомеровском эпосе эти приключения навязаны Одиссею и подчинены одной цели — возвращению домой. Но постепенно они приобретают значение сами по себе, делаются определяющим фактором существования самого Одиссея. За годы долгих странствий он сроднился с морем, по первому зову которого он готов пуститься в плавание. Поэтому его трудно представить в условиях спокойной домашней жизни. Оседлая жизнь была бы для него самоотрицанием. Раньше или позже он задал бы себе вопрос — а что же дальше? Гомеру удалось избежать этого момента, т.к. он окончил свой эпос на возвращении Одиссея домой. Но центробежные силы должны были заявить о себе уже у Гомера, — иначе как объяснить то, что более поздняя традиция изображала Одиссея или идущим в новое странствие или вовсе не вернувшимся домой? В легендах средних веков приключения Одиссея отодвигаются все дальше на запад — даже по ту сторону Геркулесовых столпов, которые считались крайним пределом человеческих возможностей — и не только в географическом понятии, но и как символ ограниченности человеческого духа. Преодолевающим предел, положенный человеку, изображает Одиссея и Данте, запрещая ему возвращение домой. Полный неутолимой жажды знания поднимает он парус вслед новым открытиям — и гибнет ("Ад", XXVI, II2-120).

Эти проблемы поставлены и в вышеупомянутом романе Э. Йонсона. Одиссей держит путь в сторону Итаки, но вместе с тем чувствует какое-то непонятное волнение. Он как бы догадывается, что не сможет жить прежней жизнью. И действительно, сразу после избияния женихов он сообщает, что собирается в новое долгое странствие. Но опять именно Эвриклея срывает его планы. "Плавание кончено, мой сын, корабли вытасены на берег на зимнее время", — оповещает она (Johnson, E., 1946, с. 517). И в ее голосе звучит уверенность, что скитания Одиссея кончены навсегда. Здесь снова встречаемся мы с трагическим противоречием между человеческими стремлениями и действительностью. Этим печальным аккордом и заканчивается роман Э. Йонсона.

^{*} Проблема познания является одной из важнейших в греческой классической трагедии. Человеческое познание всегда уступает божественному всезнанию, что часто ведет к трагическим развязкам. Трагическая судьба царя Эдипа, например, мотивирована тем же.

Опираясь на вышесказанное можно заключить, что Одиссей позднейших литературных обработок значительно отличается от первоначального гомеровского образа. Все эти произведения трудно подвести под один знаменатель, но тем не менее можно сказать, что во многих из них Мужественная энергия и жажда жизни Одиссея заменены известным скептицизмом. Одиссей является там постаревшим, многоопытным, но в этом жизненном опыте чувствуется усталость и трагизм. Было бы неправильно утверждать, что эти литературные обработки произвольны и противоречивы созданному Гомером образу. В какой-то мере у них у всех есть общие точки соприкосновения с гомеровским Одиссеем, которого характеризует многогранность и многозначность. Почему Гомер создал его именно таким, что здесь дело его собственного домысла, а что было уже в самом мифе — это вопрос, на который ответить трудно или вообще невозможно.

Л и т е р а т у р а

Лосев А.Ф. Гомер. М., 1960.

Ярхо В.Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. — М.: Художественная литература, 1978.

Ярхо В.Н. Миф и политика в древнегреческой трагедии. — Вопросы истории, 1970, № I, с. 213-214.

Ярхо В.Н. Проблема ответственности и внутренний мир гомеровского человека. — Вестник древней истории, 1963, № 2, с. 46.

Bassett, S.E. The Poetry of Homer. Berkeley, California, 1938.

Johnson, E. Die Heimkehr des Odysseus. Ein Roman über Gegenwärtiges. — Rostock: VEB Hinstorff Verlag, 1971.

Lesky, A. Die griechische Tragödie. Stuttgart, 1964.

Méautis, G. Sophocle. Essai sur le heros tragique. Paris, 1957.

Phillips, E.D. The Comic Odysseus. — Greece and Rome. Series 2, VI, Oxford, 1959, с. 58.

ON SOME PECULIARITIES OF ODYSSEUS AS A TRAGIC HERO

E. Tamm

S u m m a r y

The present paper deals with some peculiarities of Odysseus as a tragic hero. As the extant plays and fragments show, Odysseus was not a very popular figure among the Greek tragic poets. It was partly due to the wide range of his adventures. To this some peculiarities in Odysseus' own character might be added.

Odysseus lacks the uncompromising rigidity of the typical tragic heroes. His flexibility and adaptability eliminates the rise of any conflict between him and the outer world. He is, no doubt, the most intellectual figure in Greek mythology. He possesses the ability of understanding the inner meaning of things. At the same time human knowledge was never to reach the divine omniscience. The understanding of this contradiction may have resulted in a tragic world outlook. While the Homeric Odysseus can be called the embodiment of optimism and energy, then in the later tradition of the myth scepticism, disillusionment and resignation are very often prevailing in his character.

MYTH AND REALITY IN THE LITERARY WORKS
OF J.R.R. TOLKIEN

Lauri L i n a s k
Tartu State University

J.R.R. Tolkien's literary accomplishment has already been widely commented upon in the English-speaking countries but the opinions as to the place of his work in world literature have been diametrical: his art has been either praised or angrily discarded as completely valueless. He can by no means be called a progressive writer but as far as he is critical of certain aspects of the capitalist society, and has thus become a representative of a certain escapist trend, his work deserves impartial study.

J.R.R. Tolkien's epic trilogy "The Lord of the Rings", which was published in 1955, is certainly one of the most extraordinary phenomena of the 20th-century world literature. It is extraordinary in the sense that, although fantasies, imaginary worlds and artificial myths have been created by different writers both in this and in the previous centuries, no writer has to such extent baffled the reader with scrupulosity of this kind, with the extremely elaborate and intricate nature of the narrative, with the inviolable exactitude in which Tolkien has invested his story. The impulse to a recent upsurge of criticism in English-speaking countries, hitherto predominantly positive, was initially given by his trilogy, which thus has one more merit in addition to its literary value - it provoked an interest in Tolkien's other works. As the aim of this article is not to give a detailed and all-round survey of his literary accomplishments but to analyse the interrelations of fantasy and myth, on the one hand, and reality, on the other, and also present his views on the theory of fantasy, suffice it here to name only some of his other publications: "The Hobbit or There and Back Again" (1937) and "The Silmarillion" (pub-

lished posthumously in 1977). His scholarly works include two essays "Beowulf: The Monster and the Critics" (1936) and "On Fairy-Tales" (1938) where he expressed his general views on mythology and fantasy that found practical application in his works of fiction.

Tolkien's Middle-Earth, the imaginary world that he created, actually started as an exercise in linguistics because in the 1930s he tried to publish a survey of his own "Elvish languages" which he failed to present to a larger audience and thereafter started to build a whole world around the initial exclusively linguistic ambitions. If his obsession with imaginary languages is taken as content, the form, that is the later conceived material surroundings - his Middle-Earth, has also its far-reaching philosophical roots. Throughout his life Tolkien advocated nature conservation and, like the French enlightener Rousseau, he seems to find the solution to all mankind's problems in an allegiance to and an alliance with nature and rebukes all attempts at its humanly selfish exploitation. One of his greatest drawbacks, however, lies in the fact that for Tolkien these ideas snowballed into a kind of idiosyncrasy that consists in his loudly proclaimed hostility towards both technical and social progress, and finds manifestation throughout his literary work. As a product of his society he might be justified in choosing the course of withdrawal from civilization in the narrower sense of the word but when he voiced angry protests against the conveniences that technical progress had provided, identifying them with the reactive force of estrangement from nature, he was bound to be pathetically late. The rural atmosphere where he spent his childhood, the two world wars that he survived, his general conservatism and orthodox religious views, all those brought about the result that he spent his whole life building a kind of refuge to recall the idealized image of his childhood times in fantasy. He had to witness international and domestic confrontations that greatly shattered the foundations of his society and thereby also his smug ivory tower. As a conservative by nature and conviction he could not see the dialectical element in every confrontation and therefore he would have liked the status quo of a sort of feudal society retained, and that is exactly what he defines as "nature" in his fight against progress. He must have been aware of the

irreversible nature of history but he most probably did not see the antagonism between his wishful thinking and the due course of evolution. His only alternative was escape and, though it was not conceived as absolute withdrawal from real life but rather a means of tolerating it, essentially it is of the same practical value as any religion or social myth. Yet Tolkien cannot be considered a self-styled prophet only because within the limits of his mythical fantasy world he has presented an optimistic panegyric to humaneness, to everything good inherent in an intelligent human being. His convictions could have moulded him into an outright pessimist yet his message is not bewailing but he rather gives a warning that man should be wise enough to avoid both oral and physical destruction. His escape or withdrawal is advertised as something that helps man to counter-attack any step of reality directed at paralysing humaneness in him. Whatever subject matter, method or genre Tolkien has chosen, the practical outcome remains ever topical for his uncompromising devotion to freedom, justice, and human goodness, the universal ideals for every human being, either an idealist or a materialist, pagan, Christian or atheist.

This information should be taken as an illustration to the background of Tolkien as a writer. Before dealing with his views on fantasy it should be pointed out that in his theoretical works it is difficult to detect any difference between myth and fantasy and the terms have often been used interchangeably. In principle this might be arguable but in Tolkien's case there really seems to be no difference. According to universally accepted definitions "The Hobbit" could be classified as a fairy-tale for children, "The Lord of the Rings" is already much more ambitious, being a kind of unprecedentedly long and elaborate fairy-tale, for both children and adults, with a strong mythological element, but "The Silmarillion" is the mythology of not only a nation or an ethnic group but a whole world. It lacks only one characteristic feature of a myth, that at some point in history it has been universally believed, owing to the fact that it is artificial. Therefore, in Tolkien's case, there is probably no need to differentiate between fantasy and myth because the author has not made it in his theoretical works and his literary work justifies that point of view.

In the 1930s Tolkien presented his views and principles on the functions and methods of mythological or fantastic imagination in the two above-mentioned essays. He maintained that his contemporaries (with whom we can in this context identify ourselves in the 1980s as well because the tendencies that he opposed have greatly developed in 50 years) had forgotten that the mythological imagination, put in a corresponding literary form, could deal with serious philosophical and moral issues relevant to our time. According to his belief "a ... mythology can deepen rather than cloud our vision of reality" (Helms, R., 1974, p.3) and that is what he tried to explain in his "Beowulf" essay. One of the most acute problems for him has been that of radical evil and, though the scale and aspects have been different, all his three major works recount a fight against evil in one or another form. Grendel in "Beowulf" belongs generically into the same class as the dragon Smaug in "The Hobbit", Sauron and his Ringwraiths in the trilogy, or the evil spirit Melkor and his servants in "The Silmarillion". Tolkien greatly justifies imaginary creatures as embodiments of evil because "a dragon is no idle fancy. Whatever may be his origins in fact or invention, the dragon in legend is a potent creation of men's imagination" (An Anthology of Beowulf Criticism, 1963, p. 64). It is quite obvious that if there is no dragon, there can be no heroes. In the folklore of many nations a similar issue can be found, there are "these two primary features: the dragon and the slaying of him by the greatest of heroes" (Ibid., p. 72). Tolkien has thus come to a value that is inherent in human imagination - capacity to mythicize any memorable human action, phenomenon or state. Fight against evil is present in the mythological vision of "Beowulf" and it is the main issue in Tolkien's above-mentioned works. In folk-lore the confrontation of the dragon and the hero equals to and even represents the agelong antagonism between good and evil as moral categories. In the light of the assumption that human imagination tends to mythicize valiant and heroic deeds, it becomes evident that the dragon-hero is a concretization of the general antagonism, an idea put into a concrete form, and at the same time a kind of generalization in the sense that some real manifestation of this conflict is mythicized and paraphrased into a dragon versus

hero confrontation. Tolkien's answer to the question what the power of mythology is, ought to have come from this. His heroes give a practical solution: they concretize the conflict of antagonistic moral values in the author's imaginary world and a Tolkien reader, bound by the author's message, is expected to treat his contrastive characters as something archetypal but applicable to the conflicts between good and evil in real everyday life, setting an example. Practically, that is the way to interpret his fantasy, but theoretically he is a mystic when he asserts that the monsters of "Beowulf" as well as those in his works are not only the "enemies of mankind" but also "inevitably the enemies of the one God" (Ibid. p. 72) and "something ... higher is occasionally glimpsed in mythology: Divinity" (Tolkien, J.R.R., 1965, p. 25). When applied to Tolkien's fantasy world, the question of enmity might be true in his concretized context of a good versus evil conflict but we cannot possibly interpret it as a normal or exemplary generalization for the reader. The problem of Divinity here serves probably only the author's aim of paying tribute to his religion. It is true that a fantasist is free to choose his subject matter and if the author's theoretical "mistakes" do not interfere with his literary production to a great extent, and his message is not religiously didactic but universal, as the case is with Tolkien, his subject matter as well as his method is not subject to a reduction to the level of the principal philosophical antagonism. A fantasy itself can very well be used as a background to the conflict that he sets out to solve, another question is why the author has chosen that form, what gave him the impulse and how he defines his creation - result sequence. That brings us to the question: what are the functions of fantasy or a myth for a contemporary reader? Tolkien has called the modern functions of fantasy: Recovery, Escape and Consolation.

Recovery, according to Tolkien, is a renewal of the health of human imagination. He has said that "recovery is ... a re-gaining of a clear view ... We need ... to clean our windows; so that the things seen clearly may be freed from the drab blur of triteness or familiarity" (Ibid., p.57), and later on his ideas were voiced by C.S. Lewis when he maintained that to see things more clearly we should dip them

in myth. So far his ideas might be justified but his conviction of the "instrumental priority of imagination over perception" (Helms, R., 1974, p. 16), if it is a prerequisite for that recovery, makes, at least theoretically, his attempts at conveying a message absurd. The materialistic world outlook gives priority in this context to perception whereas imagination can rather distort a reflection of the material world than ensure a clearer perception of it. An artist is entitled to use imagination as a method to clarify his perception and present a highly individual image of an object or a situation. Drawing attention to a detail or a particular aspect he may give a distorted image of an object or a real situation but this distortion is not an end in itself, it is rather a kind of intensifier to the actual or real essence of what he has produced. Perception cannot exist without reality and imagination cannot exist without perception, consequently can imagination be given neither instrumental cognitive nor any other priority. Now, if Tolkien prefers imagination to actual reflection he gives an absurd pattern (the applicability of which to the real world he never refutes) stripping perception of its priority and thus preaching imaginative vision as a curative for a recovery not from the "triteness or familiarity" of the real world but from imagination itself. "We need ... to clean our windows" (Tolkien, J.R.R. 1965, p. 57) not to the real world then but rather to our imagination of this world and there is no sense in using imagination to clarify something that is already imaginary. Tolkien is a great master in "cleaning our windows" with the help of fantasy but our windows still look at the real world not an imaginary one.

Tolkien has identified Escape not with "the Flight of the Deserter" but "the Escape of the Prisoner" because, according to him, the only emotions his contemporaries in the 20th century can feel are "Disgust, Anger, Condemnation and Revolt" (Ibid. p. 61). As it was said above, Tolkien does not use Escape in the sense of complete withdrawal but rather a means to tolerate the real world and, if possible, come back to it with "clean windows". He advocates "the desire to escape, not indeed from life, but from our present time and self-made misery - that we are conscious of the ugliness of our works, and of their evil" (Ibid. pp. 64-65). Tolkien is

positive that Escape would allow a real Recovery, "We should look at green again, and be startled anew (but not blinded) by blue and yellow and red. We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold ... sheep, and dogs, and horses - and wolves" (Tolkien, J.R.R. 1965, p.57).

It is natural that Tolkien, as a representative of his class, wants to escape, the more so that he is the enemy of not only social but every kind of progress. He is a champion of nature conservation which, of course, is no drawback in itself because inconsiderate exploitation of nature and natural resources is certainly a step towards self-destruction. Tolkien is ever warning against alienation from our environment but unfortunately he is too extremistic and this view is prompted solely by his own alienation from progressive work. It is true that the technological revolution rendered the two world wars more destructive than they would have been before it, but it has also provided many conveniences the contemporary man cannot do without.

Tolkien is a victim of his own reactionary society which, for him, produces only ugliness and evil, yet he cannot offer anything but escape and thus, figuratively, denies the advantages of progress to every man, to a tycoon as well as to an African savage tribesman. In short, for Tolkien nature is good, progress is bad, there is no progress without a development in human knowledge, so it makes knowledge only a source of evil, and this point of view makes Tolkien akin to a Catholic obscurant of the Middle-Ages. Unfortunately Tolkien does not see that there might be a social layer that could and would make use of progress to produce also something beautiful and good, a class that could use its knowledge to grant nature and progress at least a kind of peaceful co-existence.

The third function of a fantasy, Consolation, acquires in Tolkien's conception a religious colouring. He has placed fantasy beside tragedy. The latter gives a catastrophe, a kind of purgation, to convey its message. Tolkien has coined a word to signify the opposite - eucatastrophe, the "consolation of the happy ending" which can bring "a sudden and miraculous grace" that is in fact "evangelium, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world" (Tolkien, J.R.R. 1965, p. 68). Tolkien identifies the effects of

fantasy with a religious experience, yet, as a Roman Catholic, he is surprisingly heretical when he says that the Gospels "contain a fairy-story, or a story of a larger kind which embraces all the essence of fairy-stories" (Tolkien, J.R.R. 1965, p. 71). This statement is not far from the widespread viewpoint which identifies the Gospels with a kind of fantasy that has mythicized some memorable events in the past.

Although, theoretically, Tolkien has defined his eucatastrophe as a manifestation of some religious feeling (i. e. Consolation), his literary work offers rather Encouragement than Consolation. His protagonists encourage the readers to fight evil and give them a hope of victory, they do not find any solace in submission to evil, nor can they consequently offer it to others. Their slogan is "Stand up and fight!", never "Turn the other cheek!"

Strange as it may seem, the last function is the most natural one in its place in spite of its religious presentation, whereas the first two lack conviction. Fortunately the theoretical principles which the author followed in the process of creation may, and mostly do, remain unnoticed by the reader and therefore they do not interfere with the actual interpretation of his work. Tolkien's views on the functions of fantasy may be disputable but the outcome is probably one of the best fantasies written, its message topical and humane.

J.R.R. Tolkien is unique in contemporary literature as the creator of an entirely new world which is a cross-bred one pertaining to a great extent to the human habitat, yet having the ingredient elements of a myth - independent realm of the imagination with its own laws and significances, or "the realm or state in which fairies have their being" (Ibid. p. 9). Tolkien's world could be called new because it is an imaginary one, it is not historical and neither is it of collective origin, but it certainly is not groundless. It is traditional "borrowing from the power and import of his sources" (Helms, R. 1974, p. IX) - all the written records of Germanic mythology, which left their traces and influences on Tolkien's imagination. With "The Hobbit" and his two essays he had rediscovered the value and relevance for our time of mythic literature and set out to convince his audi-

torium of this value because people had in his view "lost the keys to mythic response" (Helms, R. 1974, p. X). As he was distressed to find that the English had so few myths of their own and had to live on foreign borrowings, so he thought he'd make one himself.

Tolkien is well aware of the inevitable precondition that the aesthetic, moral and philosophical principles governing a fantasy world are different both from the inner laws and decrees of our own world of common-sense reality, and from those prevalent in realistic literature. It is evident that fairy-tale morality or common sense could never change places with our world's social principles but at the same time we can export our real i.e. "primary world" to the "secondary one" (as Tolkien called it) exactly to the extent we think it necessary, provided its consistency is not violated. Realistic views are based on the ontology that grants reality only on a basis of cause-and-effect sequences; fantasy may be founded on a different theory of reality but its aesthetic, moral and philosophical principles must accord with the inner laws of the "Secondary World". The essence of this is that an author of fantasy is free to choose the "building-material" and sources for his "secondary world", but once it has been formed, the author needs a strong self-discipline to follow the principle that what happens in his world, has to accord not only with his imagination, nor with the real world's laws of common sense, but with the particular laws of his "secondary world". To maintain its credibility the author may never break his world's inner consistency. Tolkien himself has said that "the storyteller ... makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is "true"... You therefore believe it, while you are, as it were, inside" (Tolkien, J.R.R. 1965, p. 37). There must be a "Secondary Belief" in the "Secondary world" - the product of the author's art, because, as Tolkien continues, "the moment disbelief arises, the spell is broken: the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again looking at the little abortive Secondary World from outside" (Ibid. p. 37). A successful fantasy-writer must therefore, in order to maintain that belief, always keep in mind the internal laws, morals and decrees as well as structural principles of the world he is creating.

Tolkien's secondary world is still not purely imaginative but a cross-bred one which is only natural because he knew that "no audience can long feel sympathy or interest for persons or things in which they cannot recognize a good deal of themselves and the world of their every-day experience" (Kocher, R. 1977, p.1). There seems to be a kind of paradox in this as it was concluded above, that quite different laws and cause-and-effect sequences govern the world created by a fantasist and his first and foremost task is to induce a belief in the whole system, and yet he is restricted by the requirement to remind the reader of his own world, not to carry him too far away. This belief, again, is not the ultimate purpose in itself, but a means the author has chosen to communicate his message and as far as it is meant for human beings and not for imaginary creatures, the target (i.e. the reader) must be able to transplant himself in the secondary world, and that is why the reader must be assured by some elements to feel at home and not to be taken to completely new surroundings. Tolkien himself manifestly expected that secondary worlds would combine the ordinary with the extraordinary, the fictitious with the actual, he believed that secondary worlds (that he called Faerie) cannot be described directly, applying to them indescribability, but never imperceptibility.

In general, the author has followed the structural principles of creating an imaginary world as a great master; his "Secondary World" is a unity of opposites as it is simultaneously mythical and real, remote and quite near, it is "familiar but not too familiar, strange but not too strange".

R e f e r e n c e s

- An Anthology of Beowulf Criticism ed. by Nicholson, L.E. -
Notre Dame: University of Notre
Dame Press, 1963.
- Helms, R. Tolkien's World. - Boston: Hough-
ton Mifflin Co., 1974.
- Kocher, P. Master of Middle-Earth. The Fic-
tion of J.R.R. Tolkien. - New
York: Ballantine Books, 1977.
- Tolkien, J.R.R. Tree and Leaf. - Boston: Houghton
Mifflin Co., 1965.

МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖ.Р.Р.ТОЛКИНА .

Л. Линаск

Р е з ю м е

Мир фантазии Джона Р.Р.Толкина, который изображен в трех его главных произведениях "The Hobbit", "The Lord of the Rings" и "The Silmarillion", без сомнения, является литературным курьезом, поскольку не один писатель-сказочник прежде него не подал читателям произведений, которые обладали бы такой философской глубиной, представляли бы собой настолько энциклопедический обзор всех сфер этого мира.

Консервативное мировоззрение и моральные принципы автора сделали из него романтического идеалиста, оптимиста, который решает проблемы будущего с помощью прошлого, потому что всякий прогресс для него воплощает зло.

В теоретическом плане Толкин присваивал своей фантазии три основные функции: Поправление, Бегство и Утешение. Эти функции, благодаря идеалистическому виду рассмотрения автора, имеют оспоримый характер, но их использование значительно превосходит их теоретическую основу.

В своих произведениях он представляет идеал, определенную модель того, как должно бороться человечество против зла и всего плохого. Его понимание доброго и злого, а также его метод влияния на читателя может быть ошибочным, однако, в общечеловеческом плане Толкин конкретизирует борьбу между добром и злом в мире фантазии в положительный стимул для любого читателя.

IRIS MURDOCH'S NOVEL "THE BLACK PRINCE":
FICTION OR REALITY

Nina D i a k o n o v a
Leningrad State University

Iris Murdoch is one of the key-figures in English literature to-day. Her novels never fail to mark a major event in the year's contribution to the world of fiction. She possesses both a highly individual talent and a profound typicality in the way the different aspects of her art and her nature are blended in her work.

A writer of formidable learning, the author of a number of books on philosophy, a highbrow intellectual, she never hesitates to use the crudest language, including Anglo-Saxon words, as best fit to deal with the naked facts of life; she is as much given to dry rationalist analysis of emotion as to the highest flights of poetry and fancy; caustic irony goes hand in hand with upsurges of feeling, farce follows tragedy in rapid breathtaking succession. These combinations, however striking they may be, are characteristic of contemporary English letters, their spectacular display of dissimilar and even jarring elements.

Within the cramping limits of a short essay no attempt is made to assess the numerous novels Iris Murdoch wrote during the twenty years that separated "The Black Prince" from her first-born, "Under the Net". Suffice it to say that despite the variety of these novels there seems to be one bleak thread that runs through them all and binds them together. That is the sense of the inherent tragedy of human life, the alienation of man from man, the almost unsurmountable difficulty of communication and the rare, too rare moments of short-lived delight that go with the illusion of mutual understanding, affection and loyalty. "We are bottomlessly comic to each other... God, if he existed, would laugh at His creation... life is horrible, without metaphysical sense, wrecked by chance, pain and the close prospect of death... How can one describe a human being justly? How

can one describe oneself?" (Murdoch, I., 1973, p. 58; Gerstenberger, D., 1975, p. 15). The phrase "All things betray thee" would have done very well for an epigraph to the greater part of Murdoch's books whose function, one is tempted to say, is to express a concept of life as a process painful and irrational with few hopes both for organised social effort (generally conducive to more trouble and more pain) and for any satisfactory human relationship. A sort of grinning demon seems to be persecuting her characters and does not relax until he has succeeded in robbing them of all vestiges of dignity and peace of mind.

Now, an attitude of that sort brings her pretty near to the views of writers and philosophers who came to be known under the somewhat loose and ambiguous denomination of existentialists. Although there is no regular school of philosophy so called, though there are various trends that go by that name, though many critics agree in talking of existentialism rather as a mood and mode of feeling than a consistent body of thought, a few statements could be accepted as true of all its various aspects.

It can be assumed to be a rebellion against materialism and rationalism, against the view of man as a logical outcome of natural and historical processes. He is supposed to defy all laws and definitions and not to be accounted for either in social or biological terms. What we really can observe is existence - a unique and inexplicable phenomenon, the reflection of man's irrational nature. Each man is supposed to stand apart from all other men to be judged only by his own standards. His tragedy, according to the existentialists is that on the one hand he is not free (since he is dominated by circumstances) and on the other hand he is free enough to be impelled to make his own choice at every moment of his life - and to suffer for the consequences since he is doomed to make the wrong choice.

The creative artist must register these moments of choice, with all the poignancy attached to them and, unhampered by wrong-headed attempts to arrive at unattainable objective truth, he is to portray the phenomena of individual existence, a world almost entirely subjective and divorced from the private worlds of other men, both in life and literature.

Iris Murdoch can be termed an existentialist only in so far as she is actuated in her writings by "the piercing sadness of life in the midst of its ordinariness", in so far as she introduces characters that are one and all imprisoned in their own personal aloneness and shut out from others by their special pain so that they cannot afford to sympathise even with those that stand closest to them. These situations recur again and again in her novels, including the latest. But in her way of thinking she moves away from existentialism in an attempt to find firmer ground to stand upon and, according to her own statement, is more and more drawn to Plato and Platonism (Murdoch, I., 1978). It would perhaps, be a fair guess if one said that Murdoch's tragic outlook brings her within the reach of existentialist ideas, but her need for a more positive and less agnostic creed makes her take up objective idealism as exemplified in the doctrine of the Greek philosopher and his numerous followers.

"The Black Prince", Iris Murdoch's most ambitious book so far, should do to substantiate these arguments. The key to the novel is complexity and ambiguity. It is preceded by two forewords, the supposed editor's and the supposed narrator's. The editor says "What follows is ambiguous and sometimes tortuously told. Man's searchings and his strugglings are ambiguous and vowed to hidden ways... That art gives charm to terrible things is perhaps its glory, perhaps its curse" (Murdoch, I., 1973, p. IX).

The ambiguity is further stressed in the foreword of the narrator and main character, Bradley Pearson. "I shall in telling this fable", he says, "adopt the modern technique of narration, allowing the narrating consciousness to pass like a light along its series of present moments, aware of the past, unaware of what is to come." On the other hand... "I shall judge them as I then judged them, and not in the light of any later wisdom. That wisdom however... will not be absent from the story" (Ibid., p. XI). There will be no later wisdom", but there is some hope there will; there will not - and there will - a structure decidedly unconventional and highly subjective.

The book is written on three levels, and can be read from three distinctly different points of view: as a detective story, beginning with a false murder alarm and ending

with a real murder. In the first case the husband mistakenly thought he had killed his wife - and summoned their mutual friend, Bradley, to his aid; the second time it was the wife who knew she had killed her husband, and, summoning the same friend, made him the scape-goat and saw him get a life-sentence for the murder she had committed.

The book can also be read as a psychological love-story - that of a 58 years old man, the writer Bradley Pearson, suddenly falling in love with a girl of twenty whom he had known since her babyhood. The treatment of the attachment between these ill-assorted lovers is very different from what one would expect in a situation of that sort, for there is neither senile illusion and gaping admiration on the part of the elderly lover, nor vulgar "jilting" and greed on the part of his youthful mistress. The treatment is unusual too, in its mixture of crude physical detail - and intensity of feeling that transfuses the stark biological facts with beauty and truth.

The book can, finally, be read as a parable (Bradley Pearson used the word "fable", which amounts to the same thing in the present context) on the dark ways of the artist, on what it is that makes art come into being. The central idea is that it is only after the artist has sounded the depths of great feeling, love and sorrow, that he can reach the point when he is able to create what really is worth creating. But to be able to do that after the trial or ordeal has been lived down the artist should all his life subject himself to the most rigid discipline and never let himself be carried away by easy success. If he does he will find himself impotent when his great chance comes.

Like any parable, "The Black Prince" introduces two extreme figures - the prodigal son as presented by Arnold Baffin, the shoddy writer, - and the stay-at-home one, Bradley Pearson, the one who would not be lured from the thorny path of renunciation to run after the cheaply sweet roses of notoriety.

Like any parable, the novel presents a set of parallels built on different lines: like the cases of true and false art, the love affairs in the book are also obviously true and false, just as in the ballad convention true love is opposed to false love. The false love-relationships are those of Arnold and his wife Rachel, those of Bradley's sister Priscilla and

her husband Roger - as well as those that Bradley is nearly enticed into - with Rachel and also with his former wife Christian. By repudiating the false loves that offered themselves to him Bradley kept his heart whole for his true love, Julian, and the revelation of that feeling as well as the terrific price he had to pay for it enabled him to tell the tale of the Black Prince, the God of erotic love. In this way is the reader made to realise that the abstract proposition about art and suffering is here rendered triumphantly concrete: it is not Art with a capital "A", Art as such but this particular novel, "The Black Prince" that has been paid in love and heartache, in imprisonment and death.

Shelley's famous dictum "We learn in suffering what we teach in song" would make an excellent summary of Iris Murdoch's novel. Both the poet and the novelist were probably influenced by Aristotle's theory of catharsis - i.e. purification by suffering, but both applied it specifically to the needs of the artist, regarding it as a kind of indispensable preliminary to the act of creation. Bradley Pearson puts it very plainly: "I had been given the privilege of an ordeal. That I suffered through her... was a delightful, almost frivolous comfort... The book had to come into being because of Julian, and because of the book Julian had to be... This is her deification and incidentally, her immortality". (Murdoch, I., 1973, p. 338 - 339).

The hero of the novel and its supposed author Bradley are one: just because he endured martyrdom for the brief happiness of his love was he able to write about it. Meanwhile Roger, his sister's husband, who finds it so easy to sacrifice his wife's life enjoys an easy sort of happiness in the arms of her successor Merrygold. But their love is not conducive to art, unless its smug sentimentality serves as an effective contrast to the love of Bradley and Julian.

According to Iris Murdoch's invariable way, the novel introduces a very narrow set of perfectly ordinary people whose relations are in that state of hideous entanglement and disruption that the writer considers typical of contemporary men and women. Bradley himself is drawn very carefully so as not by any chance to suggest anything like a hero of romance: he was born and reared in a shop; all his life he was inspector of taxes than which profession few can be more prosaic; he is certainly not remarkable for physical or moral endur-

ance, as he very nearly becomes the lover of his friend's wife - and subsequently makes love to her daughter with the news of his sister's death quite fresh in his mind. Iris Murdoch goes out of her way to stress the ugly physical details: as the realisation of his love for Julian sweeps him off his feet he cannot help vomiting; one of his most momentous conversations with her takes place immediately after he has escaped from her mother's bed with his socks in his pockets, as Arnold had returned home at a most undesirable moment.

So much for Bradley! Julian fares little better at the author's hands. She is drawn as a vain and silly young woman, who most unpoetically smells of sweat and talks immature nonsense. And yet their love for each other, though with her soon extinguished by the hand of adverse chance is convincingly described as transcending merely physical passion and reaching out to supreme heights, as, for instance, in the compelling episode when at the risk of her life Julian jumps out of a fast moving car just to prove the power of her love. While ordinarily authors emphasise either the sensual or the emotional aspect of love, Iris Murdoch transfuses the sensual with emotion and intellect, thus achieving a triumph of lyrical beauty.

This achievement is all the more striking as poetical intensity is brought out along with critical and self-critical analysis. We are faced with love-craze, with a kind of madness, but it is a madness that has been clinically observed. What the reader gets to know (and that is just where the "third level", the parabolic one, appears) is not only the story of how Bradley and Julian met and parted but how their love, with all the imperfection attached to human love, came to contribute to the miracle of art.

So the moral of the fable seems to be that art is the supreme and all-engrossing activity for whose sake no sacrifice can be too hard and too painful. That moral is in keeping with the tendency to make a religion of art which is characteristic of certain sections of contemporary West-European intellectuals. To accept or reject this notion we should be able to understand what it is in art that justifies and even sanctions these sacrifices. Now that is a point on which Iris Murdoch expresses opinions that on first reading strike us as contradictory: in the Editor's Postscript to the novel

(it is supposed to sum up both the principal narrative and the five postscripts attached to it - that of Pearson himself, his former wife's Christian and Francis's her brother, Julian's and her mother's) art is stated to make truth. "But to that anything can open its eyes. Erotic love can... Art is not cosy and it is not mocked. Art tells the only truth that ultimately matters. It is the light by which human things can be mended. And after art there is, let me assure you, nothing" (Murdoch, I., 1973, p. 365 - 366).

This is where the contradiction awaits us: life seems to have a meaning only in so far as it leads to art, and art seems to have a meaning only in so far as it transcends art and becomes a light (the only one') "by which human things can be mended". But one can't help wondering, why should art bother to mend men if "after art" there is... nothing"? What earthly good can art do if those it is out to mend lives that make no sense unless they bring to a point where they become art?

These are questions to which, at first, no answer emerges. Nor does there appear to be a distinct view of the capacity of art to arrive at truth. Like the Editor, Bradley Pearson says in his foreword that "Good art speaks truth, indeed is truth, perhaps the only truth" (Murdoch, I., 1973, p. XI). And yet it is there to tell us, better than philosophy, "how tiny one's area of understanding is... In art as in morality great things go by the board because at the crucial moment we blink our eyes... for most of us the space between "dreaming of things to come" and "it is too late, it is all over" is too tiny to enter. Only art explains and that cannot be explained" (Murdoch, I., 1973, p. XIII, XV).

The reader is faced with the unpalatable impossibility for art to do its bounden duty to tell the truth. It is, as it were, only by miracle that this, once in ever such a long while, can pass. And even then it can be but an infinitesimal fraction of truth, for does not Bradley explain that "the practice of the arts soon teaches one" that "An inch away from the world one is accustomed to there are other worlds, in which one is a complete stranger." (Murdoch, I., 1973, p. 331). As he states on another occasion "Always a world of fear and horror lies but a millimetre away. Any man, even the greatest, can be broken in a moment and has no refuge. Any theory which denies this is a lie". (Murdoch, I., p. XVIII).

Again the inevitable question arises: Where does art come in? Why on earth is it supposed to be so self-sufficing and all-engrossing if it is helpless not only to prevent the tragedy of man's degradation but even to acquire serious awareness of it, let alone anything remotely approaching completeness of knowledge? To all this the book does give a sort of answer, though, in full harmony with Iris Murdoch's profound distrust of clearly formulated theory, it is not set down in so many words and can only be read between the lines.

The answer, then, could perhaps be inferred from the author's avowed predilection to Plato, according to whom the visible material world is but a shadow of the world of ideal and beauty that lives only in the mind of man, and yet is more true than what he is doomed to recognise as reality. From this point of view art does acquire the priest-like function Iris Murdoch credits it with. It is no absolute good yet lives as an ideal for which not this or that individual but mankind at large will strive. It is like the ideal world of Plato's vision, one that can never be realised but gives a hidden sense to the nightmare that is life. If, according to a far earlier Platonist, Shelley, life is but a "painted veil" screening and hiding the fair proportions of the world of thought, if it is but a shadow of the reality to come, the true business of art is to draw things in a way to give the reader an intuition of the moral beauty that is beyond his reach but nevertheless exists and is, be it ever so faintly, reflected in the world he lives in.

In her book on the philosophy of the French existentialist Sartre Iris Murdoch had said: "We know that the real lesson to be taught is that the human person is precious and unique: but we seem unable to set it forth except in terms of ideology and abstraction" (Murdoch, I., 1961, p. 76; Косак Е., 1980, p. 60 - 61, 67 - 70).^{*} The purpose of art, of all good writing, is, accordingly, to transform those abstract terms into concrete and sensual ones, to instil or inculcate the idea involved with them as a practical thing - to teach it in the teeth of the difficulty, not to say the inconceivability of having this message realised. On condition, how-

^{*} For the criticism of the present state of philosophy see: Богомолов А.С. Английская буржуазная философия XX века. - М.: Мысль, 1973, с. 3-10, 296-302.

ever, that this ideal be presented to the mind of man in the shape of art there is some hope we can live, if not to fulfil it, - that is out of the question - but to move a little nearer to it.

In truly Neo-Platonic fashion Iris Murdoch sees love as the most obvious way to the sort of groping knowledge of the ideal that men and women are reduced to. "Human love", Pearson says, in his postscript, "is the gateway to all knowledge, as Plato understood. And through the door that Julian opened my being passed into another world.

When I thought earlier that my ability to love her was my ability to write, my ability to exist at last as the artist I had disciplined my life to be I was in the truth, but knew it only darkly. All great truths are mysteries, all morality is ultimately mysticism... the black Eros whom I loved and feared was but an insubstantial shadow of a greater and more terrible godhead". (Murdoch, I., p. 339 - 340.) These, of course, are truly Platonic utterances and they logically lead up to the final verdict: "Art is a vain and hollow show, a toy of gross illusion, unless it points beyond itself and moves ever whither it points". (Murdoch, I., 1973, p. 341.) Obviously, art deserves the name of art only when it is informed by the ideal outside reality and shows the way to it by partaking of that ideal.

But the ideality that lies at the back of art life by no means reduces the rich variety of either the one or the other. Art is unable to assimilate the vast number of individual minds and wills and hearts that make up life as it is actually lived. No more can the multicoloured profusion of art be entirely reduced to the uniformity of the ideal: it is inspired by it but is not identical with it. Thence the theoretical motivation of the exuberant wealth of concrete description in Iris Murdoch's books. It stands for her sense of the incredible richness of existence, which, to be made to serve the final and higher purpose of the novelist, must be presented with fastidious selectiveness entirely submitted to his or her central concept. That concept being the farcical and hurtful futility of existence (unless sublimated into creation), Murdoch has recourse to irony and complex allusion. This, e.g., is the way she describes the circumstances that go with the dissolution of Arnold's and Rachel's marriage: "I saw the two faces very clearly, like faces in a crucifixion

crowd... Arnold's face was distorted into a sort of sneer of anguish. Francis's was bright with malign curiosity. Suitable expression for a crucifixion. Inside I nearly fell over Rachel who was sitting on the floor. She was moaning softly now, trying frantically to turn the key again in the lock. I turned it for her and then sat down on the floor beside her". (Murdoch, I., 1973, p. 14.)"She was like a limp dis-entombed Christ figure, still bearing the marks on ill-treatment" (Ibid., p. 20).

The "sneer of anguish", the "malign curiosity" go well with the cruel interest of those who volunteer to watch a crucifixion. The flat and prosy details of the state of the "crucified" and "limp" Rachel, and Bradley's sympathetic but entirely pointless actions - the turning of the key and sitting on the floor beside her - convey the feeling of a world uprooted, of an execution both torturing and ugly that is watched with inhuman callousness. It is a miniature presentation of the loveless quality of life, where people are sacrificed for no obvious reason, with those round them looking on in utter indifference - or, at best, being sillily helpless.

There is the same sort of poignancy in the description of the room where Bradley's sister Priscilla spent her last days before the wreck of her marriage brought on her suicide: "the room had the rather sinister tedium, ... a sort of weary banality which is a reminder of death... The whole room breathed the flat horror of genuine mortality, dull and spiritless and final" (Ibid., p. 19). Priscilla who has nothing to do but die is juxtaposed with Julian, so full of youth and life: "The contrast between them went through the room like a spasm of pain... Real misery cuts all paths to itself" (Ibid., p. 107 - 108).³⁸

The assortment of words conveying listless tiredness and boredom and their association with the common lot of

* Cf. a similar passage concerning the passengers in the London tube: "Jammed body to body, we yawned and swayed, breathing into each other's expressionless faces, like forms packaged up for hell... The tired heavily made up faces of girls, thrust up against mine, smelling of cheap cosmetics and expressing the vacancy of youth without its joy, seemed simply to declare the poverty of the human race, its miserable limitations, its absolute inability to grasp the real. - Murdoch, Iris. A Word Child. New York, 1975, p. 203.

poor mortals is here pressed into the service of Iris Murdoch's tragic view of the commitment of men and women to dreary uninspired suffering. It is to help them escape from this commitment that the artist must employ irony "in the selection of forms for the embodiment of beauty. Beauty is present when truth has found an apt form" (Murdoch, I., 1973, p. 58). In creating beauty he points to an ideal, which though it can never be materialised, yet lifts the spirit of men and women above their wretched selves and sets them a goal; the very striving for the unattainable loftiness of that goal makes them nobler and fitter for the sad business of existence.

R e f e r e n c e s

- Gerstenberger, D. Iris Murdoch. London, 1975.
Murdoch, I. The Black Prince. New York, 1973.
Murdoch, I. Fire and the Sun. Why Plato Banished the Artists? - London: Oxford University Press, 1978.
Murdoch, I. Sartre the Romantic Rationalist. London, 1961.
Murdoch, I. A Word Child. New York, 1975.
Богомолов А.С. Английская буржуазная философия XX века. - М.: Мысль, 1973.
Коссаk Е. Экзистенциализм в философии и литературе. - М.: Политическая литература, 1980.

РОМАН АЙРИС МЭРДОК: "ЧЕРНЫЙ ПРИНЦ": ФИКЦИЯ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ

Н. Дьяконова

Р е з ю м е

Роман "Черный принц" рассматривается на трех уровнях: как роман детективный, психологический и философский. Последний уровень сопоставляется с теоретическими сочинениями автора "Сартр романтический рационалист" (1953) и "Огонь и солнце. Почему Платон изгнал художников" (1978) и изучается в свете изложенных в них идей.

Указывается, что хотя свойственное Мердок трагическое восприятие жизни и бессмысленности причиняемых ею страданий приближает писательницу к мировоззрению экзистенциалистов,

положенная в основу романа концепция искусства, его нравственного значения, раскрывающегося в его устремленности к недостижимому, но возвышающему идеалу, позволяет говорить о причастности мысли романистки к идеализму Платоновской школы.

Вместе с тем намечены и те аспекты стилистики романа, которые отражают представление Мердок о неиссякаемом богатстве действительности и выводят ее произведение за пределы абстрактных схем.

FUNCTIONS OF MYTHOLOGY IN PAUL SCOTT'S NOVEL
"THE CORRIDA AT SAN FALIU"

Tamara Zālīte
Latvian State University

"Oh white wall of Spain -
Oh black bull of anguish -
Oh Ignacio's strong blood -
Oh nightingale of his veins -"

This motto to the novel is taken from a poem by Lorca - a poet who died "mysteriously" during the people's struggle of Republican Spain, and is "perhaps buried under the sand of a plaza de torro" (Scott, P., 1974, p. 214).

The motto is a significant pointer to the essential theme of the novel which is reminiscent of Lorca. It is a novel on the mystery of man, on the pain of his living, the solitude of his love, on man's dignity, and perhaps above all on his indomitable ineluctable need to create. Even in the form of Lorca's lines an affinity to the novel can be sensed; two pairs of contrasts, white and black - hot blood and singing blood, and their inner links can be perceived only intuitively, although they are concrete and visual. They are open to the reader's sensibility.

"The Corrida at San Faliu" belongs to a specific novel genre increasingly frequent in our time. It is a kind of essay-novel, "essay", here, in the sense that it presents not so much a completed self-contained art work, but rather the process of a novel in creation and crystallization, the organic links of this with the author's life experience and genetic peculiarities, the possibilities that confront him, and his tentative choice. At the same time, there is a wholeness about the novel that accounts for its aesthetic impact, and is achieved through its specific structure: it is conveyed to us by a narrator, who introduces himself as an intimate friend of the central character - an author called Edward Thornhill.

There is at present a new trend in French literary criticism called "Genetic Criticism" (PW, 1981, c. 23 - 26) that deals not with a completed work but with the process of its creation, from conception to completion, showing the intricate unity of all this. It studies, thus, the transformations from the "pre-text" (avant-texte) to the text, whose final borders (or frame) distinguish it from all preliminary work. Louis Aragon, one of the contributors to the collection, has presented his Manuscripts to the National Centre of Investigation. The sociological importance of this trend led to its definition as "genetic sociocriticism" (Ibid., p.26).

"The Corrida at San Faliu" comprises just this; its narrator (or implied author) and editor introduces the novel with a brief outline of Thornhill's life in all its vicissitudes of experience and work, and follows this up with manuscripts of four stories that, together with the introduction, comprise Part I of the book. Part II consists of what was (allegedly) found of the manuscript of Thornhill's "very intimate" novel entitled "The Plaza de Toros", which consists of variants of the novel intermingled with notes, diaries, and reflections. This lays bare, on the one hand, the inextricable connections between the writer's personality and sense of life, and, on the other, the deeply hidden single root from which, for all its disparity, the whole of his creation springs. In the four stories, the novel fragments, and the pages of diary, Thornhill pursues one basic theme.

Therefore this fragmented work reads as a completed novel whose theme I formulated at the opening of this. Thornhill had, the narrator tells us, intended to create a novel on "two people who turn up somewhere in disgrace". Disgrace is, indeed, one of the themes in every separate narrative and in his own account of his life as well - but interpreted very broadly.

His life was uprooted and unstable. Born in China, an orphan from the age of two, he had to confront enmity on the part of his uncle's family in England since childhood. However, as early in life his talent drew him into writing, their hostility worried him little; he broke away to follow his vocation, he became famous.

And yet "The Corrida de Faliu" is a novel of crisis and sorrow. Thornhill's life spanned the most critical events of our time in Europe - the Spanish Civil War, Hitlerism, World

War II. He wrote anti-fascist novels, and married a half-Jewish girl called Mitzi in 1938 in Germany, so as to save her life, only to experience her subsequent suicide, when he brought her to England, because she discovered compassion on his part where she would have sought love. Perhaps this experience already alerted him to the underlying mystery of man ("The great mystery is oneself", Oscar Wilde writes in "De Profundis") - that of love and betrayal. His second marriage that took place years later, also involved the same mystery of man's emotional make-up. Myra is 20 years his junior, engaged to be married to his young cousin John, and he takes her from him and into his shiftless, restless life that remains childless and ends, for both of them, abruptly, on October 20th 1962 (he is 60), as he drives their car from a villa on the Spanish coast to Barcelona, in dangerous torrential rain, and suffers a fatal catastrophe.

To his friends who knew how bent he was on completing his new novel, after four years of silence, suicide seemed out of the question. This we are told by the narrator at the opening of his Introduction. However, in the manuscript of the novel, in which he projects himself and Myra into Bruce and Thelma, we read "... on the last day of his life" (Scott, P., 1974, p. 173), implying his decision to die.

The "very intimate" novel thus remains as open as the Lorca lines of the motto.

The plots of the separate pieces are basically simple. The first story, "The Leopard Mountain", is set in India. It tells of a man called Saunders whose consuming greed induces him to destroy anybody possessing anything, and brings about the death of both himself and his only truly devoted and loving servant (according to Thornhill's notes Saunders is modelled on his uncle James). The leopard in the story is a mysterious force, actually nonexistent, a phantom, a legend.

The second story "The First Betrayal" is taken from Thornhill's own experience in 1925, with a girl whom he awakened sexually. In the story he calls her Lesley, and the central character takes her riding one day, stirring her hopes, but then leaves her. It also takes place in

India[⌘] against a background of The Stones - ancient phallic images. It contains a mention of two people who "are in disgrace".

The third story, "The Arrival at Playa de Faro", opens on a poetically rendered myth: the bay of the playa, this time in Spain, is told to be the hoof-print of a white horse from Poseidon's stables. The theme of the story comes close to Thornhill's life: Bruce and Thelma arrive at a Spanish resort, radiantly lovely, yet deep down lonely and barren. This is implied in the last sentence: "... as they looked at the villa, arm in arm, the smiles they wore constantly in public faded" (Scott, P., 1974, p. 89).

In the last of the four stories, Bruce and Thelma are different: an old Bruce who paints landscapes, and a very plain Thelma arrive at Panther House - which links up with the leopard (panther being its synonym) of the first story. According to J. G. Frazer, an ancient belief considered it "the chief of the forest" (Frazer, J. G., 1960). They arrive "in disgrace", Thelma having gone through an affair with a handsome young man called Ned, who, upon discovery, commits suicide, knowing, "with the help of his classical education, the names of all the gods who were destroying him" (Scott, P., 1974, p. 73). This allusion to mythology makes betrayal and adultery an archetypal situation (ЭЙЗЕНШТЕЙН С. 1968, p. 245). Ned's beautiful young wife Lesley (who connects this story with the second one) "went back into the creating chaos" (we recall Othello's lines "And if she loves me not, then chaos is come again").

Part II is compositionally intricate, the plot of Thornhill's novel being reiterated in several possible variants, each springing from his reflections and moods of a brief spell in his life - September 10th to October 16th 1962, thus ending four days before his death.

"We were sitting on the terrace of the Villa Vora la Mar ... my life Myra, whom a man at the Consulate in Barcelona one mistook for my niece; the young man from the beach whose name I hadn't caught; and myself, an ageing animal at the hour of aperitif, observing these two others from the

[⌘] India occupies an important place in Paul Scott's poetic world. His main work is the "Raj Tetralogy" that comprises about 2,000 pages, part of which is being translated into Russian.

safety of the querencia, which is the name given to the particular spot in the ring the bull likes to go back because he feels safest there" (Scott, P., 1974, p. 76). This initial situation contains the gist of Thornhill's novel, as well as of his life. It refers to the consciousness of the age difference between himself and his beautiful wife, and his guilt sense; to the "animal" in him, i.e., his biological essence that no intellect can vanquish / "civilized intelligence spiced with blood" (Ibid., p. 207). It also mentions the "godling", the "third" in the familiar triangle situation that lies at the centre of the novel's dramatic conflict. Above all, it refers to the bull, who in Spain implies the bull fight, and becomes to Thornhill a simile of his life (or perhaps life in general). This will run through the whole novel as a leitmotif, eternal symbol of human living.

The bull figures widely in mythologies and rituals. Associated with Dionysus, it implied death and resurrection, i.e., the eternal continuity of life; suffering (the bull was torn to pieces with his worshippers' teeth) and a return to life. In the shape of a bull Zeus gained possession of Danae; it was an emblem of potency and sexuality. Bull-blood was used for initiation and purification, whereby the bull was adorned with gold - an image insinuated in one of the episodes in the novel (Scott, P., 1974, p. 408. 452 - 453).

The strangely dignified, yet brutal ritual of the bullfight draws and repels Thornhill. He goes to Spain "especially not to see the bulls" (Ibid., p. 8). This time he comes because he is bent on finishing his "very personal" novel after four years of barrenness. It is a novel about Bruce and Thelma Craddock "who turn up somewhere in disgrace", a novel supremely important to him because his silence has matured into sharpened consciousness of the barrenness of his relations with Myra.

The story develops at two levels simultaneously. One follows up Thornhill's personal relations with Myra that amount to a growing desperate jealousy of the "godling", and his ageing person's sense of failure that is almost ineluctable. This theme reaches us as if filtered through a second one, that of the bull in the ring.

Jealousy is a destructive and chaotic force. The level of ritual and mythology, that of the bull-fight, serves as

"semantic and compositional organisation" of the work (Мелетинский Е.М., 1976, p. 295). As in Wagner's aesthetic, the mythological image of the bull embodies Thornhill's sense of life transcendent to his personal experience (Барнетт P., 1978, p. 25). The bull becomes the "indirect authorial comment" (White, J. J., 1971, p. 16) of both the author Paul Scott, and his fictional author Edward Thornhill.

We have here, in fact, a central duality of opposites: barrenness, expressed in the strangely assorted couple, and indomitable fertility epitomised in mythology and ritual, in the bull.

Barrenness is not merely Thornhill's silence. Myra, exquisitely beautiful and feminine, is "not marked by nature as one of the mammals" (Scott, P., 1974, p. 92). "Sometimes, when she sat on the playa, staring through those dark glasses ... I fancied she was looking for her image in the sea, identifying herself with its immense wastes and extraordinary untapped fertility" (Ibid.). After two abortions they were warned by the doctor that they should stop trying for a child. "I was too old to be disappointed", Thornhill writes. "Only a young husband would have been. Only a young man seeks immortality in the flesh" (Ibid.). Yet her creamy wax face seemed lifeless. Her endemic detachment, her air of belonging nowhere presumably accounted for the strange fact that she had remained unmarried till the age of 28 - and then married a man 20 years her senior. We see Myra only through Thornhill's eyes - often through the telescope with which he follows her movements when he is supposed to be working and she goes swimming with the "godling".

"There had always been an understanding between us that I came to Spain especially not to see the bulls", Thornhill writes (Scott, P., 1974, p. 75), repeating the statement quoted above from the introduction. And yet he senses soon that "the time would come when going to the Corrida would be obligatory, symbolic to an old habit of curiosity" (Ibid., p. 89). At last he sees clearly that now the moment has come (Ibid., p. 126).

It came when his jealousy of Myra had reached its height, when he had given up even attempting to write his story on the Craddocks. It came with the realisation that he must "recognise - not cure - the virus of the disease of our

passions" (Scott, P., 1974, p. 206). It is the moment when "his hunchback is crying", and Thornhill makes his final resignation from both Myra and the novel /"The hardest thing to relinquish are expectations " (Ibid., p. 147)/.

The "hunchback" is another leitmotif in Thornhill's notes. He appears to him first in his childhood, in his uncle's beautiful garden in Richmond. "There's a devil lodging in our shoulder-blades. He hunches us up with inexplicable miseries" (Ibid., p. 12), stirring in Thornhill his restless artist's search. He recurs - as do most images - in three variations: in Thornhill's life, in his writing, and as a mythological generalisation. The "little black hunchback" is Thornhill's "Duende" of whom Lorca wrote (Ibid., p. 79) - Lorca, who, like Thornhill himself, had died mysteriously so that they never found his body. Thornhill's "hunchback" drew pictures for him, and he would laugh when Thornhill wept, and weep when he felt happy. It was the hunchback, Thornhill recalls, who had first drawn the picture of the Panther House (see story 4). And when, towards the end, as Thornhill's death draws close, the "bull is chained and dragged out" at the Corrida Thornhill attends, "the hunchback is still clinging to it and crying" (Ibid., p. 206). The hunchback draws art from life - "Craddock wasn't a picture I drew on a mirror to avoid having to face the truth. He was the man my hunchback made me see when I looked into it at my own reflection..." (Ibid., p. 167).

What he saw at the Corrida, that was to be his mirror, he realised as an Art, but "contemplation of Art, not its creation ... shapely words formed out of the terrible void, a deep blue darkness of endless frightening space, the carved stone, the painted canvas, the living word, the sound of music, the poster announcing the splendour of next week's corrido...". He saw his "own attempt to hold on the page moments of truth about human affairs (Ibid., p. 202).

These meditations recall Joseph Conrad's thought on the essence of verbal art, that he formulates in his Preface to "The Nigger of the Narcissus": "To snatch in a moment of courage from the remorseless rush of time, a passing phase of life..." (Conrad, J., 1936, p. X).

Indeed, Thornhill's whole struggle to write brings to mind Conrad's peculiar mixture of faith and tragedy, confidence and despair.

Seeing the Corrida as symbolic of art (hence as a living ritual) comes to him gradually. The problem of life and art - age and youth - love and art is in the centre of his mind during the brief period of time covered by the novel. "The bullfight has been called a sport. It has been called a tragedy. It has been called an art. It has been said simply to illustrate life, and perhaps that is nearer to truth, because it is foreseeable to end in death and what lies between the beginning and the end is therefore an exhibition of mystery and vanity", he thinks earlier in the novel (Scott, P., 1974, p. 88). His observations of Myra' loveliness are steeped in nostalgia and longing. Hence the double implication of his reflections on the bullfight that he initially studies from books, thinking of the "travesty of the conflict between the old bull and the young" (Ibid., p.194). Hence he also specially records the story of the noble bull Civilon who had been befriended by Alvarez and, when at somebody's whim, Civilon was sent into the ring he behaved with such dignity that the crowd called unanimously for a reprieve. Yet the reprieve did not save the bull. It was July 1936; rebel soldiers entered the city, and starved as they where they butchered Civilon. To Thornhill it was an illustration of life's "mystique and vanity", of his own doom (Ibid., p. 87 - 88).

Perhaps the story was also the germ of his death thought. His resignation to the laws of life, to age and sterility, grows as he watches at the Corrida the crowd give enthusiastic preference to a youthful glamorous matador, actually inferior to an older one. They saw in the bullfight "a love affair between articulate man and inarticulate animal, a love affair whose object it was to persuade the bull to surrender willingly" (Ibid., p. 200). For love could be linked with youth. He discerns in the Corrida a whiff of the "old pagan fear of animals... to be worshipped... as well as to be destroyed", and discovers in himself "man's strange atavistic need" to "propitiate and to slay" (Ibid.).

Subsequent developments in his relationship with Myra mirror this. He breaks down before her, asking her "Who is he?" (Ibid., p. 167), meaning her lover (real or imagined? We never know), and soon after that he drives her into their common death.

Perhaps he is aware of having broken a self-imposed taboo, and believes in the punishment such violation incurs. His analysis of the corrida is ambiguous. He sees in it "a celebration of the dimensions of courage, of the stature man can achieve when he spices his civilized intellect with primitive blood-lust" (Scott, P., 1974, p. 200). This association with himself comes to him after having watched Myra swim with the "godling", his fancies and what he actually sees merging into one, inextricably, he goes out and on his return "makes desolate old man's love" to her (Ibid., p. 167). He also realizes that whatever your interpretation of the bullfight "there are always at least three fights going on at any time in the plaza when a corrida is in progress: the fight the bull puts up, the fight the torrero tries to conduct - and the fight the spectators think they see" (Ibid., p. 201).³

As he reads in the spectacle of the Corrida his evaluation of his own life, he also discerns in it "the pattern of a single human life" - not merely his own (Ibid.). Variations of his novel fuse with his thoughts. Thelma and Bruce are, as in the stories of Part I, sometimes young and lovely, sometimes Thelma is plain and old - which he sees while admiring Myra's bronzed perfection on the beach. But invariably there is a third, a Ned, who causes the couple's disgrace, a "deformity" in their relations, which may be variation on the "hunchback" theme, without which, as without suffering, there would be no art. It is, significantly, a hunchback, who, at the last moment, sells him a ticket for the Corrida (Ibid., p. 167 - 168).

Thelma and Bruce, Lesley and Ned recur in a number of different fragments that Thornhill notes, always on triangle and betrayal, on the impossibility for man to love selflessly and attain happiness and tranquillity. There is, for example, the story of a half-cast girl Leela whom Craddock marries (Ibid., p. 145), thus voluntarily stepping into disgrace. But Leela kills herself by drinking ground glass in milk - as Thornhill's first wife Mitzi had killed herself, and for the same reason. It happens, incidentally, near Panther House.

³ This corresponds to the three levels at which each leit-motif occurs. See above.

Another fragment shows Bruce painting his eternal landscapes - painting only their surface, while Thelma sits on a campstool by his side thinking of her dead lover Ned, and wondering: "Has he (Bruce - T.Z.) ever experienced a sorrow as great as mine?" Like Lesley in the earlier story, Leela had been sent to a backwater in Mahwar; as had plain Thelma, let down by Mr. Scaith, on which the latter episode is based.

Each of the characters lives with his own sorrow, and none is capable of communicating his inner self; once again, we recall Joseph Conrad: "... the inner truth is hidden - luckily, luckily" (Conrad, J., 1976, p. 41).

The triangle theme recurs in a new form in the last part of the book, of Thornhill's fiction. It shows Thelma and Bruce, dull and plain. Ned had flashed through their lives, and left them burnt out, by committing suicide. Thelma thinks of the people around them who ostracise them for their "disgrace": "(they) see only the ugliness.. They do not see the burning arrows I fire at them, the flames leaping, the hordes of bulls (my underscoring - T.Z.) sweeping down to destroy their paper street..." (Scott, P., 1974, p. 219). Bruce had refused to cleanse himself of disgrace by divorcing Thelma, because, he says, "I did not want to be alone. Perhaps you don't understand that. You are younger than I..." (Ibid., p. 220). The very end is, however, Thelma's dream that perpetuates the power of Love. Obliquely linked with the bullfight, but with Bruce transformed into the suffering bull, she sees herself and Ned petrified in a pose of love. "And like this we are turned suddenly into stone, because here a union, an awful wholeness has been achieved between man and nature; and so we lie forever in carved cohabitation... we are joined as no man and woman were ever joined before, and only the crack of doom can destroy us" (Ibid., p. 221).

This is the end of Thornhill's "The Plaza de Toros", the end of the art work. In his life, however, his end is death, as we told by the narrator at the opening of "The Corrida at San Faliu".

Elements from mythology, allusions to it, are closely woven into the narrative, lending it unfathomable depth, a sense of significance that we take in unconsciously at first reading. Thus, the theme of twins comes in (Ibid., p. 89) - Miguel and Domingo, servants to the Thornhill's, of whom the maid Lola says: "... in twin brothers the passions of the sea

could run strong". Poseidon appears repeatedly - once, as mentioned above, through his horse that had shaped the bay, and again, when Thornhill identifies him with the "godling" (Scott, P., 1974, p. 101). Hyppolitus and Theseus accompany him. Pandora's box signifies the Craddocks' wooden crate. The Christian myth of "a man stumbling up a hill under the weight of a cross" is mentioned with the theme of "betrayal and crucifixion: a curious blend of Christian and Pagan ritual... that leaves you uncertain ... whether man has killed God and been forgiven, or whether man has slain a bull to propitiate God" (Ibid., p. 208).

Thornhill also forms an etymological link between "veronica" as a certain flourish of the matador's cloak, and the Christian "Veronica" - the imprint of Christ's face on a shroud handed to him by St. Veronica, on his way to Calvary (Ibid., p. 195).

The "disgrace" theme, social in Thornhill's fiction, springs from his personal life; but "our disgrace (as compared with that of the Craddocks - T.Z.) was muted, elusive..." (Ibid., p. 157). It was always with them - an "uninvited guest", and it brought "persistent nagging doubt rather than pain". It was Thornhill's guilt sense about his betrayal of John, and at the same time - it lived in him as an archetypal human situation. There is a hint in the novel, by mention of Richmond, where Thornhill had betrayed John and where the hunchback had first appeared to Thornhill, that the disgrace referred to his art as well. It was, perhaps, his inner knowledge of having exhausted himself as a writer that was decisive in his crisis. Perhaps this accounts for his one cursory reference to Ernest Hemingway (Ibid., p. 71), and to Lorca's words that "the Duende burned the blood like powdered glass" (we recall Mitzi's and Leela's deaths).

The localities are not fortuitous. China, India, Spain... Spain has special significance for Thornhill, who is acutely conscious of the political world[✱]. Spain holds "long memories of the Civil War" (Ibid., p. 91). "The Germans had survived, Spain had survived, I and Myra, I suppose, would survive too... Poor Spain, brave Spain" (Ibid., p. 182), he thinks. "Life fills fiction" (Ibid., p. 167-168).

[✱] As was Paul Scott, which is brilliantly exemplified in the above-mentioned "Raj Tetralogy".

The sorrow of his life is deepened by that of the age.

And yet, "The Corrida at San Faliu" is a life-asserting novel, because of its *intensity* of emotion and thought, and because of the live presence in it of mythology and ritual in contemporary life.

It is a deeply humane book, touching upon man's eternal problem - his ineluctable tragedy of age and decline, expressing it with a beauty of language that calls to mind that of Yeats (to whom this problem also became central towards the late part of his writing). Scott's love of the physical world is uttered in superb poetry - an aspect that shortage of space does not permit me to dwell upon here. Leitmotifs of thought and imagery link its separate parts into one, thus epitomizing the oneness of the world. There is nothing final and unequivocal in any of the themes - Scott speaks through the consciousness of Thornhill only (if we discard the narrator), leaving the book open to the reader.

What the reader chooses the author cannot foresee - it is a mystery equal to that of the bull's choice of his *querencia* (Scott, P., 1974, p. 81). There is never a single, foreseeable "arrival" - but then, "as the Chinese know, it is better to travel than to reach the end of a journey" (*Ibid.*, p. 196).

R e f e r e n c e s

Conrad, J. The Heart of the Darkness. - Harmondsworth (Middlesex): Penguin Books, 1976.

Conrad, J. The Nigger of the Narcissus. - London: Heinemann, 1936.

Flammarion, P. Essays de Critique Genetique. - РЖ. Общественные науки за рубежом. Литературоведение, 1981, серия 7, № I, с. 23-26.

Frazer, J. G. The Golden Bough. New York, 1960.

Scott, P. The Corrida at San Faliu. - Harmondsworth (Middlesex): Penguin Books, 1974.

White, J.J. Mythology and the Modern Novel. Princeton, 1971.

Лосев А.Ф. Исторический смысл мировоззрения Рихарда Вагнера. - В кн.: Рихард Вагнер. Избранные работы. М., 1978.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.

Эйзенштейн С. Воплощение мифа. Избранные сочинения. Т.У.М.,
1968.

ФУНКЦИЯ МИФОЛОГИИ В РОМАНЕ ПОЛА СКОТТА "КОРРИДА В САН-ФАЛИУ"

Т. Залите

Р е з ю м е

Пола Скотт — один из интересных социально ориентированных писателей современной английской литературы, который, к сожалению, не знаком широкому кругу советских читателей.

Рассматриваемый роман Пола Скотта "Коррида в Сан-Фалиу" связывает личную судьбу писателя с одной из вечных проблем человека — проблемой старости и утраты творческой мысли. Он вдумчиво увязывает личное с общим; его рассказ разыгрывается на фоне современных политических событий. Центральная метафора романа — бой быков, один из старейших выживших ритуалов.

Роман очень сложен композиционно. В нем переплетаются личные записи героя-автора с набросками его будущего романа; первая часть состоит из четырех рассказов, которые косвенно связаны с остальным.

Автор статьи связывает семантику такой композиции с новым методом во французском литературоведении, "генетической" критикой. Она также дает свою интерпретацию мифологической основы целого ряда образов романа.

ВЛИЯНИЕ НАТУРАЛИЗМА И ТРАДИЦИИ АНГЛИЙСКОГО
РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА В КОНЦЕ XIX ВЕКА.

ДЖОРДЖ ГИССИНГ

Аста Л у й г а с

Тартуский государственный университет

I.

В Англии, в отличие от Франции, натурализм не составил мощного литературного течения. Период его развития был временно ограничен творчеством таких писателей как Дж. Мур, Дж. Гиссинг, А. Моррисон, Р. Уайтинг и др.

Различие между английскими и французскими натуралистами проявилось также в литературном подходе и методе. Как отмечает И.М. Катарский: "Если во Франции общественный подъем конца XIX века заставил такого писателя, как Золя, вопреки своим собственным натуралистическим декларациям, создавать произведения, в которых побеждал реализм, то английские приверженцы натуралистических теорий более педантично следовали букве литературных манифестов своих континентальных учителей (например, "Экспериментального романа" Золя). Английские писатели-натуралисты не обладали достаточно ясным пониманием существенных сторон капиталистической действительности, чтобы со всей резкостью поставить вопрос о судьбах страны и народа, как это делали их современники - реалисты конца XIX - начала XX в. (Гарди, Шоу, Уэллс). Писатели-натуралисты не были последовательны и смелы даже в своей весьма ограниченной критике социальной действительности" (Катарский, И.М., 1958, с. 56).

Уже в 1933 г. известный французский писатель-коммунист А. Барбюс писал о "войнствующем реализме" Золя следующее: "Только благодаря активной политической борьбе, благодаря тому, что он яростно защищал республики и демократии, Золя смог писать свои лучшие реалистические романы, названные деятелями социалистического рабочего движения Франции "красными книгами" (Барбюс Ж., 1933, с. 140).

Эта моральная опора, которую Золя находил в рабочем движении Франции, проявляется редко у английских натуралистов

(исключение - недолгая политическая работа Дж. Гиссинга в 1880-1882 гг.). Первым убежденным пропагандистом романов Золя в Англии был Дж. Мур. Его первый роман, "Жена актера", описывающий постепенное падение героини и ее трагическую гибель в сетях алкоголя и развращающей среды, написан под прямым воздействием произведения Золя "Западня". Но как отмечает Э.П. Зиннер: "... он неминуемо должен был взять в первую очередь от французского натурализма худшие его стороны, его принципы биологической обреченности, его фатализм, уводящие уже от материализма в мистику" (Зиннер Э.П., 1938, с. 125).

Элементы биологизма и социал-дарвинизма мы находим также в одном из самых характерных явлений английского натурализма - т. наз. "литературе трупп" - 80-ых и 90-ых гг. прошлого столетия.

К этому разряду можно отнести таких писателей как Дж. Гиссинг (George Gissing) Артур Моррисон (Arthur Morrison) и целый ряд таких малоизвестных и сильно отличающихся друг от друга писателей как Эдвин Пу (Edwin Pugh), Уильям Пет Ридж (William Pett Ridge), Ричард Уайтинг (Richard Whiteing) и др. Показывая самые грязные, самые страшные стороны жизни отверженных Ист-Энда, авторы этого направления претендовали на изображение подлинной неприкрашенной правды в противоположность слащаво-апологетическим повестям и романам, вроде сочинения Вальтера Безанта (Walter Besant)*. Однако сами они могли дать лишь одностороннее освещение отдельных сторон жизни лондонского Ист-Энда, и крупницы правды в их произведениях терялись в общей искаженной картине.

Среди натуралистов конца XIX века наиболее выдающимся является Дж. Гиссинг (1857-1903), которого наряду с Т. Гарди считают самым пессимистическим английским писателем. Его творчество характеризует глубокий протест против современных ему социал-экономических зол. Его непримиримость с викторианскими правоверными убеждениями мешала его успеху на литературном пути, после смерти же он был почти окончательно забыт. На протяжении всей его карьеры отношения Гиссинга с академическими критиками были "неопределенны", а его откры-

* Вальтер Безант (1836-1901) разрешает волнующий общество вопрос о положении лондонского Ист-Энда в духе классового мира и филантропии. В романах Безанта, пользовавшихся большим успехом у буржуазного читателя, ловко скрещенный занимательный сюжет сочетается с выразительными картинами жизни лондонского "дна".

тая война с издателями и редакторами, часто отказывавшимися печатать его романы, общеизвестна. Его обвиняли в излишнем реализме, мрачности, пессимизме, в скучном изображении жизни, в непривлекательной тематике ("He was accused of excessive realism, of dreariness, of pessimism ...of presenting life uncratically, of choosing unsavoury subjects" (Cousitillas, P. 1972, c. 1).

Литературная репутация Гиссинга базируется на его более раннем, с сильным натуралистическим уклоном творчестве, тех романах, что исключительно посвящены описанию жизни рабочих трущоб лондонского Ист-Энда: "Рабочие на рассвете" ("Workers in the Dawn", 1880), "Деклассированные" ("The Unclassed", 1884), "Демос" (1888), "Тирза" ("Thyrza", 1887) "Ад" ("The Nether World", 1889)*. Материалом для них послужил собственный опыт Гиссинга, который вследствие резкой перемены жизненных обстоятельств** был принужден проводить многие годы в Ист-Энде, испытывая бедность и затруднения. Там и пришлось ему самому узнать на деле бесчеловечную обстановку пролетарской бедноты в конце века. Ее ярко иллюстрируют данные исследования современного экономиста Чарлза Бюти, который показывает, что в одном Лондоне было в то время 17 000 призреваемых, 11 000 бездомных и 100 000 голодающих (Зиннер, Э.И., 1938, с. 132).

Понятно, что под влиянием всего этого общественно-политические и эстетические взгляды молодого Гиссинга стали радикальными. Потребность принадлежать к какой-то группировке, быть полезным сотоварищам привела его в ряды рабочего класса. Он посещал собрания в рабочем клубе Социал-демокра-

* В общей сложности Гиссинг написал 22 опубликованных и по меньшей мере 5 неопубликованных романов, 150 рассказов и целый ряд литературно-критических и прочих статей. Из его позднейших романов наиболее известны: "New Grub Street" (1891), "Born in Exile" (1892), "In the Year of Jubilee" (1894) и "Private Papers of Henry Ryecroft" (1903).

** В 1876 г. Гиссинг был способным студентом манчестерского Суэн Колледжа со специальностью классической филологии, но должен был навсегда прервать свою академическую карьеру вследствие скандальной истории. Его любовь к девушке-проститутке, Элен Гаррисон, для содержания которой он украл деньги из гардероба, привела к его исключению из училища. После отбытия месячного срока наказания в тюрьме Гиссинг покидает Англию и проводит год в скитаниях по Америке и Германии, поддерживая себя случайным заработком. В 1877 г. он вернулся на родину, женился на Элен Гаррисон (Нелль) и поселился инкогнито в Ист-Энде, в районе Ламбет.

тической федерации и Социалистической лиги, держал речи к рабочим, был знаком с Уильямом Моррисом. В 1880 г. он считал себя членом "передовой радикальной партии" (a member of the "advanced Radical party", Donnelly, M., 1954, c. 10). Через посредничество лидера английских позитивистов Ф. Гаррисона и русского писателя Тургенева в 1881-1882 гг. Гиссинг печатает свои статьи о политическом и социальном положении в Англии в петербургском "Вестнике Европы" (во 2-м, 5-м, 8-м и II-м номере каждого года), где он, помимо всего прочего, касался ирландского вопроса, упадка английского сельского хозяйства и других злободневных тем. Однако интерес Гиссинга к английскому рабочему движению и политическим вопросам оказался недолговременным. Порвав с "радикализмом", он стал увлекаться более абстрактным учением - философией позитивизма Огюста Конта. Гиссинг считал позитивизм "наукой общественной жизни" ("the science of social life"), отделяя его от "жалкого эмпиризма" ("miserable empirism") (Donnelly, M., 1954, c. 10). В тот период жизни Гиссинг верил, что "позитивизм способен спасти людей от обстански социальной анархии, в которую мы погрузились в настоящий момент" ("positivism would free men from the state of anarchy into which we are at present plunged") (Donnelly, M., 1954, c. 10).

Уже 22 июля 1880 г., в своем письме к Ф. Гаррисону, который был его патроном и помог в издательстве первого романа "Рабочие на рассвете", Гиссинг выражает ясно свой интерес к популярной тогда философии позитивизма: "To Comte I owe in the largest measure the enthusiasm to which I have given here expression, and it was by your writings, sir, that I was first led to Comte. I am thus indebted to you for guidance at an important stage of my intellectual development" (Coutillas, P., 1971, c. 53).

Так, в IV главе I части романа героиня его, Элен Норман, заносит в свой дневник философские рассуждения о позитивизме, а также - об идеях Шопенгауэра*.

В середине 1880-х годов интерес Гиссинга к позитивизму и любой другой дидактической доктрине пропал. Но он сохранял дружеские отношения с вождем английских позитивистов Ф. Гаррисоном, который неоднократно помогал ему в трудных обстоятельствах. Как видно из его дневника и писем, Гиссинг по-

* С пессимистической философской системой Шопенгауэра Гиссинг познакомился во время своего годовичного пребывания в Германии, куда он направился после своих скитаний в Америке.

прежнему посещал читальный зал Британского музея, где наряду с беллетристикой читал также теоретические сочинения по весьма различной тематике: "Now he devoted himself to reading the most daring writings of the period - Spencer, Marx, Buckle, Bourget, Romanes, etc." (Donnelly, M., 1954, с. 11).

Чтобы пополнить свои теоретические знания и собрать свежий материал для своих романов, Гиссинг зачастую бродил по улицам Ист-Энда с записной книжкой в руках. В тот ранний творческий период он намеревался правдиво описать жизнь лондонских трущоб во всей их неприглядности и нищете, при этом он был уверен, что его метод отличается от метода большинства других английских писателей. 3-го ноября 1880 г. он писал брату, что его главной задачей является: "... to bring home to people the ghastly condition (material, mental and moral) of our poor classes, to show the hideous injustice of our whole system of society, to give light on the plan of altering it, and, above all, to preach an enthusiasm, for just and high idealism in this age of unmitigated egotism and "shop" ... I shall never write a book, which does not keep all these ends in view" (Frierson, W.C., 1942, с. 101).

Когда брат его упрекнул в слишком большой "откровенности", Гиссинг напомнил ему, что "на континенте таковые устремления не являются неожиданностью" ("that on the continent such work was anything but "startling") (Donnelly, M., 1954, с. II).

Влияние "континентальной" литературы, особенно романов Золя и Бальзака* ясно проявляется в ранних романах Гиссинга, в основном в деталях картин окружающей среды, в подчеркивании физиологической сущности характера, а также влияния наследственности. Но несмотря на это влияние, все же творчество Гиссинга глубоко связано с традицией английского романа. Его первым увлечением был Диккенс, чьи сериями выходившие романы он читал с мальчишеским восторгом, и этот интерес к

* В своей монографии ("Georg Gissing. A Critical Study", London, 1924) Ф. Свиннертон ссылается на желание Гиссинга изобразить английскую действительность подобно тому, как это сделал Бальзак в своей "Человеческой комедии" во Франции. Там же критик скептически относится к возможностям Гиссинга осуществить эти честолюбивые планы (Swinerton, F., 1924, с. 50-51).

нему Гиссинг сохранил всю жизнь*. Когда он в 70-х годах начинал свою литературную деятельность, то его желанием было - видеть Лондон с его контрастами глазами Диккенса: ... (I set about going) "hither or thither on London immensity seeing places which had been made known to me by Dickens ... not to imitate Dickens as a novelist, but to follow afar off his example as a worker... From this point of view, the debt I owe to him is incalculable" (Swinnerton, F., 1924, с. 141).

Однако он сознавал тот временной барьер, который отделял его от Диккенса, поэтому, по его мнению, метод литературного изображения Лондона должен был быть иным. Так, например, пишет он в романе "Деклассированные": ... "The novel of every-day life is getting worn out. We must dig deeper, get into untouched social strata. Dickens felt this but he had not the courage to face his subjects; his monthly numbers had to lie on the family tea table ... Not virginibus puerisque will be my book, but for men and women who like to look behind the surface". (Gissing, G., 1884, II, с. 33).

Гиссинг ценил юмор Диккенса, особенно же его симпатию к положительному характеру из бедной среды, в то же время он находит, что Диккенс слишком "доброжелателен" и поэтому не изображает жизнь реалистически: ... "The kindness of the author's spirit, his overflowing sympathy with poor and humble folk set one's mind in a sort of humble music which is good to live with; and no writer of moralities ever showed triumphant virtue in so cheery a light as that which falls on these humble people when rascality has got his deserts". (Gissing, G., 1898, с. 153).

В романе "Рабочие на рассвете", как и в других более ранних романах Гиссинга, можно заметить непосредственное влияние произведений Диккенса, особенно тех, которые также описывают подлинную жизнь лондонских предместьев - "Счерки Боза", "Оливер Твист" и др. Здесь можно проводить параллели как в описании сцен, так и в изображении характеров. Но хотя Гиссинг, подобно Диккенсу, старался изобразить жизнь просто-

* Из-под пера Гиссинга вышел ряд монографий о Диккенсе, наиболее значительной из которых является "Charles Dickens. A Critical Study", London, 1898. Упомянутое произведение считается одним из самых лучших и компетентных критик творчества Диккенса.

народья, ему нехватало всеобъемлющего юмора своего учителя и особенно его способности к обобщению отдельных явлений. Как правильно подмечает Э.П. Зиннер: "Показывая мир, изображенный до него Диккенсом, Гиссинг пытается преодолеть индивидуализм своего учителя, и следовательно, с его точки зрения, и его недостаточно научный подход к действительности, пытается соединить отдельные, отрывочные наблюдения в единую картину при помощи перенесения законов вселенной в роман. При этом Гиссинг не понимает, что в единичном у Диккенса имеется и всеобщее. Гиссинг, как и все представители натурализма, в значительной мере утратили чувство единства индивидуального и типичного. Он хотя и в большей степени материалист, чем Диккенс, но и менее диалектичен, чем тот." (Зиннер Э.П., 1938, 132-133).

Удручающее и мрачное впечатление производит на читателя роман "Рабочие на рассвете". Тема романа — гибель высоко интеллектуальной личности в вульгарной и противной ей среде — типична также и для многих позднейших произведений Гиссинга. Некоторым образом мелодраматический сюжет начинает развиваться свойственной викторианской эпохе спасительной операцией. Доброжелательный церковный служитель Норман спасает из одной лондонской трущобы ребенка — Артура Голдинга, сына своего старого друга. Вскоре, однако, мальчик уходит от своего воспитателя и возвращается в свое предместье, куда зовет его память отца. После многих испытаний Артур обближается с хорошим рабочим, который устраивает его учеником в типографию к Толеди. Под его влиянием Артур делается борцом за интересы пролетариата. Неожиданно доставшееся ему наследство дает возможность получить образование и изучать искусство, почему он и отходит от рабочего движения. Устыдясь своего эгоизма, Артур женится на девушке из рабочей среды, Кэри Мичел, что однако и приводит его к гибели. Кэри оказывается типичным продуктом своей среды — развратницей и пьяницей. Она обманывает своего мужа, что делает его жизнь невыносимой. Узы брака не позволяют ему начать новую жизнь с образованной и богатой Элен Норман, которая умеет цитировать Конта и Шопенгауэра и по своему уровню вполне ему подходит. Зашедший в тупик Артур, еще молодой мужчина, кончает свою жизнь самоубийством, бросившись в Ниагарский водопад. Обе героини также умирают. Добродетельная Элен Норман от чахотки, Кэри же постепенно, опускаясь все ниже, делается жертвой разврата и пьянства.

Хотя построение и сюжет романа во многом еще принадлежат **викторианским** временам, метод его уже явно натуралистический. Это прежде всего проявляется в подчеркивании физиологических особенностей характеров и влияния среды. В этом смысле типичным является (кроме Кэри), например, портретный набросок старой обитательницы трущобы, Поул — в нем вмещена вся порочность вульгарного и низменного существования: ... "Mrs Pole — altogether coarser and more vulgar, the nose swollen at the end and red, the mouth bestial and sullen, the eyes watery and somewhat inflamed, the chin marked by a slight growth of reddish hair" (Gissing, G., 1880, с. 76).

Чтобы сделать понятным этот образ, автор неоднократно вводит в рассказ намеренно мрачные описания нищенской обстановки трущоб: ... "O, what a hell could I depict in the Whitecross Street of this Christmas Eve! Out of the very depth of human depravity bubbled up the foulest miasmata which the rottenness of the human heart can breed, usurping the dominion of the pure air of heaven, stifling a whole city with their infernal reek!" (Gissing, G., 1880, с. 126).

Как видно из многочисленных писем и других высказываний Гиссинга, его главным желанием в это время было изобразить нечеловеческие условия рабочих предместий Лондона. Однако он нигде не проявляет рвения проанализировать те причины, которые ведут к этому. Единственный выход видит он в филантропии. Чтобы поднять культуру и самосознание жителей трущоб, он заставляет образованную героиню романа организовать учебные классы и заниматься благотворительностью. Однако, как показывает пессимистический конец романа, все эти попытки отдельных лиц напрасны. Трущобы остаются трущобами.

Следующий роман Гиссинга "Деклассированные" связан с предыдущим как своей структурой, так и главной проблемой — "Проблема сосуществования и борьба антагонистических сил общества и здесь изображается в форме принудительного пребывания высоко интеллектуальной личности в глубоко враждебном и ненавистном ей окружении" (Зиннер Э.П., 1938, с. 138).

Тут тоже пристально рассматриваются свойственные натурализму доктрины — наследственность, разрушающее влияние среды на характеры и т.п. Сюжетом романа являются жизненные события двух бедных молодых людей — Джулиана Касти и его друга Осмонда Веймарка, судьбы которых строго подчинены социальным условиям. Джулиан Касти — способный поэт, гибнет от нужды и

несчастной личной жизни. Он встречается с роковой для него Гарриет, эгоистичной и невежественной девушкой, которая, склонив его к женитьбе, делает впоследствии несчастным. Друг Джулиана, Осмонд Веймарк, сперва работает учителем и позже — конторщиком. Как автор, так и герой делается писателем. Ужасающая бедность трущоб стимулирует Веймарка писать роман. Как у автора, так и у Веймарка "роковой" оказывается девушка-проститутка. Мать Иды Стар — проститутка. Задавленная ежедневной непосильной работой на фабрике Ида вступает на скользкий путь. Веймарк влюбляется в Иду и делает все для того, чтобы спасти ее, но на брак не хватает денег. Только неожиданно полученное ею наследство спасает Иду. Она выходит замуж за Веймарка и посвящает себя благотворительности в рабочем предместье. Как указывает Н.П. Михальская: "Случайность в данном случае возникает как одно из проявлений фатального" (Михальская Н.П., 1975, с. 342).

Как и другие ранние романы Гиссинга, так и "Деклассированные" сильно автобиографичны — он основан на личных переживаниях автора в Манчестере и лондонском Ист-Энде и содержит многие авторские убеждения и философские размышления. Касти и Веймарк — оба они находятся в курсе современных философских течений, знают Конта и Шопенгауэра. К тому же у Веймарка твердые убеждения в миссии писателя и его роли в обществе. Это ярко демонстрирует следующая цитата: "Art nowadays must be the mouthpiece of misery, for misery is the keynote of modern life" (Gissing, G., 1884, с. 153).

Сам Гиссинг жил многие годы в Ист-Энде среди бедных и основательно изучал их жизнь и быт. Но в действительности он никогда не мог постичь эту жизнь. Как утверждает в своей монографии Ф. Свиннертон: "... Gissing both lived among the poor and "studied" them; but he lived among them by reason of the most lamentable necessity, and he studied them without ever learning their spiritual language. He was always a stranger, homeless and miserable" (Swinnerton, F., 1924, с. 64).

Этим объясняется то, что Гиссинг так и не смог создать ни одного запоминающегося характера как, например, его известные современники-романисты, Т. Гарди и Дж. Элиот. Хотя его герои выражают авторские переживания и философские рассуждения, они не кажутся ~~живыми людьми~~ с их радостями и горестями.

В своем следующем романе "Демос. Повесть об английском

социализме" Гиссинг до некоторой степени освободился от композиционных недостатков двух первых романов. Он уже может наглядно передать острый конфликт между пролетариатом и правящим классом, но как натуралист он не в состоянии проникнуть в сущность этого конфликта. "Натуралистический метод поверхностного правдоподобия заставляет Гиссинга делать ложные выводы из ряда верно изображенных частных фактов, а боязнь революционного взрыва приводит его к прямой клевете на рабочее движение" (Катарский М.И., 1958, с. 59).

События романа разворачиваются вокруг трагической судьбы живущей в Ист-Энде рабочей семьи. Героем является молодой рабочий Ричард Мютимер, внук известного чартиста. Следуя радикальным традициям деда, Ричард также становится борцом за интересы рабочих. Сделавшись (как позже выясняется, ошибочно) владельцем большой угольной шахты, он решает радикально изменить прежние отношения между рабочими и работодателями. Он становится "социалистом" и организует работу так, что рабочие делаются соучастниками дохода. Однако богатство вскоре изменяет почти весь характер Ричарда, развивая в нем самые слабые черты. Тщеславие приводит его на политическую арену, хотя он кандидирует в парламент не от социалистической, а от радикальной (т.е. буржуазной) партии. Также он изменяет своей невесте из рабочей среды и женится на богатой и рафинированной девушке, которую он не любит. Обнаруживание подлинного завещания и утверждение в правах настоящего наследника со стороны жены снова возвращает бедность семье Ричарда. Его позднейшие попытки — нечестным путем собрать деньги для нужд рабочих — не находят отклика. Ему больше не доверяют. Конец романа трагичен: толпа стихийных повстанцев преследует Ричарда и побивает его камнями. Он и умирает от полученной раны.

Автор противопоставляет ренегатству Ричарда простоту и честность двух женщин — его матери и бывшей его возлюбленной Эммы. Их не могла испортить власть денег. Мать с самого начала относилась недоверчиво к неожиданно полученному богатству. Ей было не по себе в новом богатом доме — и она возвращается в свое бедное жилище, чтобы самой вести свое хозяйство. Она справедлива и в отношении оставленной сыном Эммы, беря ее под свою защиту. Но этот контраст между Ричардом и его матерью не скрывает презрительного отношения писателя к простому народу. Он боится того времени, когда "демос" придет к власти, что ясно видно из его более позднего высказывания:

... "Every instinct of my being is anti-democratic, and I dread to think of what our England may become when Demos rules irresistibly" (Gissing, G., 1914, с. 47).

Резкий подъем промышленности и технологии в конце века в Англии, что углубило классовые противоречия и вызвало новые демократические движения, породил в Гиссинге лишь недоверие. Во многих своих письмах высказывает он свое неодобрение к индустриализации страны, что создало мощную армию пролетариата и сделало возможным в будущем прийти к власти "варварам" ("the rule of barbarians"). Он также неоднократно выражает ненависть к различным лозунгам и партийным доктринам. По его мнению, единственной надеждой будущего явится моральная ответственность каждой отдельной личности, что исключает необходимость какого-либо могущественнейшего правительства или государственного мандата. (Donnelly, M., 1954, с. 12). Но пока таковых людей мало и они не имеют веса в своих учреждениях, может все захватить хаос. Эти мысли объясняются и непреодолимым пессимизмом Гиссинга. Он называет свою эпоху "совершенно пустым, мелочным и бессмысленным болтуном" ("thoroughly empty, mean, wind-baggish". Donnelly, M., 1954, с. 12).

Эти глубоко пессимистичные, отступнические настроения наиболее ярко выражаются в его последнем значительном, описывающем жизнь трущоб романе "Ад". Как видно из дневниковых записей Гиссинга, толчком к написанию романа был очередной поворотный пункт в его личной жизни. В феврале 1888 г. он был вызван телеграммой к постели умирающей Нелль, первой жены, роковой для его судьбы, с которой он давно порвал - и уже 5 лет, не получив развода, они жили отдельно. Гиссинг был однако страшно удручен при виде мертвого тела жены в почти пустой комнате трущобного Ламбета: ... "I felt that my life henceforth had a firmer purpose. Henceforth I never cease to bear testimony against the accursed social order ... I feel that she will help me more in her death than she balked me during her life. Poor, poor thing." (Gissing, G., 1978, с. 23).

В икле этого же года писатель закончил свой роман "Ад", где, без сомнения, символизировал свою ненависть и удрученность, переживаемые им в тот период. Если же в 2-х первых романах содержатся хотя какие-то социалистические идеи, призывающие к борьбе, то уже в "Демосе" и особенно в "Аде" проявляется резко отрицательное отношение автора ко всяким орга-

низованным выступлениям рабочих. К тому же последний роман полностью натуралистичен в самом прямом смысле этого слова. По утверждению Вальтера Аллена это изменение во взглядах писателя объясняется в большей части его собственным, личным опытом и оно зародилось еще тогда, когда ему самому пришлось жить в бедном предместьи, учась узнавать, а также ненавидеть тамошних людей и нравы.

... "By the time he came to write "The Nether World", he was no longer (a socialist), partly, I suspect, because he had found through enforced proximity with them that he did not like the working-class. He did not like them because they were ignorant, and though a few might profit from education, the great majority lived in ignorance that was invincible... Gissing had become a pessimist, much more completely so than, say, Thomas Hardy" (Allen, W., 1973, с. IX).

Этот пессимизм ярко отражается и во многочисленных описаниях среды, в сложных отношениях между действующими лицами романа, а также его развязке. Предместье для Гиссинга - воющий притон, который не оправдывает своего существования - как это видно из следующей сцены: ... "The slum was like any other slum; filth, rottenness, evil odors possessed these dens of superfluous mankind and made them gruesome to the peering imagination. The inhabitants, of course, felt nothing of the sort; a room in Shooter's Gardens was the only home that most of them knew or desired" (Gissing, G., 1889, с. 178-179).

В этом же стиле выдержана одна из более ранних глав, описывающая поездку через весь район: ... "Over the pest-stricken regions of East London, across miles of a city of the damned, such as thought never conceived before this age of ours; across streets swarming with a nameless populace, cruelly exposed to the light of heaven; stopping at stations which it crushes the heart to think should be the destination of any mortal; the train made its way beyond the utmost limits of dread, and entered a land of level meadows ..." (Gissing, G., 1889, с. 109).

Как всякий панорамный роман, содержит и "Ад" большое число действующих лиц, отрицательно влияющих друг на друга, чьи судьбы переплетаются, что и является часто причиной их погубленных надежд. Но ни одно из этих лиц не имеет самостоятельного значения, они и под влияние попадают только "ансамблем". Автор нагромождает бесчисленные детали, чтобы

изобразить бедность, невежество и животные страсти этих несчастных обитателей трущоб. Он также потерял надежду, что какая-то частная филантропия здесь еще могла чему-то помочь. Это образно иллюстрирует сцена раздачи супа бедным Шортер-Гарденса благотворительными дамами - барышней Лэнт и другими. Суп оказывается дороже на 1 пенни против обычного, и так как дамы цены не меняют, суп швыряется бедными на пол. Народ обвиняют в неблагодарности, но на это обвинение скоро приходит ответ: ... "Gratitude, mesdames? You have entered upon this work with expectation of gratitude? - And can you not perceive that these people of Shooter's Gardens are poor besotted, disease-struck creatures, of whom - in the mass - scarcely a human quality is to be expected? Have you still to learn what this nether world has been made by those who belong to the sphere above it? - Gratitude, quotha? - Nay, do you be grateful that these hapless, half-starved women do not turn and rend you" (Gissing, G., 1973, с. 252).

Ни один из английских писателей не изображал нечистоплотность и бедность рабочих окраин с такой ненавистью и отвращением, как это делал Гиссинг. Но как правильно отмечает Ф. Свиннертон: Гиссинг только всего лишь "сознательно ропщущий, но не революционер" ("conscious malcontent, not a revolutionary" - Swinnerton, F., 1924, с.64). Читатель находит только протест там, где он ждет подлинного анализа событий и обстановки. Мятежность автора часто оборачивается умеренной философией или моральным рассуждением.

Как ясно показывает финал романа "Ад" Гиссинг в качестве развязки предлагает свойственную "религии человечества" умеренную этическую концепцию О. Конта. Сидни Керкленд и Джейн Фрэнклин возведены им на пьедестал. Оба они честные работники, чьи молодые иллюзии уже разбиты. Хотя они любят друг друга, судьба их не соединила в браке. Жизнь к ним не была ласкова, но они все же стоят выше "серой массы". Их долг - помогать другим, тем, кто находится в более беспомощном положении, чем они: ... "In each life little for congratulation. He with the ambitions of his youth frustrated; neither an artist, nor a leader of men in the battle for justice. She, no saviour of society by the force of a superb example; no daughter of the people, holding wealth in trust for the people's needs. Yet to both was their work given.

Unmarked, unencouraged save by their love of uprightness and mercy, they stood by the side of the more hapless, brought some comfort to hearts less courageous than their own. Where they abode, it was not all dark. Sorrow certainly awaited them, perchance defeat in even the humble aims that they had set themselves; but at least their lives would remain a protest against those brute forces of society which fill with wreck the abysses of the nether world.' (Gissing, G., 1973, с. 392).

Несмотря на среднюю художественность и антидемократическую концепцию романов Гиссинга, они все-таки имеют большое значение в истории английской литературы. Больше чем какой-либо иной современный писатель Гиссинг указывал на кричащие противоречия буржуазного общества. В 1925 году известный критик Корнелиус Вейгант приводит целый ряд писателей следующего поколения, которые были под прямым влиянием творчества Гиссинга. Далее критик отмечает, что ни один писатель среднего уровня за последние 20 лет не имел такого широкого и глубокого воздействия как Гиссинг (Weygant, C., 1925, с. 438).

Хотя вскоре после смерти Гиссинга его романы были забыты широким читательским кругом, внимание критиков, напротив, к ним выросло, особенно после II мировой войны. Это доказывают многочисленные монографии, новые научные исследования, биографии, а также публикация обширной, позже обнаруженной переписки Гиссинга.

Л и т е р а т у р а

- Барбюс А. Золя. - М.Л.: художественная литература, 1933.
- Зиннер Э.П. Творчество Джорджа Гиссинга. Из истории натуралистического романа в Англии. - Уч. зап. Ленинградского гос. пед. ин-та им. Герцена, т. XV. с.117-146, Л., 1938.
- Катарский И.М. Английская литература от 70-х годов XIX в. до первой мировой войны. § 1-4, с. 5-95. - В кн.: История английской литературы. - М.: АН, 1958.
- Allen, W. Introduction. - In: The Nether World. - London: Dent, 1973.
- Coustillas, P. (ed.) George Gissing. The Critical Heritage. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.
- Donnelly, M.C. George Gissing. Grave Comedian. - Cambridge: Harvard University Press, 1954.

- Frierson, W.C. The English Novel in Transition. - Norman: The University of Oklahoma Press, 1942.
- Gissing, G. Workers in the Dawn. London, 1880¹.
- Gissing, G. The Unclassed. Vol. II. - London: Chapman and Hall, 1884.
- Gissing, G. Demos. A Story of English Socialism. Vols. 1-2. Leipzig, Tauchnitz, 1886.
- Gissing, G. The Nether World. - London: Smith and Elder, 1889.
- Gissing, G. The Private Papers of Henry Ryecroft. - London: Constable, 1914.
- Gissing, G. Charles Dickens. A Critical Study. - London: Blackie & Son, Limited, 1898.
- Gissing, G. The Diary of George Gissing, Novelist. - In: London and the Life of Literature in Late Victorian England. - London: The Harvester's Press, 1978.
- Gissing, G. The Letters of George Gissing to Members of His Family. Collected and Arranged by Algernon and Ellen Gissing, with a Preface by His Son. - London: Constable, 1927.
- Gissing, G. The Letters of George Gissing to Edward Bertz 1887 - 1903. Ed. by Arthur Young. - New Brunswick: Rutgers University Press, 1961.
- Korg, J. George Gissing: A Critical Biography. - Seattle: University of Washington Press, 1963.
- Swinnerton, F. George Gissing. A Critical Study. - London: Martin Seckers, 1924.
- Weygandt, C. A Century of the English Novel. - N. Y.: The Century, 1925.

THE INFLUENCE OF NATURALISM AND THE TRADITIONS OF THE
ENGLISH REALISTIC NOVEL IN THE LATE XIX CENTURY.

GEORGE GISSING

A.Luigas

S u m m a r y

In England naturalism did not form any influential literary school as was the case in France. It was limited to the early works of a few writers who in their later career revealed various other tendencies (of impressionism, symbolism, etc.).

The English naturalists (e. g. George Moore) inclined to take over from the French literary manifestos, especially from "The Experimental Novel" of Zola, the reactionary elements of naturalism (of biologism, the influence of milieu, heredity, etc.) and ignored the latter's socially-critical, anti-bourgeois content. The support that Zola received from the French working-class movement towards the end of the 19th century, which stimulated him to write his mighty "red books", is rarely to be met among the English naturalists (the exception is George Gissing's short political activity in the English workers' clubs in 1880 - 1882).

The most characteristic expression of English naturalism is the so-called "literature of slum", including such writers as George Gissing, Arthur Morrison, Richard Whiteing and a few others. As a rule, they were piling up the most hideous and horrible facts about the life of the poor in London East End, and thus succeeded in presenting an extremely one-sided and distorted picture. Their protest was passive as they avoided any serious analysis of the social sores of British industrialism in the second half of the 19th century.

George Gissing is the best-known writer of this trend of English naturalism. His earlier novels, "Workers in the Dawn", "The Unclassed", "Demos. A Story of English Socialism", "The Nether World", etc., are based on his personal experiences of want and privation in the East End. Apart from the strong influence of French naturalism these novels also reflect the pessimistic theoretical thought at the turn of the century - the philosophical system of Schopenhauer and the positivism of Auguste Comte.

РЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ ВСТАВНЫХ НОВЕЛЛ В
ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ РОМАНЕ Э. БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА
"РЕЙНСКИЕ ПИЛИГРИМЫ"

Галина Перминова
Киевский государственный университет

"Историзм в литературоведении — это не только изучение литературного процесса, но также и изучение самой структуры произведения в динамике, в функциональной изменчивости ее элементов" (Гинзбург Л., 1977, с. 5). В свете этого принципиально важного вывода и следует изучать жанровое своеобразие новых для своего времени романских форм. В английском романе первой трети XIX века такими новаторскими поисками отличается почти неисследованный советским литературоведением роман Э. Бульвера-Литтона "Рейнские пилигримы" (1833-34).

Сюжетный стержень — путешествие героев (Гертруда, ее отец, ее жених Тревилян) по берегам Рейна — играет в нем подчиненную роль: событийное начало в романе сведено до минимума. В нем повествуется не только и не столько о передвижении героев в пространстве и времени, сколько — и прежде всего — о движении и эволюции их чувств, в раскрытии которых явно заметны традиции Стерна в их лирико-романтическом восприятии. Вместе с тем ощущая недостаточность традиционных для романа стернианского типа средств психологического анализа (авторское повествование, диалог, пейзаж, детали обстановки и т.п.), Бульвер-Литтон обращается к вставным новеллам прежде всего как к приему раскрытия эмоционального состояния и духовной эволюции героев, тем самым впервые в истории английского романа нового времени продолжив и развив традиции пасторального романа эпохи английского Возрождения (Ф. Сидни "Аркадия").

Повествуя о превратностях обреченной любви Гертруды и Тревиляна, Бульвер-Литтон и в параллельном сюжете о короле и королеве эльфов и в некоторых вставных новеллах (о самостверженной любви Лисиль к слепому вдове, о соперничестве Собаки и Лиса) воплощает морально-этический идеал, недостижимый для героев романа. Вставные новеллы помогают выявить бо-

гатство внутреннего мира человека, нередко конкретизируя тему отвлеченного разговора героев, делая ее более наглядной, убедительной, выявляя ее психологический подтекст (новеллы о братьях-рыцарях, о мечтателе). Часто они снимают романтически заостренную эмоциональную напряженность, почти постоянно свойственную душевному состоянию героев (комическая новелла о верной жене). Вставные новеллы позволяют отчетливее представить себе отношение автора к персонажам романа и его идейно-психологическую близость к герою (новелла-трактат студента о возникновении религии). Они играют существенную роль в раскрытии и убедительной аргументации идейного содержания романа, которое заключается в том, что несмотря на великий соблазн покоя, самосозерцания, самоизоляции от реальной действительности как следствие тяжелой личной утраты, герой романа в конце концов находит в себе силы преодолеть соблазн во имя активной и деятельной жизни. "Все почести, которые мы заслуживаем, мы получаем обычно в активной деятельности" (Bulwer, E. Lytton, с. 49) — утверждает автор*.

Бульвер-Литтон прекрасно знал немецкую культуру — и влияние немецкой фольклорной традиции особенно ощутимо в "Рейнских пилигримах". В народном творчестве Германии автор видит воплощение "дикого немецкого духа", помогающего читателю "почувствовать то особое настроение, которое навеивает бьющая о берег волна Рейна" (Bulwer, E. Lytton, с. 7).

Автор лишь в Германии, особенно в немецкой литературе того времени и в фольклоре, видит устойчивое романтическое начало и прославляет "могучий и величественный Рейн, плывущий среди лесов и долин, мудрость веры которых способна возродить более молодой мир" (Bulwer, E. Lytton, с. 59). Это настроение становится едва ли не основным источником романтического содержания романа. Но при этом Бульвер-Литтон все же не чужд реалистическому восприятию действительности. Устами короля эльфов Фейзенхайма он сетует на то, что в Англии дух накопительства, "колеса торговли, шум ярмарки заглушили для смертных музыку ..." (Bulwer, E. Lytton, с. 75).

Подобные социально-обличительные мотивы отчетливо звучат и в ряде вставных новел романа, расширяя представление читателя об обстоятельствах, определивших внутренний мир героев. Эти новеллы способствуют более глубокому раскрытию отношения героев не только друг к другу, но и к окружающей их

* Цитаты из романа даны в переводе автора статьи.

действительности, тем самым придавая реальную достоверность их образам и судьбам.

Так, в аллегорической новелле о путешествии добродетелей епископа Норвичского художник обличает корысть, эгоизм и жестокость буржуазного мира, в котором добродетели не находят себе приюта, так как напоминают "диких зверей, на которых каждому хочется посмотреть, но никто не желает ими обладать". (Bulwer, E. Lytton, с. 59). Особенно тяжело пришлось добродетели по имени Скромность, которая неблагоразумно попыталась найти себе прибежище в душе какого-нибудь лондонца: в этом городе ее отвергли все, даже служанки. Жизнь Лондона руководит дух наживы, стяжательства, и люди, в сердцах которых еще жива поэзия, вынуждены жить в воображаемом мире своих мечтаний, как герой одной из новелл, явно навеянный творчеством Э.Т. Гофмана. Этот скромный и бедный человек, стремясь к полноценной жизни и видя ее невозможность для себя, придумал себе и любимое дело, и желанный отдых, и прекрасную невесту. Но мечты отрывают его от реальности и разрыв этот становится настолько невыносимым для героя новеллы, что он умирает, чувствуя свою ненужность в жестоком и яростном мире.

В аллегорической новелле, изображающей прием у короля недр, социально-обличительные тенденции романа достигают наиболее яркого воплощения. Короли недр наделены выразительными именами: Принц Серебряных Дворцов, Монарх Угрюмой Оловянной Шахты, Президент Соединенных Штатов Меди. Особенно процветает Король Серебра: он пользуется как благосклонностью богачей, так и "безнадежным поклонением бедняков" (Bulwer, E. Lytton, с. 180). А Король Золота, как ни странно, в загоне, так как страной овладела бумажная горячка: "начался век бумаги" (Bulwer, E., Lytton, с. 180). И не только деньги стали бумажными, бумажными стали и правительство, и пресса, которые служат хозяевам жизни, превратились в "настоящий банк".

Новелла "Падшая звезда" содержит критику религиозного дурмана, ловко используемого всякого рода авантюристами в своих корыстных целях. Герой ее, Морвен, был одним из первых, кто уже в древние времена "сделал религию ступенью к власти. Несомненно, Морвен был великим человеком!", - восклицает с иронией автор (Bulwer, E. Lytton, с. 140).

Симпатии Э. Бульвера-Литтона на стороне людей труда, сохранивших в душе своей доброту и молодость сердца, так как

он уверен, что именно они являются хозяевами жизни, именно им стоит поклоняться: "слава принцев имеет свое начало и конец, а крестьянин одинаково весело продает свои фрукты как незнакомцу на руинах, так и императору в дворце" (Bulwer, E. Lytton, с. 197).

Новеллистические вставки в "Рейнских пилигримах" отличаются жанрово-тематическими признаками (философско-психологические и морально-дидактические, аллегорические и фольклорно-сказочные) и образно-эстетической спецификой (романтические и реалистически-бытовые). Не одинакова также их связь с сюжетным стержнем путешествия. Так, новелла о братьях-рыцарях навеяна рейнским пейзажем, как и новелла о Люсиль. А рассказы о путешествии добродетелей, о верной жене, о Лисе принадлежат центральным персонажам романа, но с внешней сюжетной линией никак не связаны, тем самым приближаясь к так называемым "внесюжетным" элементам романа.

Таким образом, вставные новеллы в "Рейнских пилигримах" многофункциональны: они не только усиливают романтическую тональность романа, но вместе с тем снимают чрезмерно романтическую абстрактность, возвышенность или психологическую напряженность с образов и состояния героев, играя как "этологическую" (Г.Н. Пospelов), так и критико-дидактическую роль, придавая роману социальную окраску, отсутствующую в его основном сюжетном стержне, и внося в него конкретно-историческую реалистическую в своей основе тенденцию.

Л и т е р а т у р а

- Гинзбург Л. О психологической прозе. - Л.: Худож. лит., 1977.
Bulwer, E. Lytton. The Pilgrims of the Rhine. - N. Y.: Love
11, n. d.

REALISTIC TENDENCIES OF THE INSERTED SHORT STORIES
IN THE PSYCHOLOGICAL NOVEL OF E. BULWER-LYTTON
"THE PILGRIMS OF THE RHINE"

G. Perminova

S u m m a r y

The inserted short stories in E. Bulwer-Lytton's novel "The Pilgrims of the Rhine" are multifunctional: not only do they intensify the realistic tone of the novel, but they also take away its extreme romantic abstraction, the exalted psychological intensity of images and moods of the personages, performing both an "ethological" (G. Pospelov) and a critically-didactic function. They lend the novel its social colouring, which is absent in the main plot, and introduce a specifically historic and realistic tendency.

ПРОБЛЕМА МИФОЛОГИЗАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ АМЕРИКАНСКИХ РОМАНТИКОВ ПЕРВОЙ
ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Тийна А у н и н

Таллинский педагогический институт

Впервые история вторглась в американскую литературу в начале XIX века, в эпоху романтизма. Стремясь разобраться в противоречиях, которые уже в этот период стали неотъемлемой частью жизни американского буржуазного общества, американские романтики в поисках точек опоры обратились прежде всего к сравнительно недавней героической эпохе национальной истории — к революционной войне за независимость 1775–1783 гг.

Обращаясь к проблеме войны североамериканских колоний за независимость и ее интерпретации в творчестве писателей-романтиков, исследователь сталкивается с немалыми трудностями. Главная из них заключается в том, что при наличии большого количества материала сам исторический процесс и его идейно-художественное осмысление получают в трудах американских исследователей самое противоречивое толкование. При очевидной художественной неравноценности рассматриваемых исторических сочинений каждый из них представляет определенный историко-литературный интерес уже по той причине, что именно здесь следует искать истоки тех споров, которые ведутся в США вплоть до наших дней. Особый интерес в данном случае представляет проблема мифологизации национальной истории и, в частности проблема мифологизации революционных событий.

По существу сама буржуазная революция и идеи просвещения, на которые она опиралась, таили в себе источники будущих противоречий. К 1820 году идеалы революции в сознании американцев видоизменились и исказились. Мечта о новой грандиозной республике в духе античного Рима в своем реальном воплощении оказалась обществом, в котором "просперити заменило трезвую неприхотливость, а значение добродетели пережило трансформацию во всех сферах общественной жизни" (Wood, G.S., 1971, с. 8).

В Соединенных Штатах, как и в Европе, романтики с самого

начала пошли по пути критического переосмысления нравственных и политических основ американского национального уклада. Пытаясь согласовать стратегию и тактику просветительства со своими демократическими идеалами, они делали основной упор на прогрессе человечества и во имя этого прогресса выступали как историки, оценивающие прошлое страны, как критики современной действительности и как пророки будущего. Указанные три аспекта в общественно-политической и литературной деятельности романтиков находились в нерасторжимом единстве и выражались в двух взаимообусловленных тенденциях — мифологизации и критики. При этом именно история стала тем определяющим компонентом в романтическом восприятии действительности, который оказывал революционизирующее влияние, питал патристический пафос и давал возможность критически оценить политику современного правительства. В идеализации наследия прошлого, в тенденции мифологизировать исторические события сказывались одновременно как сила общественно-политической критики романтизма, так и его ограниченность.

Основные черты господствующей в раннем романтизме концепции американской революции наиболее рельефно обозначились у Джорджа Бэнкрофта, крупного представителя романтической историографии, воззрения которого оказали значительное воздействие на писателей-современников. Бэнкрофт как историк играл решающую роль в создании мифа об американской революции. Первая книга его десятитомной истории Соединенных Штатов вышла в 1834 году, т.е. в период, когда американский исторический роман (в лице Дж. Ф. Купера, Дж. Нила, У. Г. Симмза, Дж. П. Кеннеди и др.) уже достиг значительных успехов. Его влияние на историческую концепцию Бэнкрофта не подлежит сомнению. Вместе с тем следует заметить, что основные положения труда Бэнкрофта представляют определенный интерес, либо помогают нам проникнуть в сущность того оптимистического духа и патристического мифотворчества, которые превалировали в трудах романтиков так называемой ранней школы. В известном смысле эти положения как бы суммировали развитие американской историко-литературной мысли за первые три десятилетия существования американского государства.

Характерной чертой доромантических интерпретаций революции при всей противоречивости оценок, разнообразии форм изложения и расположения материала являлось "выпячивание роли пуританского наследия и уникализации американского характера" (Каримский А. М., 1976, с. 263). Эти идеи были подхвачены

и более поздними историками, в частности Бэнкрофтом, который выдвинул требование создать эпическую панораму смены поколений, ведущих свое начало от отцов-пилигримов и неуклоннодвигающихся вперед по пути прогресса. В этом смысле американский исследователь С. Беркович (Bercovitch, S., 1977, с. 602-603) несомненно прав, заметив, что книга Бэнкрофта "История Соединенных Штатов Америки" — не история (в обычном смысле этого слова) и не о Соединенных Штатах, ибо она превратила в миф колониальное прошлое и в эпической форме изобразила, как сам бог предначертал путь Америке через революцию, которая родилась на борту "Мейфлаудера" и "Арабеллы" и созрела в боях 1776 года.

Для Бэнкрофта были важны два момента, которые являлись в его глазах квинтэссенцией американской истории — это переселение отцов-пилигримов и американская революция. Мифологизируя национальную историю, Бэнкрофт стремится "посредством ссылок на недавнее прошлое призвать к внутреннему единству раздираемые острыми противоречиями классы и группы населения в канун второй американской революции" (Уманский П.Б., 1971, с. 71). Представив американцев как единую сплоченную массу, выполняющую особую историческую миссию, он диаметрально противопоставляет понятие "революция" концепции "мятежа". "Революция" для Бэнкрофта — воплощение божественного предопределения, а "мятеж" — это акт неповиновения божественной воле. Если для "мятежников" главным является "отрицание и уничтожение", то "революционеры" в истолковании Бэнкрофта являются инструментом неизбежного прогресса человечества. Это различие лежит в основе всего десяти томного труда Бэнкрофта и подтверждает общий теологический уклон, который был характерен для его книги. Исходя из указанной точки зрения, он противопоставляет американскую революцию европейским "мятежам" (European rebellions) 1642, 1789 и 1830 г. Следуя логике своих построений, он создает концепцию прогресса по образцу библейского исхода. Народ, призванный встать во главе всего человечества, поднимается против своих угнетателей и в борьбе с ними он осознает себя как некое единство. Это принципиально важная черта, отличающая историческую концепцию Бэнкрофта, которая дала ему возможность увидеть предтечи американской революции в образах Израиля, апостольской церкви и реформации. По мнению Бэнкрофта, отцы-пилигримы, покинувшие Старый Свет, спасли истины, которые были там обречены на гибель, истины, которые будут способствовать "обновлению

человечества". По его выражению революция была "жатвой пуританизма". История для Бэнкрофта это преемственная связь поколений "от колониального периода до образования республики, и далее от отцов джефферсонской эпохи до сыновей эпохи Джексона" (Bercovitch, S., 1977, с. 608). Именно в этом плане американская революция и рассматривается всеми ранними романтиками: как единый процесс органического развития - нравственного, политического и экономического.

Однако тенденция рассматривать пуританизм как идеологическую основу американской демократии приводила к искажению важнейших философских оснований революционной идеологии, принижала значение передовых антиклерикальных идей, а также упрощала решение вопроса о расстановке классовых и социальных сил. Так, в частности Бэнкрофт не сумел увидеть то, на что позднее неоднократно указывали и трансценденталисты и А. Готторн, а именно, что большая часть пороков американского сознания - обывательский дух, прагматизм и духовная нищета - восходит к пуританскому прошлому Новой Англии.

Ранние романтики сознательно акцентируют исторические заслуги пуритан в идейной подготовке революции, поскольку вера пуритан в свою избранность, по их мнению, предопределила постепенное формирование идеологии среднего американца, опирающейся на неограниченные возможности свободной конкуренции. "Зрелость нации есть не что иное как продолжение ее юности" (Bancaft, G., 1834, I, с. VI) - такое, в основном правильное, понимание исторического развития имеет у Бэнкрофта чрезвычайно важную импликацию: все заблуждения, ошибки, несправедливости и аномалии американской буржуазной цивилизации в целом преодолимы в рамках самой этой демократии. Осознание постоянных конфликтных противоречий и их постепенное преодоление в пределах американской демократии служат для Бэнкрофта двумя дополняющими друг друга компонентами единого органического процесса. В этом смысле Бэнкрофт, можно сказать, сводит революционные преобразования к реформам, рассматривая революцию как движущую силу целостного процесса.

Подобная интерпретация революционного наследия имела результатом свойственное романтикам 1820-1830 гг. убеждение о здоровой основе американской демократии. Созданный ими миф об американской революции различает в действии социального механизма два вида фактов: "американский" (American) и "неамериканский" ("un-American"). Понятие "американский" обо-

значает согласованность и прогресс, понятие "неамериканский" — некие отрицательные силы, воздействующие извне и способствующие регрессу.

Эта антитеза, характерная для романтической методологии, по существу отражала ее дуализм: веру в буржуазно-демократические идеалы, с одной стороны, с другой — критические тенденции в оценке современности с ее очевидными пороками и противоречиями.

Тенденция к мифологизации проявляется прежде всего в творчестве тех ранних американских романтиков, которые верили, что можно разрешить противоречия внутри самой капиталистической системы, не выходя за ее пределы. Так, по мнению Бронсона Олкотта, революция XVIII века свидетельствовала об историческом, временном и пространственном преимуществе американцев перед другими народами (Bercovitch, S., 1977, с. 617). Дж.Ф. Купер полагал, что американцы "являются скорее реформаторами, чем революционерами; поэтому и наша борьба за независимость была не революцией, а лишь постоянным и постепенным прогрессом" (Cooper, J.F., 1928, I, с. 361).

Указанная тенденция свидетельствует о безусловной ограниченности раннеромантической литературы, которая не признавала универсального характера капиталистических противоречий. Создав "миф о революции", она подменила социальный анализ общества символической картиной борьбы сил "добра" и "зла".

Обращаясь в поисках сюжетов к событиям войны за независимость, американские романисты начала XIX века пытались доказать читателям, что стремительные изменения, происходящие в их произведениях, отражают типичский и неповторимый облик современной американской действительности, находящейся в непрерывном движении. Как писал Купер в своих "Понятиях американцев", единственной постоянной характеристикой американской жизни является беспрерывно растущий темп происходящих в ней изменений. Что касается направления этих изменений, то оно в большей степени зависит от правильного выбора нравственных и политических принципов. Отсюда становится понятным, почему почти все действующие лица американского исторического романа так или иначе поставлены в нестабильную обстановку, где кристаллизация постоянных качеств вовсе не проста, где путь любого познания идет через неудачи, через новые поиски. В этом смысле построение почти всех исторических романов, посвященных теме революции, можно было бы рассматривать как различные модификации "нейтральной террито-

рии", изображенной в "Шпионе" Дж. Ф. Купера (Купер Дж. Ф. 1976), которая в известном смысле была воплощением всего американского континента с его неограниченными возможностями для "добра" и "зла".

В период социально-исторических сдвигов "нейтральная территория" не обеспечивает безопасность человека; здесь нет ни нравственных, ни юридических законов - действует лишь закон силы. Герои оказываются в положении, когда разрушительные социальные силы угрожают гармонии мирной жизни. "Нейтральность" как временной и пространственный аспект американского исторического романа оставляет свой след на персонажах: после пребывания на "нейтральной территории" в течение определенного времени человек нравственно возвышается или, наоборот, использует открывающиеся там возможности в корыстных целях. Несколько современных американских исследователей в работах, посвященных жанровому своеобразие исторического романа, истолковывают революционные события именно в таком аспекте (Lewis, R.W.B., 1955, с. 99; McWilliams, J.P., 1972, с. 7-9).

Так можно с уверенностью говорить, что еще в 1820-1830 годы прошлое внушало исторический оптимизм: с ним связывались высокие идеалы, которые должны были в конечном счете победить. В 1840-1850 гг. эта уверенность поколебалась. В обстановке обострения классовой борьбы, в атмосфере столкновения разных идеологических направлений "предательство идеалов" совершалось в таких масштабах и такими темпами, которые невольно вызвали сомнения в здоровой основе "демократия" и в том, что революция навсегда покончила с социальными пороками. Романтики 1840-1850 гг. сосредоточили свое внимание на источниках современного зла. Они верно полагали (и это было важное открытие, что пороки современности есть не отклонение от путей, предначертанных революционным прошлым, а логическое их продолжение. Отсюда возникла необходимость пересмотра прошлого (в том числе и революционного) с целью установления истоков современных антигуманных, антидемократических нравов, обнаруживающихся во всех сферах жизни.

Этим обстоятельством объясняется специфика нового типа исторического романа, возникшего на рубеже 1840-1850 гг. и теснейшим образом связанного с общим климатом духовной жизни Америки. Его классическими примерами являются роман Н. Готорна "Алая буква" (1850) и "Израиль Поттер" (1854-1855) Г. Мелвилла, который сам автор назвал "реставрацией старой

могильной плиты" (Мелвилл Г., 1966, с. 28). Заключительная глава романа намекает на глубокое противоречие между псевдопатетическим романтическим мифом об американской революции и реальной действительностью. Впечатление иллюзорности американской победы усугубляет образ колесницы победы 4 июля. Ее развевающийся стяг возвещает вечную славу героям Банкерхилла, но ее колеса готовы беспощадно раздавить восьмидесятилетнего ветерана войны. В противовес романтическому мифу Г. Мелвилл выдвигает свое собственное художественно-этическое кредо: правдивость во всем! Результатом стал новый исторический роман - произведение о буднях революции и об ее истинных героях, - трагедия без мифов и легенд.

Л и т е р а т у р а

- Каримский А.М. Революция 1776 года и становление американской философии. М., 1976.
- Купер Дж. Ф. Шпион, или повесть о нейтральной территории. М., 1976.
- Мелвилл Г. Израиль Поттер. М., 1966.
- Уманский П.Б. Проблемы первой американской революции. - В кн.: Основные проблемы истории США в американской историографии. М., 1971.
- Bancraft, G. The History of the United States of America. In Ten Volumes. Boston, 1834 - 1875.
- Bercovitch, S. How the Puritans Won the American Revolution. - In: Massachusetts Review, 1977. No. 11.
- Cooper, J.F. Notions of Americans: Picked up by a Traveling Bachelor. In Two Volumes. London, 1928.
- Lewis, R.W.B. The American Adam. Chicago, 1955.
- McWilliams, J.P. Political Justice in a Republic: J.F. Cooper's Americans. Berkeley - London, 1972.
- Wood, G.S. (ed.) The Rising Glory of America 1760 - 1820. New York, 1971.

ON THE PROBLEM OF MYTH-MAKING CONCERNING THE
NATIONAL HISTORY IN THE WORKS OF THE
AMERICAN ROMANTICISTS IN THE FIRST HALF OF THE
19th CENTURY

T. Aunin

S u m m a r y

The most significant American historians and novelists of the 19th-century romantic trend did not confine themselves wholly to the criticism of the existing social conditions. Sharing the general feeling that America was the land of social experimentation they sought in their work some permanent moral values which would support and shape the future.

In search of these values the romantic authors of the 19th century turned their eyes towards the most vigorous period of American past - The War of Independence and the Revolution.

Historical myths, humanistic fantasies and romances by George Bancroft, J.F. Cooper, N. Hawthorne and others about the revolutionary past promoted national feeling and popular support to the democratic program.

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ДРАМА ТЕННЕССИ УИЛЬЯМСА
"ОРФЕЙ СПУСКАЕТСЯ В АД"

Лидия Цехановская
Таллинский педагогический институт

Опыт истории мирового искусства давно утвердил определенную роль мифов как формы символического обобщения реальных явлений действительности и человеческого сознания.

Как верно замечает Б.Сучков (Сучков Б., 1971, с.79), возрождение интересов к мифу в искусстве XX века вызвано разнообразными причинами. В работах зарубежных литературоведов (Вейман Р., 1975; Chase, R., 1960, Rahv, Ph., 1965) тяготение современных художников к мифу объясняется обостренным ощущением человека XX века иррациональных основ бытия, движением человечества по замкнутому кругу, неизбежностью возвращения к извечному началу. Советские исследователи (Сучков Б., 1971, Затонский Д., 1973, Мелетинский Е., 1976, Федоров А.А., 1977) отмечают еще одну тенденцию в использовании мифологии XX века – осознание ими мифа как классической антибуржуазной стихии.

Т. Уильямс обнаружил в мифе один из способов образного истолкования реального мира, средство, позволившее реализовать важнейшие принципы его "пластического театра" – в особенном показать общее и придать поэтический характер происходящим на сцене событиям. Условный характер фабулы, некоторая искусственность в построении действия и фантастичность обстоятельств, выступающие как прямой противовес манере изображения жизни в формах самой жизни, высокий уровень обобщения, возможность вскрыть за жизненно повседневным и обыденным истину, показать глубинный смысл общественных конфликтов, сохраняя в то же время индивидуально-конкретный характер образов и ситуаций, символическая многозначность, некая двуплановость, присущая иносказательной природе мифа, как нельзя лучше отвечали требованиям драматурга.

В пьесе "Орфей спускается в ад" оба плана – конкретно-бытовой и обобщенно-символический – слиты воедино. Реальный социально-психологический конфликт, лежащий в основе драмы,

- столкновение воинствующего мещанства провинциального городка с теми, кто не приемлет жизненных стандартов, господствующих в "аду" южного американского захолустья, - в символическом плане приобретает романтический облик конфликта между силами жизни (любовь, искусство, красота) и силами смерти (жестокость, нетерпимость, невежество). Эти два начала - жизнь и смерть - обобщаются и конкретизируются в образах Вэла, Лейди, Карол и Ви Толбет, противостоящих Джейбу Торренсу, шерифу Толбету и остальным обитателям южного городка. Напряженная психологическая коллизия драмы отражает подлинные социальные черты сложной и страшной жизни американского Юга.

Приход Вэла Зевьера - бродяги без определенных занятий - в американский провинциальный городишко, где торжествует самодовольное мещанство, тупой эгоизм, насилие, пошлость и грязь, Уильямс уподобляет сошествию Орфея в ад. Символические имена героев разрушают бытовую конкретность повествования. С самого начала ясно, что пьеса - не только история любви Вэла и Лейди. Это миф об Орфее и Эвридику, чья трагическая судьба заранее известна. Действие пьесы разворачивается в сжатом соответствии с античным мифом: Вэл-Орфей влюбляется в Лейди-Эвридику, теряет ее и погибает. В своей пьесе Уильямс использует вторую часть мифа об Орфее: не торжество гениального певца, а гибель героя, растерзанного вакханками.

Непосредственному действию драмы предшествует пролог, где основная роль отведена своеобразному "хору" - двум горожанкам, из разговора которых мы узнаем предысторию Лейди, причины, приведшие ее в "мрачное царство душ умерших": гибель отца, предательство любимого, потеря ребенка, брак с "мерзавцем, купившим ее на дешевой распродаже" (Уильямс Т., 1967, с. 397). Возникает тревожное ощущение, что и в ходе драмы произойдет нечто подобное, что, как пишет Г. Злобин, "перекинется на нее с той истории пламя любви и пламя смерти" (Злобин Г., 1960, с. 121). Экспозиция, данная в прологе, расширяется в первом действии: мы знакомимся с действующими лицами пьесы.

Зловещая роль умерщвляющих животворное дыхание искусства вакханок отводится драматургом банде местных расистов. Уильямс наделяет их неутолимой жадой собственности, козностью, бездушием, внутренней пустотой, безразличностью. Страшен шериф Толбет в безграничности своих прав творить насилие и жестокость. Отвратительны Дог и Коротыш в своей невежествен-

ной тупости, в готовности, не раздумывая, преследовать, убивать любого, если им прикажут. Омерзительны их жены, духовно деградировавшие, прикрывающиеся оболочкой респектабельности. Однако никто в этом паноптикуме чудовищ не может сравниться с главой местного ку-клукс-клана Джейбом Торренсом, инспирировавшем линчевателей Орфея. Джейб когда-то сжег итальянца вместе с его виноградником, осмелившегося обслужить наряду с белыми и негров. Женившись затем на его дочери, он, пятнадцать лет спустя, убивает ее за то, что она осмелилась по-настоящему полюбить.

Ужасы, которые творят в пьесе носители социального зла, не плод больного воображения Уильямса, как пытаются представить некоторые американские критики (Davis, H. 1951, Falk, S. 1961). Насилие существует как одна из реальностей бытия американского Юга. "Поразительно, как много из сцен насилия, встречающихся в драмах Теннисси Уильямса, основывается на подлинных фактах", пишет Н. Тишлер (Tischler, N., 1961, p. 57).

Нельзя не отметить некоторой односторонности в изображении характеров и психологии "служителей ада" в пьесе. Маниакальная страсть к наживе и нетерпимость к людям иного склада как основные мотивировки, определяющие поступки персонажей, будучи абсолютизированными, обедняют художественные образы реальной действительности и упрощают сложные и многомерные человеческие характеры.

Отрицательные персонажи пьесы — это скорее символы, нежели живые люди. Они олицетворяют ту данность жизни, с которой герои сталкиваются независимо от своей воли. Джейб Торренс — это аллегория смерти, владыка подземного царства Аид. Изможденный полумертвец, с напряженной улыбкой-оскалом, беспрестанно призывающий Лейди стуком палки в свое обиталище-темноту, в пурпурном, в грязных пятнах халате, он словно вышел из рассказа Эдгара По "Маска Красной Смерти".

Желая усилить остроту и драматизм конфликта между действующими лицами, Уильямс стремится, чтобы вступающие в конфликт силы противопоставлялись друг другу не только в плане идейном, но и в плане эстетическом. Носители гумманности и внешне красивы. В ремарках драматург подчеркивает "дикую красоту" Вэла, "необычную, неуловимую красоту" Кэрол, удивительную привлекательность Лейди. Напротив, Джейб безобразен: "Есть что-то волчье в его изможденной фигуре и желтовато-сером лице" (Уильямс Т., 1967, с. 394). Коротыш и Дог — "тяжелые, краснолицые, хмурые; одежда на них в обтяжку (или на-

оборот, мешком), на обуви налипла грязь" (Уильямс Т., 1967, с. 379). Символичен мрачный, холодный дом, в котором происходят события драмы. Как никто другой, Уильямс умеет создать насыщенную драматизмом атмосферу. Этому он подчиняет все элементы сценической образности. Прозрачная и глубокая многозначность характеризует буквально каждую деталь оформления. Потемневшие от сырости и паутины стены, рулоны тканей, намотанные на большие катушки, торс портновского манекена — символ бездушия мира, в который приходит Орфей, — призваны вызвать настроение уныния и запустения. Здесь живет Смерть в образе умирающего от рака расиста. Той же цели служит и умело выбранная цветовая гамма. Черный манекен стоит у белого столба. На площадке — унылая искусственная пальма в зелено-вато-бурой кадке. Этим деталям сценического оформления противопоставляется кондитерская (занимающая столь важное место в событиях драмы), погруженная в "поэтический полумрак, как некая скрытая сущность пьесы" (Уильямс Т., 1967, с. 378), и крохотная спальня, задернутая занавеской, с "выцветшим и потускневшим, но все еще отчетливым рисунком в восточном стиле: золотое деревце с алыми плодами и фантастические белые птицы" (Уильямс Т., 1967, с. 379), — убежище любви, маленький уголок рая в угрюмом доме Торренса.

Усилению унылого настроения служит и пейзаж — необходимый компонент уильямсовских пьес — тревожно-пустынный, постепенно тонущий в поздних сумерках. "Дело происходит в дождливую пору, в конце зимы и ранней весной, — сквозь окно иногда ничего не видно, кроме серебристых отблесков частого дождя" (Уильямс Т., 1967, с. 379).

Как всегда, для усиления эмоционального напряжения, Уильямс обращается и к использованию звуковых и световых эффектов. На протяжении всей пьесы время от времени слышится яростный лай тюремных собак, преследующих беглецов. На фоне лая раздаются раздраженный стук палки Джейба и его хриплые крики. Этот злобещий аккомпанимент и условное освещение призваны усилить ощущение того, что действие драмы происходит в аду. Этой же цели служит и использование пантомимы. Накануне открытия кондитерской мимо лавки "в загадочной спешке то и дело сплывают какие-то фигуры, они поднимают призывным жестом руки и что-то тихо выкрикивают. Выхваченные из мрака светом лампочки, висящей за дверью, они подобны теням в подземном царстве" (Уильямс Т., 1967, с. 470). В сцене преследования Вэла возбужденные свирепые выкрики мужчин сливаются с ярост-

ным гудением огня паяльной лампы, которой они будут истязать Орфея: "склонившиеся над огнем, освещенные его бешеной синей струей, их физиономии кажутся лицами демонов", — пишет Уильямс в ремарке (Уильямс Т., 1967, с. 489).

Общество (и что существенно — мелкобуржуазное, то есть, "демократическое" общество) в лице обитателей провинциально-го местечка не приемлет Вэла, Лейди и Керол по "высоким", "этическим" соображениям. Ибо в них чувствуется дух несоответствия общепринятой морали, ибо они уже своим существованием заставляют усомниться в безоблачности американской мещанской идиллии.

"Посторонним" в драме является прежде всего Вэл Зевьер — бродячий гитарист и шансонье. Тема странствий (непосредственно сюжетных и внутренних, духовных) в пьесах Уильямса — это метафора непримиренности человека, его поисков смысла жизни, стремлений познать самого себя и окружающий мир. Появление образа "бродяги" в произведениях драматурга 50-60-х годов обусловлено еще и движением "битников".

Вэл — отнюдь не революционер. Образ такого героя вообще не характерен для творчества Уильямса. С другой стороны, в том, что драматург не делает своего героя сознательным борцом, сказалась большая зоркость художественного видения писателя. Ибо в американском обществе совсем не обязательно быть революционером, чтобы навлечь на себя гонения со стороны власти имущих.

Вэл, как и все протагонисты Уильямса, противопоставлен окружающим. Необычно само его появление. Он входит в универсальный магазин Торренсов, как будто вызванный "пронзительно-диким, напряженно-страстным воплем" индейского племени Чоктоу, который, по просьбе Керол, выкрикивает старый негр-колдун. Драматургическая функция этого персонажа аналогична функции вестника в древнегреческой трагедии. Как и все любимые герои американского драматурга, Вэл наделен магнетической мужской привлекательностью. Его сопровождают материализованные символы: куртка из змеиной кожи (символ своеобразного язычества) и гитара — атрибут певца (ср. — золотая кифара Орфея). Вэл вносит с собой в пьесу начала искусства и любви — единственные светлые начала в жизни, по Уильямсу.

Появление Вэла на сцене всегда сопровождается грустной мелодией баллады "Райские травы". Нужно отметить, что вообще музыка подчеркивает светлую стихию пьесы и непосредственно связана с присутствием на сцене носителей добра и человечно-

сти. Под тихие звуки блюза протекают беседы Лейди и Вэла. Рассказ Бьюлы о любви Лейди к Дэвиду Карриру идет на фоне звуков мандалины и далекого голоса, напевающего итальянскую песню. Та же мелодия, страстная, нежная, слышна в сцене объяснения Лейди и Дэвида.

Вэлу тридцать лет и пятнадцать из них он бродил по дорогам южных штатов в поисках смысла жизни. История жизни героя — цепь разочарований и потерь. В скитаниях он рассмотрел многообразные проявления человеческого горя, узнал, что "люди в этом мире делятся всего на два сорта: одних продают, другие сами покупают" (Уильямс Т., 1967, с. 49). Убедился, что между людьми лежат непреодолимые барьеры одиночества: "Никому никогда не дано узнать никого. Все мы приговорены к пожизненному одиночеству в собственной шкуре" (Уильямс Т., 1967, с. 54). Тема духовного отчуждения личности связана не только с образом Вэла. Наиболее ярко преломляется она в судьбе Керол, ищущей возможность разрыва трагического одиночества в беспорядочных связях.

Прошедший через воровство, разврат, тюрьму, полный скептицизма, Вэл спускается в "ад" американского захолустья не за тем, чтобы спасти свою Эвридику, ее пока еще нет у него, и не для того, чтобы искать любовь. Он в ней давно разочаровался, и будет всячески сопротивляться возникшему в нем глубокому чувству. Он просто устал бродяжничать и решил попробовать жить в "аду", как все. Он меняет куртку из змеиной кожи — символ свободы — на синий костюм клерка — "арестантскую форму", по словам Керол. Притча о нежно-голубой птице, которая всю жизнь проводит в небе и только в момент смерти прикасается к земле, имеет двойной смысл. С одной стороны, эта птица — символ свободы и чистоты, о которых мечтает Вэл: "И я хотел бы, как и многие, быть одной из таких птиц, и никогда-никогда не запятнать себя грязью" (Уильямс Т., 1967, с. 416). С другой стороны, подобно этой птице, которая, если бы даже она этого захотела, не в состоянии приземлиться из-за отсутствия у нее лапок, Вэл внутренне не способен прижиться в "аду" американской провинции. "Это один из самых важных мотивов пьесы — мотив неудачной капитуляции Орфея", — верно отмечает И. Соловьева (Соловьева И., 1961, с. 32).

Вэл задуман драматургом не как полнокровный реалистический образ. Он тоже символ. Символ доброты и человечности. Вот почему так тянутся к нему все истосковавшиеся по теплу человеческого участия — Лейди, Би, Керол.

Кэрол, в символическом плане Кассандра, раньше всех ощущающая тревогу, предвещающая несчастье, но бессильная, несмотря на все старания его предотвратить, стоит к Вэду ближе всего в пьесе. Она в большей мере, чем он, напоминает классическую фигуру "битника". Растеряв устремления юности (она когда-то выступала против дискриминации негров), Кэрол стала эскизбиционисткой, эпатирующей жителей городка. Ее манера краситься, одеваться, вести себя рассчитаны на то, чтобы удивить, поразить, повергнуть в ужас мещан, обывателей, конформистов. Формой протеста против бездушия и нетерпимости мира, в котором она живет, возможностью практически продемонстрировать свое неприятие существующего общества и его морали, Кэрол избрала то, что в американской социально-психологической литературе называют "моралью развлечений" (fun morality). Это мораль ночных клубов, пьяных оргий, мораль, покоящаяся на культуре "горячего" (hot), джаза, виски и половых отношений в самой грубой и неупорядоченной форме. Раскрывая в судьбе Кэрол драму бездуховности и трагизм одинокого нравственного поиска, Уильямс как бы наглядно демонстрирует тезис американских социологов о том, что аморализм, получивший в США огромное развитие и широчайшее распространение в настоящее время — это крайний и наиболее острый симптом все углубляющегося общего нравственно-идеологического кризиса.

Наиболее удачным в пьесе является образ героини драмы Лейди. Она, как и Вэл, противопоставлена мещанству городка. Ее "особость" подчеркивается ее итальянским происхождением. Подобно героиням ранних драм писателя, Лейди не отличается крепким психическим здоровьем. По Уильямсу, как известно, это признак тонкой душевной организации. Ее психическое состояние, как всегда в пьесах американского художника, строго мотивировано. В ремарке, дающей портрет Лейди, читаем: "Лицо напряженное, нервное: потрясение, которое перенесла она еще девушкой, привело к тому, что порой она бывает на грани почти истерической взвинченности, и в голосе ее проскальзывают резкие нотки" (Уильямс Т., 1967, с. 397). Подобно Вэду, она многое пережила. Не однажды ей открывалась безмерность человеческой нужды и несчастий. Внутренне богатая натура, щедро наделенная и нежностью, и острым умом, порывистая, с огромной жадой жизни, способная на самоотверженную любовь, она ожесточилась и замкнулась в себе — ("... в жилы яд ей змея разлила и похитила юные годы", — по Овидию). В какой-то мере

коррупция общества задела и ее. Основа ее сегодняшней жизни - меркантильные интересы. Однако не все умерло в Лейди. Попыткой переделать интерьер кондитерской так, чтобы она напоминала отцовский виноградник - маленький островок счастья в мире наглой и аморальной бездуховности, Лейди бросает вызов этому миру. Под влиянием любви к Валу она освобождается от отчаянной, вымученной ожесточенности, которую приобрела в течение своей трудной жизни. "Уильямс связывает любовь со свободой ... любовь становится освобождающей, когда завладевает человеком целиком, когда страсть становится для человека всем, когда она прекрасна в человеке" (Неделин В., 1967, с. 718). Особенно ярко перемена в характере героини проявляется в сцене, предвещающей ее убийство. Вначале, несмотря на опасность, грозящую Валу, она с эгоизмом собственницы пытается удержать его любой ценой, осыпает оскорблениями, не выплачивает заработанные им за четыре месяца жалованье, и, наконец, просто шантажирует его, угрожая разбить в щепки гитару Вала - самое дорогое в его жизни. Однако узнав, что будет матерью - символ возрождения в ней человечности - Лейди отдает ему все - ключ от машины, все деньги в кассе, и свою жизнь, ради его спасения.

Несмотря на яркую картину торжества утверждающейся во имя жизни любви, любви светлой, лишенной оттенка патологии и извращений, характерных для других драм писателя, "Орфей" вряд ли можно считать произведением оптимистичным. Только хрупкий мир чувства противостоит в пьесе чудовищной, кровавой повседневности. Вся сущность человека сводится к любви, и уже в силу этого любовь приобретает характер трагической беспомощности перед лицом враждебной ей жизни.

Развязка всегда несет большую идейную нагрузку в пьесе: по тому, как завершилась борьба противоборствующих сил в драме и как "прокомментировал" это автор, делается окончательный вывод о его позиции. Трагическая гибель Вала и Лейди иллюстрирует основной тезис философской концепции Уильямса - невозможность существования любви, добра и красоты в мире денежных расчетов, корысти, преступлений. Как верно отмечает критик-марксист Лоусон, "поражение любви носит абсолютный характер ... Побеждает коррупция, общество не оставляет места ничему чистому в сердце человека (Лоусон Д., 1962, с.194).

Решение проблемы, данное в реальном плане современной американской действительности, в мифологическом плане обретает черты вечной истины. Уродства буржуазного мира предста-

ют как непреодолимые, как метафизическое зло, как имманентные закономерности реального мира, человеческой природы. Несмотря на остроту социально-обличительных тенденций, содержащихся в "Орфее", пьеса проникнута духом фатализма, звучит как крик отчаяния человека, бессильного бороться с дегуманизацией, на которую обрекает его общество.

Драма заканчивается эпилогом, в котором негр-колдун передает эстафету уильямсовского бродяги-мученика - куртку из змеиной кожи - другой протестантке-нонконформистке Кэрол, вслед за чем она произносит "реквием по Орфею": "Непокорные и дикие оставляют, уходя, свою чистую шкуру, свои белые зубы и кости. И эти амулеты переходят от одного изгнанника к другому, от одного к другому, - как знак того, что владеющий ими шествует своим непокорным путем" (Уильямс Т., 1967, с. 490). Однако представляется ошибочной трактовка эпилога в смысле того, что после смерти Вэла и Лейди борьба за гуманизм возлагается на Кэрол. Далекий от революционной активности стихийно-эмоциональный индивидуалистический бунд Кэрол, проявляющийся в дешевом эксгибиционизме, вряд ли дает право на такое толкование пьесы. Гимн Кэрол в честь "непокорных и диких", - это, скорее, поэтическая дань Уильямса "племени неприобщающихся", свидетельство романтического склада его драматургического таланта.

Итак, в пьесе "Орфей спускается в ад" слились воедино две стилистические тенденции, присущие драматургии Уильямса, - тенденция к созданию "традиционной" реалистической драмы с элементами натурализма, проявившиеся особенно заметно в "Кошке на раскаленной крыше", и тенденция к созданию драмы-притчи, реализованная в более ранней пьесе "Камино Реаль". Именно взаимодействие этих двух тенденций и выявляет истинный смысл пьесы, не исчерпываемый полностью одной из них. Игнорирование этого факта привело к разногласию суждений и ошибкам в трактовке пьесы американскими литературоведами. Одни критики толковали "Орфея" только как "традиционно-реалистическую" драму, упрекая автора в умышленном преувеличении ужасов американской действительности (Magid, M., 1964). Другие исследователи ограничивались анализом реализованного в пьесе художественного мифа, не замечая ее социальной проблематики (Jackson, E., 1966, Nelson, B., 1961).

Разрыв двух планов в драме привел к тому, что в советских театрах, судя по рецензиям (Волчек Ю., 1962; Орлова Р., 1964; Соловьева И., 1961), постановка "Орфея" не удалась.

Режиссеры, делая акцент на обличительных сторонах произведения писателя, жертвовали символическим планом, в результате чего исчезла поэтичность, без которой нет уильямсовских спектаклей.

Л и т е р а т у р а

- Вейман Р. История литературы и мифология. - М.: Прогресс, 1975.
- Волчек Ю. Орфей спускается в ад. - Театр, 1962, № 6.
- Затонский Д. Искусство романа и XX век. - М.: Художественная литература, 1973.
- Злобин Г. На сцене и за сценой. (Пьесы американского драматурга Теннесси Уильямса). - Иностранная литература, 1960, № 7.
- Лоусон Д. Современная драматургия США. - Иностранная литература, 1962, № 8.
- Мелетинский Е. Поэтика мифа. - М.: Наука, 1976.
- Неделин В. Дорога жизни в драматургии Теннесси Уильямса. - В кн.: Уильямс Т. Стеклозверинец и еще девять пьес. - М.: Искусство, 1967.
- Орлова Р. Ад и Орфей. - В кн.: Орлова Р. Потомки Гекльберри Финна. - М.: Советский писатель, 1964.
- Соловьева И. Орфей спускается в ад. - Театр, 1961, № 12.
- Сучков Б. Роман и миф. - В кн.: Современная литература за рубежом. - М.: Советский писатель, 1971.
- Федоров А.А. Концепция музыки Рихарда Вагнера у Томаса Манна. - Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка, 1977, № 4, том 36.
- Chase, R. Myth and Literature. - In: Miller, J. Myth and Method; Modern Theories of Fiction. The University of Nebraska Press, 1960.
- Davis, H. A Burden of Concern ("Orpheus Descending" with "Battle of Angels". - Mainstream, 1958. Vol. 11, No. 4.
- Falk, S. Tennessee Williams. - New York: Twayne Publishers, Inc., 1961.
- Jackson, E. The Broken World of Tennessee Williams. - Madison: The University of Wisconsin Press, 1966.
- Magid, M. Essays in the Modern Drama. - Boston: D.C. Heath and Company, 1964.

- Nelson, B. Tennessee Williams. The Man and His Work. - New York: Ivan Obolensky, Inc., 1961.
- Rahv, Ph. The Myth and the Powerhouse. New York, 1965.
- Tischler, N. Tennessee Williams: Rebellious Puritan. - New York: The Citadel Press, 1961.

TENNESSEE WILLIAMS' MYTHOLOGICAL DRAMA
"ORPHEUS DESCENDING"

L. Tsehhanovskaya

S u m m a r y

The use of myth in 20th-century literature has become a commonplace. Writers find it a convenient vehicle to express their view of the contemporary world.

Tennessee Williams has discovered in myth a means to realize the most important principles of his "plastic theatre" - to give the bleakness of contemporary small-town America a philosophic universality.

The difficulty of "Orpheus Descending" lies in the dual construction of the drama.

On the realistic plane T. Williams places his characters in a context that is political as well as social and of which racism, immorality and money worship are the manifestations. Through the fates of the protagonists of the play the writer demonstrates the inevitable doom of any kind of protest against the American way of life where the worth of a person does not depend on what he is but what he has.

On the symbolic plane the play presents a struggle between light and darkness, Life and Death. Myth becomes the perfect metaphor for Williams' view of the human condition. The tragic fate of the individual in American society acquires a universal meaning of the tragic fate of man in modern world where beauty and love are always doomed and the artist is always destroyed by the world of conformity.

SUBTEXT IN ERNEST HEMINGWAY'S NOVEL
"FOR WHOM THE BELL TOLLS"

Renate A b e l t i n a

Latvian State University

No other work by Hemingway has led to such controversial opinions in international criticism than his Spanish novel. Many American critics point out that "For Whom the Bell Tolls" is a book without politics, that there is no significant change in Hemingway's hero, that he is the former lone wolf, that he is fighting for a cause at the same time remaining a non-conformist where Communist dialectics run counter to the older dialectics of the French and American revolutions. The American Marxist critic Gold and the liberal critic Geismar (Gold, M., 1941; Geismar, M., 1942) also assert that Hemingway is unable to embrace the truth of other people, that the novel is a story of Hemingway in Spain, the story of a confused man unable to understand the class character of the fight or even the needs of the Spanish peasants. In the early sixties the Soviet critics Kashkin, Zatonksy, Gerson and Zhuravlev (Kashkin, I., 1962; Затонский Д., 1961; Герсон Э., 1960; Журавлев И.К., 1960) emphasized that Hemingway had interpreted the Spanish struggle in abstract human terms, giving little of its impact in either political or social terms, that Jordan's main virtue was stoic loyalty without any real insight into the causes that made men fight in Spain, that Hemingway let Jordan die only because he could not visualize the new world he could live in. The Soviet critic M. Mendelson asserted that Hemingway's ability to create an atmosphere of doom running counter to the surface events revealed his pessimistic view, his scepticism about the outcome of the fight in Spain (Мендельсон М., 1964). By **suggesting that blowing up the bridge was an impossible task, Hemingway actually made** Republican inefficiency the main reason of the **Loyalist** defeat. In the

late sixties and the seventies such Soviet critics as Kashkin, Dneprov, Zasursky, Zatonsky, Finkelstein and Rückenberг (Кашкин И., 1966; Днепров Д., 1965; Засурский Я., 1966; Затонский Д., 1973; Финкельштейн И., 1974; Рюкенберг Э., 1974) presented penetrating analysis of the hero's beliefs and contradictions probing deeper into the poetics of the novel. They drew the readers' attention to the fact that in "For Whom the Bell Tolls" the writer had portrayed the heroic struggle of the Spanish people for freedom and social justice at the same time groping for the reasons of the Loyalist defeat. In their perception Jordan is an anti-fascist whose feelings are determined by the revolutionary spirit of the national struggle. He is a man of "slight political development" who is learning on a variety of levels in the Spanish war. On the other hand, these critics pay attention to the fact, that the problem of individualism has been solved neither by the protagonist nor by the author (Финкельштейн И., 1974, p. 144), that Robert Jordan cannot emotionally merge with the Spanish people (Рюкенберг Э., p. 140). I. Finkelstein remarks that the author's inability to grasp the historical perspective is expressed in Jordan's belief in irrational forces, that even the pathos of participation in the struggle for a progressive social order has not shattered his conviction that life is a tragic and incomprehensible affair (Финкельштейн И., 1974, p. 172). Added to the charge of some American critics who are guided by political considerations that Jordan has lost his American chastity of mind and is repeating "the political lies told by the Russians at the Gaylord's" - these diverse opinions make a most contradictory picture.

Paradoxically, Jordan's Inner Monologues provide sufficient evidence for discordant views. Asked by Pilar whether he has faith in the Republic, he gives a hesitant answer, "Yes", "hoping it was true" (p. 91)[¶]. He does not believe in the success of the operation: "You can't base an operation on the presumption that miracles are going to happen" (p. 385). He feels lonely with Anselmo, waiting to blow up the bridge, while Anselmo "was one with the Ingles still working under the bridge and he was one with all the battle and with the

[¶] Page numbers in brackets refer to: Hemingway E. For Whom the Bell Tolls, N.Y., Charles Scribner's Sons, 1940.

Republic" (p. 443). As for Frederic Henry in the old times, only personal happiness dispels his loneliness "Making an alliance against death" (p. 264), and when he is with Maria he does not want "to make a Thermopylae, nor be Horatius at any bridge, nor be the Dutch boy with his finger in that Dyke" (p. 164). His frequent protestations that "nobody owned his mind, nor his faculties for seeing and hearing, and if he were going to form judgements he would form them afterwards" (p. 136), may persuade the reader that instead of being "a part of the maine" Jordan is rather an "Island".

Yet, on other occasions, the second voice in the counterpoint of his disordered mind argues: "And you still believe absolutely that your cause is right? Yes" (p. 304), and "It gave you a part in something that you could believe in completely and wholly and in which you felt an absolute brotherhood with the others who were engaged in it" (p. 235), or: "But should a man carry out impossible orders knowing what they lead to? Even though they come from Golz, who is the party as well as the army? Yes. He should carry them out because it is only in the performing of them that they can prove to be impossible" (p. 162).

The Soviet critic V. Dneprov is right to assert that Jordan holds too many contradictory views for all of them to be true (Днепров В., p. 86-87).

M. Cowley says: "Hemingway has written a very long book, and everything is there if you look for it" (Cowley M., 1967, p. 408).

Our task is to find out what determines such a discord of opinions in Robert Jordan's mind.

Though the novel has been told from the point of view of an omniscient narrator who presents a polyphony of voices, Robert Jordan is the central consciousness, and many of the novel's issues take place inside his brain. The narrator provides a full record of his psyche following the intricate rhythms and intonations of his inner life. Unlike Hemingway's passive heroes Jake Barnes and Frederic Henry who refused even in their Inner Monologues to think about the causes of their plight, Jordan is actively participating in the struggle for a new world, and he must think much in order to unravel his confused feelings about the contradictory situation in Spain, to ascertain whether the bloodshed is

justified and whether it has not been in vain. He must also get the guerillas on his side and think of a plan for blowing up the bridge.

The principal means of dramatizing the protagonist's psyche in the novel is Inner Monologue. Recollections, philosophic and moral debate, random associations pass in a free flow before the reader's eyes having a definite function in the compositional pattern of the novel, explaining the hero's behaviour, anticipating his future actions, bearing out some moral or philosophic truth. At the same time they serve the exigencies of indirect characterization. With the exception of professor I, Zasursky who underlines; "восприятие испанских событий Джордана служит прежде всего выявлению особенностей его характера" (Засурский Я., 1969, p. 467), this aspect has been largely overlooked by most critics, Soviet and foreign.

Professor V. Kuharenko writes: "Задачу изображения внутреннего состояния берет на себя ННР /несобственно-прямая речь - Р.А./" (Кухаренко В., 1972, p. 14). "Импликация и ННР в известном смысле взаимоисключают друг друга - если у героя есть возможность выразить свои скрытые переживания через внутренний монолог, отпадает необходимость заявить о них косвенно, через импликацию. В связи с этим увеличение удельного веса ННР в произведении ведет соответственно к уменьшению в нем импликации" (Кухаренко В., 1971, p. 88). "Подтекст уступает место авторскому эксплицитному описанию и самовыражению героя." (Кухаренко В., 1971, p. 20).

Noting correctly the growth of openly evaluative elements in Robert Jordan's thought stream and the commentaries of the third-person omniscient narrator, such as emotionally evaluative chain epithets, similes, metaphors and allusions, V. Kuharenko overrates the significance of the omniscient narrator, at the same time underestimating the function of subtext in conveying the assumed author's stand.

Leaving for later discussion the third-person omniscient narrator's role in the overall structure of the novel, it must be noted that in the dialectic unity of the narrator's point of view and the central consciousness's point of view characteristic of Inner Reported Speech, the narrator's authority is limited to a few occasional commentaries and explanations of Jordan's feelings.

After Robert Jordan says to Anselmo: "You don't know what it means to find somebody in this country in the same place they were left", the narrator interprets the feeling underlying the protagonist's sentence: "It showed what confidence and intimacy he had that he could say anything against the country" (p. 199).

At another time, when the Fascist cavalry unit has passed without detecting the patrol of Jordan, Augustin and Anselmo, Jordan says in a jocular tone that he does not need many trees to hide behind, that there is no necessity "for further forestal improvement, further expounding on the possibilities of the Falangists' return and their mental faculties." The reliable narrator comments on his verbosity: "He felt the need to talk that, with him, was the sign that there had just been much danger. He could always tell how bad it had been by the strength of the desire to talk that came after" (p. 283).

However, most often explanations and hints to emotions, previously dramatized either in Dialogue or Jordan's Inner Monologue, are contained in his own thoughts, as in the following scene:

"What hast thou against the onion?"

"The odor. Nothing more. Otherwise it is like the rose."

"Like the rose", he said. "Mighty like the rose. A rose is a rose is an onion."

"Thy onions are affecting thy brain," Augustin said. "Take care."

"An onion is an onion is an onion," Robert Jordan said cheerily and, he thought, "a stone is a stein is a rock is a pebble" (p. 289).

His following mental commentary only partly explains the current of his seemingly disconnected thoughts taking him from the tense situation in the hills to Gertrude Stein's literary experiments: "Does food make you that slap happy? What are you, drunk on onions? Is that all it means to you, now? It never meant much, he told himself truly" (p. 289). Jordan's contemplation confirms our suspicion that his irresponsible stream of consciousness has been provoked by a violent emotion which leaves him in a condition close to intoxication. A full explanation of his feelings must be sought in the international repercussions of the previous chapter

and the diminishing sequence of "a stone is a stein is a rock is a pebble." Jordan is still unable to discipline his thoughts after the narrow escape from the Falangist cavalry unit, even though the danger intimated by the image of the rock behind which they had been hiding had been reduced to the size of a pebble.

As his Dialogue, Jordan's Inner Monologue holds a rich subtext built on rhythms, repetitions and characterizing details. Thus, Jordan's rage at his own inefficiency in safeguarding the detonators becomes apparent not only through the names he calls himself but also by the staccato rhythm and repetitions: Jordan's wavering will between suicide and the determination to continue fighting when he lies wounded in the forest echoes in the throbbing pulsation of his pain: "Think about Montana. I can't. Think about Madrid, I can't. Think about a cool drink of water. All right. That's what it will be like. Like a cool drink of water. You're a liar. It will just be nothing. That's all it will be. Just nothing. Then do it. Do it. Do it now. It's all right to do it now. Go on and do it now. No, you have to wait. What for? You know all right. Then wait" (p. 470).

At another instance, the chaotic associations of Jordan's thought stream while he is blowing up the bridge have been amplified by a suggestive rhythmical pattern to communicate his mingled sensations of fear and excitement: "This is serious, Jordan. Don't you understand? Serious. It's less so all the time. look at that other side. Para que? I'm all right now however she goes. As Maine goes so goes the nation. As Jordan goes so go the bloody Israelites. The bridge, I mean. As Jordan goes, so goes the bloody bridge, other way around, really" (p. 438).

Not only Inner Monologue, but also Dialogue characterizes Robert Jordan.

A novel way of unveiling emotions that underly the pronounced speech is supplementing Dialogue with extended Inner Monologue comments. In his speech Jordan is very polite to Pablo for he must get him on his side to help him in blowing up the bridge. However, his contempt for the man and his attempt to keep himself in check and not react to Pablo's provocations find rich undertones in the hero's mental remarks:

"Drink some wine, Ingles," Pablo said, "I have been drinking all day waiting for the snow."

"Give me a cup," Robert Jordan said.

"To the snow," Pablo said and touched cups with him. Robert Jordan looked him in the eyes and clinked his cup. You bleary eyed murderous bastard, he thought. I'd like to clink this cup against your teeth. Take it easy, he told himself, take it easy.

"It is very beautiful snow," Pablo said. "You won't want to sleep outside with the snow falling."

So that's on your mind too, is it? Robert Jordan thought. You've a lot of troubles, haven't you, Pablo?

"No?" he said politely.

"No. Very cold," Pablo said. "Very wet."

"You don't know why those old eiderdowns cost sixty-five dollars, Robert Jordan thought; I'd like to have a dollar for every time I've slept in that thing in the snow.

"Then I should sleep in here?" he asked politely.

"Yes."

"Thanks," Robert Jordan said. "I'll be sleeping outside."

"In the snow?"

"Yes" (damn your bloody, red pig-eyes and your swine-bristly swine's-end of a face). "In the snow." (In the utterly-damned, ruinous, unexpected, slutting, defeat-conniving, bastard-cessery of the snow" (p. 219).

We also find scenes in which unverballed emotions have been suggested through rhythms, repetitions and significant details in the Dialogue itself, though not so often as in "The Sun Also Rises" or "A Farewell to Arms".

When asked what people are talking about in the enemy rear in La Granya, Fernando says: "They talked about the broadcast of Quiepo de Llano. Nothing more." Then he drops casually, since he does not know yet about the necessity to blow up the bridge: "Yes. It seems that the Republic is preparing an offensive." Jordan's apprehensions are intimated by the abruptness of his question:

"That what?"

"That the Republic is preparing an Offensive" (p. 81).

As in earlier fiction, sometimes subterrean attitudes are pointed to by comments on the personages' sense reactions, facial expressions, gestures and movements, and sug-

gestive silences. Jordan's reluctance to look at the enemy sentry or even think of him, before he blows up the bridge, reveals his aversion for killing people. His awakening love for Maria has been evoked in the remarks on the thickening in his throat whenever he looks at her. Distanced repetition of key motives also invests the text with deeper significance. On p. 86 Robert Jordan observes that Pablo "is going bad fast and without hiding it. When he starts to hide it he will have made a decision. Remember that, he told himself. The first friendly thing he does, he will have made a decision." On p. 222 Jordan wonders why Pablo has suddenly shifted from insults to friendly tones. He tries to explain Pablo's sudden change by his common sense: "Pablo has hatred for us, or perhaps it is only for our projects, and pushes his hatred with insults to the point where you are ready to do away with him and when he sees that that point has been reached he drops it and starts all new and clean again." Yet the reader experiences a shock of recognition at the reappearance of the theme of Pablo's friendliness and is sure, long before Jordan, of his future treachery.

Thus, the cumulative effect of the protagonist's unrestrained contemplations modified by subtle and varied intimations of undercurrent feeling extends the scope of characterization and lends rich emotional and intellectual shades to Jordan's portrait. One can but agree to D. Wylder's view that "the more material presented, the more associations that may be called forth and the 'deeper' the associations may go. The larger the visible part of the iceberg, the more there is beneath the surface." (Wylder D., 1969, pp. 130-131).

Disregard of the emotional overtones created by subtext leads to misinterpretations of Jordan's motives behind his words and thoughts. Thus, E. Rückenberг writes: "Хемингуэй был другом испанского народа, но в то же время он не смог избежать некоторых едких выпадов в адрес испанцев." (Рückenберг Э., 1974, p. 141).

The critic quotes Jordan's thoughts: "Muck everyone of the them to death and hell. Muck the whole treachery-ridden country. Muck their egoism and their selfishness and their selfishness and their egoism and their conceit and their treachery. Muck them to hell and always. Muck them before we die for them." (p. 370).

E. Rückenberg has completely overlooked the fact that this view does not reveal Jordan's true attitude to the Spanish character but dramatizes his rage at Pablo's betrayal, though it has been hinted to by an illuminating remark of the omniscient narrator: "His rage began to thin as he exaggerated more and more and spread his scorn and contempt so widely and unjustly that he could no longer believe in it."

Jordan's thoughts induced by indignation, bitterness, or weariness have given food for speculations on his detachment from the heroic spirit of the nation, his spectacular attitude and fundamental loneliness.

Indeed, changing moods sway Jordan's judgements between extreme polarities. Annoyed at Pilar's and El Sordo's hint that he is an outsider (an attitude determined by their disappointment at the necessity to move to Gredos instead of the Republic after the operation) - he qualifies the guerilla bands with whom he has to work as two "chicken-crut" outfits. On the night before the operation he voices the opposite opinion expressing an almost poetic belief in people's brotherhood: "Anselmo is my oldest friend. I know him better than I know Charles, than I know Chub, than I know Guy, than I know Mike, and I know them well. Augustin with his vile mouth is my brother, and I never had a brother. Maria is my true love and my wife" (p. 384).

Much censure has been directed at Jordan's disbelief in the success of his mission and the victory of the Republic. The critics contend that the protagonist's (and his creator's) pessimism is apparent from his constant ruminations on death and his conviction that he is doomed, so much so, that at times he addresses himself in the past tense.

For a convincing outline of Robert Jordan's evolution the visible plot emerging from the hero's deeds and thoughts must be juxtaposed to the concealed plot based on subtextual relationships.

Thus, on the night before blowing up the bridge the hero is sure that only a miracle may help the Republican army to stop the Fascists though he remembers that miracles have happened before. He is also sure he will be killed in the operation.

He thinks of brigade general Duran whom he admires for his military skill in the following way: "He would see him

at Gaylord's after this war was over. After this was over. See how well he was behaving?" "I'll see him at Gaylord's, he said to himself again, after this is over. Don't kid yourself. You aren't going to see Duran any more and it is of no importance" (p. 335-336).

Then his thoughts turn to his grandfather who had been very brave in the American Civil War and he wishes he could tell Golz about him now. He admits the possibility of staying alive: "Karkov said after this was over I could go to the Lenin Institute in Moscow if I wanted to. He said I could go to the military academy of the Red Army if I wanted to do that" (p. 339).

He does not exclude the possibility of the Republican victory any more: "But just suppose, he thought. Just suppose that when ten planes unload they smash those anti-tank guns and just blow hell out of the positions and the old tanks roll good up whatever hill it is for once and old Golz boots that bunch of drunks, clochards, bums, fanatics and heroes that make up the Quatorzieme Brigade ahead of him, and I know how good Duran's people are in Golz's other brigade, and we are in Segovia tomorrow night" (p. 340).

Later at night he is again more pessimistic and tells Maria with desperate urgency: "I have worked much and now I love thee and," he said now in a complete embracing of all that would not be (underscoring mine - R.A.), "I love thee as I love all that we fought for. I love thee as I love liberty and dignity and the rights of all men to work and not be hungry. I love thee as I love Madrid that we have defended and as I love my comrades that have died" (p. 348).

And though the omniscient commentator observes that Jordan's changing moods have been induced by "the uncertainty, the enlargement of the feeling of being uncertain" (p.340), yet the genuine reason lies in the barbarous act of the Fascist patrol. The severed heads of El Sordo's men hover in his mind explaining his seemingly random mental associations. Fear, cowardice and courage form the emotional key-notes of Chapter 30 and Chapter 31.

After Maria tells him of her rape by the Falangists fear and worry disappear. "He thought of all the part that she had not told him and he lay there hating and he was pleased there would be killing in the morning" (p. 354).

Thus, the non-verbal area of Jordan's mind should be taken into account judging his actions and words and thoughts.

Hemingway has created a subtle psychological portrait of an anti-fascist learning new truths and acquiring new beliefs in a poignant inner struggle. And because of the detailed portrayal of this struggle which reverberates in the conscious and subconscious layers of his soul, his beliefs and actions achieve more weight.

R e f e r e n c e s

- Cowley, M. Review of "For Whom the Bell Tolls". - In: Hanneman, A. Ernest Hemingway. A Comprehensive Bibliography. Princeton, New Jersey, 1967.
- Geismar, M. Writers in Crisis. Boston, 1942.
- Gold, M. The Great Experiment in American Literature. Six Lectures. Ed. by Carl Bode. N.Y., 1961.
- Hemingway, E. For Whom the Bell Tolls. - N.Y. Charles Scribner's Sons, 1940.
- Kashkin, I. Alive in the Midst of Death. - In: Hemingway and His Critics. Ed. Baker, C., N.Y., 1962.
- Wylder, D. Hemingway's Heroes. - Mexico: University of Mexico Press, 1969.
- Герсон Э. Чехов и американская новелла. Дисс. канд. филол. наук. М., 1960.
- Днепров Д. Черты романа XX века. М.-Л., 1963.
- Куравлев И.К. Вопросы художественной литературы на страницах передовой прессы США (1917-1956). Дисс. канд. филол. наук. М., 1960.
- Засурский Я. Американская литература XX века. М., 1966.
- Засурский Я. История зарубежной литературы. М., 1969.
- Затонский Д. Век двадцатый. Киев, 1961.
- Затонский Д. Искусство романа и XX век. М., 1973.
- Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. М., 1966.
- Кухаренко В. Язык Хемингуэй. /Опыт лингвостилистического исследования/. Дисс. докт. филол. наук. Одесса, 1971.
- Кухаренко В. Язык Хемингуэй. /Опыт исследования лингвостилистического языка писателя/. Автореф. дисс. докт. филол. наук. М., 1972.

- Мендельсон М. Современный американский роман. М., 1964.
Рейкенберг Э. Эволюция героя Эрнеста Хемингуэя в 1923 - 1940 гг. Дисс. канд. филол. наук. Тарту, 1974.
Финкельштейн И. Хемингуэй.- романист. Горький, 1974.

ПОДТЕКСТ В РОМАНЕ Э.ХЕМИНГУЭЯ "ПО КОМУ ЗВОНИТ КОЛОКОЛ"

Р. Абеитина

Р е з ю м е

Настоящая статья исследует роль подтекста в передаче психологического портрета протагониста романа Э. Хемингуэя "По кому звонит колокол" Роберта Джордана.

Автор статьи полемизирует с советскими и зарубежными литературоведами, которые при интерпретации эволюции героя не сопоставляют внешнюю сюжетную линию, проявляющуюся в поступках и мыслях героя, с внутренней, подспудной сюжетной линией, вырастающей из подтекстуальных отношений.

В статье рассматриваются разные формы подтекста: значение последовательности сцен, ритма, повтора, характерологических деталей, пауз во внутренней речи протагониста или в его диалогах с другими персонажами романа, его движений, жестов, выражения лица для передачи скрытого смысла.

ZU E.T.A. HOFFMANNS AUFFASSUNG ÜBER WESEN UND ROLLE
DER PHANTASIE

Bagrelia B o t s c h e w a
VR Bulgarien (Lowetsch)

Das Problem des Wesens und der Rolle der Phantasie sowohl im Schaffensprozess des Künstlers als auch im gewöhnlichen Leben, das von vielen Romantikern sehr oft aber auch verschieden erörtert wurde, beschäftigte auch einen der hervorragendsten Repräsentanten der deutschen Romantik, den mit seinem universellen Talent auf mehreren Gebieten der Kunst wirkenden Maler, Komponisten, Musiker, Theaterkapellmeister und Dichter (eigentlich Juristen von Beruf) Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1778 - 1822).

Als besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht erweist sich der erste Teil der "Serapionsbrüder" (1819) - eine Sammlung Hoffmannscher Erzählungen und Märchen, vorgetragen von eineigen Freunden, die sie besprechen und gleichzeitig über wichtige Fragen des Schaffensprozesses und der Kunst überhaupt diskutieren. Die Bedeutung der "Serapionsbrüder" hervorhebend, nennt sie Franz Fühmann mit Recht "eins der Meisterwerke deutscher Erzähl- und Erörterungskunst" (Fühmann, Fr., 1979, S. 34).

Schon als Neunzehnjähriger schreibt E.T.A. Hoffmann an seinen Freund Hippel folgendes: "Frei seyn, so viel wie möglich, von den wirksamen Eindrücken unserer Ereignisse - bestimmt den Begriff des Philosophen, doch dahin zu kommen, zu dieser hohen Stufe gänzlicher Apathie, wäre für mich wenigstens nicht Glück... So lange wir uns nicht entkörpern, und unsere Sinne nicht scheiden können von unserem Geist, müssen wir die Schwärmerey nicht von uns verschrecken - Sie ist uns das, was einem Gemälde das Colorit ist" (Müller, H. v., Schnapp, F., 1968, S. 52). Der zitierte Brief ist ein früher Beweis für die wichtige Rolle, die E.T.A. Hoffmann der Phantasie und der Wechselbeziehung Realität-Phantasie beilegt. Nicht nur der Schaffensprozeß, sondern auch das Le-

ben ist für ihn ohne Phantasie nicht denkbar. Sie ist, nach Hoffmanns Meinung, ein inneres Organ, das die Fähigkeit hat, Folgen von Bildern voll tiefsten Gehalts und zugleich eindringlicher Anschaulichkeit zu erschaffen. Diese göttliche Inspiration ist die entscheidende Voraussetzung für dichterische Tätigkeit, die bedeutendste Eigenschaft des künstlerischen Talents. Die Phantasie hat aber auch eine negative Seite: sie setzt die Menschen der Gefahr aus, sich vom Leben ganz zu trennen, von der tiefen Lebenswahrheit zu entfernen. In der vom Serapionsbruder Cyprian vorgetragenen Erzählung "Der Einsiedler Serapion" nimmt das Problem der Rolle der Phantasie im Schaffensprozeß den zentralen Platz ein. Der ehemalige Graf von P., gebildet, angesehen und reich, wird mitten seiner glänzenden Laufbahn als Diplomat vom Wahnsinn heimgesucht. Völlig einsam, aber glücklich lebt er für die Thebaische Wüste und sich für den Heiligen Serapion hält, der unter Kaiser Decius den Märtyrertod erlitt. Für diesen Wahnsinnigen hat also seine Einbildungskraft Wirklichkeitscharakter. "Ist es nun also der Geist allein, der die Begebenheit vor uns erfaßt", behauptet der Einsiedler, "so hat sich das auch wirklich begeben, was er dafür anerkennt" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 33). Es sei sogar eine tadelnswerte Bemühung, den Flug der Phantasie zu bändigen und zu beschränken. "'Eben gestern'", fährt Serapion fort, "sprach Ariost von den Gebilden seiner Phantasie und meinte, er habe im Innern Gestalten und Begebenheiten geschaffen, die niemals in Raum und Zeit existieren. Ich bestritt, daß dies möglich, und er mußte mir einräumen, daß es nur Mangel höherer Erkenntnis sei, wenn der Dichter alles, was er vermöge seiner besonderen Sehergabe vor sich in vollem Leben erschauet, in den engen Raum seines Gehirns einschachteln wolle" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 33). Deshalb ist ja auch Serapion ein Wahnsinniger, weil die Geschöpfe seines Geistes ihm die Wirklichkeit völlig verdrängt haben; davor möchte Lothar, einer der Serapionsbrüder, warnen, indem er den Grund für diesen Wahnsinn hervorhebt. "'Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist'" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 69).

Der wahre Dichter unterscheidet sich von Serapion dadurch, daß er trotz der Kraft seiner Phantasie das Bindeglied zum realen Leben - den Verstand - nicht verliert. Er ist sich dessen immer bewußt, daß die Produkte seiner Einbildung doch Phantasien sind. Diese Phantasien aber, als Elemente der künstlerischen Darstellung, bauen auf die Wirklichkeit, denn "es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt, in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die Äußeren um uns bilden, und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 69). Die Phantasie ist also nicht völlig frei, darf nicht föllig frei sein, denn die phantastischen Gestalten sollen so aussehen, daß man daran glauben kann. Die Aufgabe des Verstandes besteht darin, im Unterschied zu den Wirklichkeitsauffassungen Serapions, die Phantasie zu beschränken, zu lenken und zu kontrollieren, damit die in künstlerischen Bildern wiedergegebenen Visionen des Geistes wahrheitsgetreu und überzeugend aussehen können. So sagt Lothar in einem Gespräch der Serapionsbrüder, "daß es dem armen Autor gar wenig helfe, wenn ihm wie im wirren Traum allerlei Phantastisches aufgehe, sondern daß dergleichen, ohne daß es der ordnende richtende Verstand wohl erwäge, durcharbeite und den Faden zierlich und fest daraus erst spinne, ganz und gar nicht zu brauchen. Zu keinem Werk würd' ich ferner sagen, gehöre mehr ein klares, ruhiges Gemüt als zu einem solchen, das, wie in regelloser spielender Willkür von allen Seiten ins Blaue hinausblitzend, doch einen festen Kern in sich tragen solle und müsse" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 320). Man dürfe jedoch die Rolle des Verstandes im Schaffensprozess nicht überschätzen, da man Gefahr laufe, den Zauber der Kunst zu vernichten, wenn der Verstand den Sieg über die Phantasie davontrage. Welche Wirkung so ein Werk auf die Leser haben kann, erklärt der Serapionsbruder Ottmar auf folgende Weise, über Leander sprechend: "'Alles, was er schafft, hat er gedacht, reiflich überlegt, erwogen, aber nicht wirklich geschaut. Der Verstand beherrscht nicht die Phantasie, sondern drängt sich an ihre Stelle. Und dabei gefällt er sich in einer weitsichtigen Breite, die, wenn auch

nicht dem Leser, doch dem Zuhörer unterträglich wird. Werke von ihm, denen man Geist und Verstand durchaus nicht absprechen kann, erregen, liest er sie vor, die tödlichste Langweile!" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 127).

Aus dem bisher Gesagten wird klar, daß E.T.A. Hoffmann die künstlerische Individualität als Resultat sowohl der Gedankentiefe als auch der Emotionsstärke, des Phantasieschwunges betrachtet. Ist das dichterische Talent bedeutend, so ergänzen Phantasie und Verstand einander. Besitzt aber der Dichter kein Talent, so können die wunderlichsten Einfälle nur die Illusion von origineller, echter Kunstwecken, denn in einem wirklich originellen Werk fließen innere und äußere Welt ineinander, damit die Gestalten aus dem Reich der Phantasie im realen Leben sichtbar gemacht werden. So wie in Goethes Faust zwei Seelen kämpfen, wohnen auch im Inneren des Künstlers zwei Ich: das äußere Ich des einfachen Bürgers, eng und fest mit der objektiven, real existierenden Welt verbunden, und das andere innere Ich, das aus dem Reich der Poesie und Wunder stammt. Weder das eine noch das andere Ich kann selbständig und frei echte Kunst schaffen. Beide ergänzen einander, indem das äußere die Welt beobachtet und wahrnimmt, während das innere das vom äußeren Angeeignete erweitert und bereichert, wobei es ständig von ihm reguliert wird, damit die Gebilde der schöpferischen Phantasie glaubwürdig und der Wirklichkeit nah erscheinen. "Der Geist offenbart sich dem Dichter, ..., im Alltag, und wenn er diesen auch noch so phantastisch zu deuten und zu verwandeln weiß, ..., so bleibt doch die erlebte Realität des Alltags als innerer Ausgangspunkt spürbar und der transzendental verwandelte Alltag bleibt stets in einer Beziehung zu dem ursprünglichen" (Cohn, H., 1933, S. 53), schreibt Hilde Cohn darüber.

Welche Widerspiegelung findet dieses Einanderergänzen von innerer Vision und äußerer Realität? Schon in seiner ersten literarischen Arbeit, der Erzählung "Ritter Gluck" (1809), zeigt E.T.A. Hoffmann die "Doppeldeutigkeit" der Wirklichkeit. Vor dem Leser vermischen sich zwei Welten: reale, in der sich die Handlung abspielt, schließt die Anwesenheit des verstorbenen Komponisten Gluck aus, während die andere, die vom Dichter angenommene phantastische Welt, diese, Anwesen-

heit voraussetzt. Diese zwei ineinandergeschachtelten Welten bilden ständig den Hintergrund in Hoffmanns Werken, wo neben dem Realen auch Phantastisches auftritt und gleichzeitig mit ihm seine Existenz beweist. Der Künstler ist also immer bemüht, die Wunder als in der Wirklichkeit verwurzelt darzustellen, und das kann er erreichen, indem er das Leben so realistisch wie möglich schildert und erst dann durch eine leichte Übertreibung auf die Wunder hinweist, die ja im Leben zu finden sind und die man bis jetzt gar nicht bemerkt hat. Man soll H. Mayer zustimmen, wenn er darüber äußert, daß einer fehlgehen würde, "sähe er in Hoffmanns Ästhetik ein uneingeschränktes Bekenntnis zum Eigencharakter der Kunst und zum Recht des Künstlers, die Gesetze und Formen des realen Lebens zu mißachten. Dagegen sprechen zunächst das eifrige Mühen und die hohe Sorgfalt, die der Erzähler Hoffmann jedesmal aufwendet, um die scheinbar luftigen Gebilde seiner Phantasie mit einem Höchstmaß an sinnlicher Anschaulichkeit zu begaben" (Mayer, H., 1958, S. XLII). Die Handlung der Dichtungen beginnt immer mitten im Alltag, wo alles real und den Lesern schon längst bekannt ist. Absichtlich nennt der Dichter Ort, Zeit und andere Besonderheiten der Geschehnisse ganz genau, um der Darstellung Wahrhaftigkeit und Lebendigkeit zu verleihen. In einem Gespräch der Serapionsbrüder sagt Theodor über Ottmars "Fragment aus dem Leben dreier Freunde" folgendes: "'Du hattest ... bestimmten Anlaß die Szene des Stücks nach Berlin zu verlegen und Straßen und Plätze zu nennen. Im allgemeinen ist es aber auch meines Bedünkens gar nicht übel, den Schauplatz genau zu bezeichnen. Außerdem daß das Ganze dadurch einen Schein von historischer Wahrheit erhält, der einer trägen Phantasie aufhilft, so gewinnt es auch, zumal für den, der mit dem als Schauplatz genannten Orte bekannt ist, ungemein an Lebendigkeit und Frische'" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 182).

Selbst in den Märchen fängt der Dichter nicht gleich mit wunderlichen Begebenheiten an. In "Nußknacker und Mausekönig" lernt man die Personen am Weihnachtsabend kennen. Die Familie des Herrn von Brakel aus dem "Fremden Kind" erwartet am Anfang des Märchens den Besuch vornehmer Verwandten aus der Stadt. Auch die Personen, die aus der höheren Welt kommen, erscheinen zu Beginn der Handlung als normale Alltagsmenschen, die aber dann mitten in dieser Handlung ihre Wunderkräfte zeigen.

So ist es mit dem fremden Kind, Magister Tinte oder dem Paten Droßelmeier-Gestalten, die im Reich der Wunder beheimatet sind und durch deren Taten Wunderbares offenbar wird, die aber real auftreten, weil sie auch an der Welt der Wirklichkeit Anteil haben "Und nun", heißt es in einem Gespräch der Serapionsbrüder, "'soll das Abenteuerliche, was sie, wie in seltsamer Krise begriffen, beginnen, oder was ihnen begegnet, auf uns so wundersam wirken, als gehe ein toller Spuk durchs Leben und treibe uns unwiderstehlich in den Kreis seiner ergötzlichen Neckereien'" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 115). So existieren beide Welten, die wirkliche und die phantastische, miteinander und nebeneinander. Und man möchte an diese Zweiteilung der Wirklichkeit glauben, da der Dichter mit höchster Meisterschaft sorgfältig und ganz genau die reale Welt seiner Zeit malt, wo das Wunderbare und Phantastische irgendwie von selbst mit dem Alltag verschmelzen.

In Äußerungen der Serapionsbrüder kommt mehrmals Hoffmanns Auffassung zum Ausdruck, daß das Kunstwerk vieles der Phantasie des Lesers zu überlassen. "'Ich meine, die Phantasie des Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen'" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 444), äußert einer der Serapionsbrüder seine Meinung. Nachdem sich die Freunde Cyprians Erzählung "Der Kampf der Sänger" angehört haben, tadelt Theodor den Autor, "'daß die Sänger vor lauter Anstalten zum Gesänge nicht zum Singen kommen, ...'" (Hoffmann, R.T.A., 1958, S. 398). Da widersetzt sich aber Lothar und führt folgende Beweise an: "'Ich will nämlich nicht hoffen, daß er von dir verlangt, du hättest einige Verslein als die von den Sängern gesungenen Lieder einschieben sollen. Eben daß du das nicht tatest, sondern es der Phantasie des Lesers überliebest, sich die Gesänge selbst zu dichten, gereicht dir zum grossen Lob'" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 398). Die im Kunstwerk dargestellten Ereignisse und Situationen werden mit dem vom Dichter Ausgesagten nicht erschöpft. Sie sind in Hinsicht auf die Phantasie des Lesers oder Hörers, auf das Reichtum ihrer Lebenserfahrungen geschaffen. Der Künstler gibt nur den Anstoß, und das von ihm Geschilderte wird vor den Augen des Lesers immer breiter, da er die

Möglichkeit hat, selbst zu phantasieren, ausgehend von seinen Eindrücken und Kenntnissen etwas hinzuzufügen, dazuzufügen, dazuzugestalten. Eben aus dieser Verschmelzung der Erfahrung des Dichters mit der des Lesers erwächst der Zauber der wahren Kunst.

Auch dann, wenn der Künstler den realen Prototyp für seine künftige Gestalt vor sich hat, ist die Phantasie eine wichtige Bedingung für die erfolgreiche Arbeit am Werk, wo die Gestalten hinsichtlich des Wesens eines bestimmten sozialen Typs geschildert werden und so viel reicher und umfassender als die ursprünglichen Prototypen sind. Und das kann der Dichter erreichen, meint E.T.A. Hoffmann, indem er das vom Geist Geschaffene nach den Gesetzen der Kunst objektiviert, mit den der Außenwelt entnommenen Mitteln dieser Kunst zum Ausdruck bringt. Gehören die Elemente der geschilderten Erscheinungen zu der real existierenden Welt und sind die Vorgänge und Handlungen in psychologischer Hinsicht überzeugend genug dargestellt, so sind sie nicht mehr eine Art Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern schon Wirklichkeit selbst. So ist die Kunst realistisch, da sie aus der Wirklichkeit schöpft und darauf fußt, und gleichzeitig auch phantastisch, da sie in der Art und Weise der Behandlung des in der Wirklichkeit Geschauten völlig frei ist. Der Dichter beschließt, "das durchaus Phantastische ins gewöhnliche Leben hineinzuspielen und ernsthaften Leuten, Obergerichtsräten, Archivarien und Studenten tolle Zauberkappen überzuwerfen, daß sie wie fabelhafte Spukgeister am hellen lichten Tage durch die lebhaftesten Straßen der bekanntesten Städte schleichen und man irre werden kann an jedem ehrlichen Nachbar" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 320). Das im künstlerischen Werk Geschilderte hat immer seine Grundlage im realen Leben, ist auf konkrete Lebenserfahrungen und Eindrücke gebaut. Aber die Widerspiegelung der Realität ist nie mechanisch, passiv. Zweifellos spielt die Beziehung des Künstlers zur Wirklichkeit eine Rolle. Er wählt bestimmte Vorstellungen, bedient sich der Kraft der Phantasie, konstruiert und organisiert eine neue selbständige Welt aus künstlerisch wiedergegebenen Erscheinungen und Fakten, die auf der objektiven Wirklichkeit, auf der Außenwelt fußen. Das im Werk Dargestellte ist also nie Ergebnis nur der dichterischen Phantasie ohne jede Verbindung mit der Realität.

Die Phantasie ist aber eine Eigenschaft, die nicht nur der Künstler braucht, sondern auch jeder Mensch, um das Wunderbare aus dem Überwirklichen Reich im realen Leben erkennen zu können. Oft trifft man bei E.T.A. Hoffmann solche Gestalten, die mit der Kraft der Phantasie begabt sind. Für die kleine Marie Stahlbaum aus dem Märchen "Nußknacker und Maussekönig" z. B. schließt die natürliche Welt viele Wunder ein, und dank ihrer Einbildungskraft lebt sie weit entfernt vom monotonen Alltag ihrer Eltern. Felix und Christlieb von Brakel aus dem "Fremden Kind" stehen in krassem Gegensatz zu den "vernünftigen" Verwandten aus der Stadt. Sie leiden unter dem phantasielosen, papiernen Hofmeister Magister Tinte und fühlen sich wohl nur im Walde, in der freien, vom Menschen unberührten Natur, wo sie sogar die Verkörperung der Phantasie im fremden Kind aus dem Feenreich treffen. "Wenn du dich recht herzlich nach mir sehnst, so bin ich gleich bei dir und bringe dir alle Spiele, alle Wunder aus meiner Heimat mit" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 617), sagt einmal das fremde Kind zu Christlieb. Es ist auch leicht, alle Schwierigkeiten im Leben zu überwinden, wenn man stets daran glaubt, daß beide Welten - die phantastische und die reale - unmittelbar nebeneinander und miteinander existieren. Und dieser Glaube gibt den Menschen Hoffnung und Stärkung. "Kann ich euch denn wohl verlassen?" spricht das fremde Kind zu Felix und Christlieb, "Nein! - seht ihr mich auch nicht mit leiblichen Augen, so umschwebe ich euch doch beständig und helfe euch mit meiner Macht, daß ihr froh und glücklich werden sollet immerdar. Behaltet mich nur treu im Herzen, wie ihr es bis jetzt getan, dann vermag der böse Pepsier und kein anderer Widersacher etwas über euch! - liebt mich nur stets recht treulich!" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 640).

Aus dem bisher Gesagten wird ersichtlich, daß bei E.T.A. Hoffmann, im Unterschied zu anderen Romantikern, die Phantasie eine andere Funktion erhält. "Hier ist es nun das Phantastische, das zum Teil aus dem abenteuerlichen Schwunge des Zufalls entsteht, und das keck in das Alltagsleben hineinfährt und alles zu oberst und unterst dreht. Man muß zugestehen: 'Ja, es ist der Herr Nachbar im bekannten, zimtfarbenen Sonntagskleide, mit goldbesponnenen Knöpfen, und was in aller Welt muß nur in den Mann gefahren sein, daß er sich so närrisch

gebährdet?" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 114). Im Kunstwerk fließen oft nicht nur das Traurige und Lächerliche, das Komische und Tragische ineinander, sondern auch - typisch für E.T.A. Hoffmann - das Phantastische und Alltägliche, das Wunderliche und Gewöhnliche. "Denke dir eine ehrbare Gesellschaft von Vettern und Mühmen mit dem schmachttenden Töchterlein und einige Studenten dazu, die die Augen der Cousine besingen und vor den Fenstern auf der Gitarre spielen. Unter diesen fährt der Geist Droll in neckhaftem Spuk, und nun bewegt in tollen Einbildungen, in allerlei seltsamen Sprüngen und abenteuerlichen Grimassen sich alles durcheinander. Ein besonderer Stern ist aufgegangen, und überall stellt der Zufall seine Schlingen auf, in denen sich die ehrbarsten Leute verfangen, strecken sie die Nase nur was weniger vor" (Hoffmann, E.T.A., 1958, S. 114), fährt Ludwig fort. Durch die Geschöpfe seiner Phantasie will E.T.A. Hoffmann also die Wirklichkeit nicht völlig vernichten wie etwa Tieck in seinen Märchen (Tieck, L., 1978, S. 8). Nein, er möchte die Misere des Alltags durch Witz und Satire überwinden. Die Phantasie des Dichters führt ihn nicht zurück ins Mittelalter, wo er die beschränkte Gegenwart loswerden könnte. Sie hält ihn fest bei seinen Mitmenschen, in seiner Wohnung, auf den Straßen, aber sie wirkt so auf ihn, daß er die Gesellschaft, die Umgebung mit anderen Augen sieht, mit den Augen des Künstlers, der höher steht als die anderen Bürger. Wirtshäuser, Gassen, und Menschen bleiben dieselben und doch vermischt sich das alles mit einer neuen, phantastischen Welt.

Bei der echten Kunst geht es nicht unbedingt um äußere Ähnlichkeit mit der Realität. Im Gegenteil, manchmal zerstört der Dichter absichtlich diese Ähnlichkeit. Um wichtige Seiten und Tendenzen der gesellschaftlichen Entwicklung hervorzuheben, fügt er phantastische Elemente ein. Wie unwahrscheinlich sieht die Situation aus, wo sich Goethes Faust dem Teufel verschreibt, und wie wahrheitsgetreu ist die Gestalt des vom Unbefriedigtsein nach immer neuer Erkenntnis getriebenen Faust (Goethe, J.W., 1978, Bd. 8). Wie unglaublich ist auch die Episode mit dem in der Flasche sitzenden Anselmus aus Hoffmanns Märchen "Der goldene Topf", und wie zugleich vertraut erscheint uns das unüberwindliche Streben

nach Erkenntnis der Welt und seines eigenen Ichs! Der Durchschnittsmensch gibt sich mit dem bereits von seinen Vorfahren Gewußten zufrieden. Er sucht, sich in diesem Bereich des Möglichen und Gekanntten einzurichten. E.T.A. Hoffmann strebt darüber hinaus. Die bisher für unüberwindlich gehaltenen Grenzen möchte er hinausrücken und das Unmögliche möglich machen, indem er das Phantastische in der Wirklichkeit seiner Zeit auftreten läßt, da der tiefe Sinn seiner Kunst darin besteht, die Realität des aufsteigenden Kapitalismus mit all seinen Mängeln und Gefahren für den Menschen zu zeigen, aber so, daß dadurch die wunderbare Welt der Harmonie sichtbar wird. Weil gerade die Feinfühlichkeit des echten Künstlers, die ihm im realen Leben so viel Schmerz und Verzweiflung bereitet hat, ihm zugleich die unsichtbare Tür zum Reich der Phantasie öffnet. Das überzeugend dargestellte Neben- und Miteinander der ausgedachten und der realen Welt, dem wirklich Existierenden und dem vom Geist Geschaffenen, ist Resultat seiner tiefen Überzeugung, wie eng diese zwei anscheinend so entgegengesetzten und sich ausschliessenden Begriffe verbunden sind. Und der Leser, der sich in die wunderliche Welt von Hoffmanns Helden versetzt, wird langsam und unmerklich die Wunder kennenlernen und daran so ehrlich glauben, daß er sich bemühen wird, diese guten und gerechten Wunder auch im realen Leben um sich herum zu entdecken und zu begreifen.

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

- Cohn, H. Realismus und Transzendenz in der Romantik, insbesondere bei E.T.A. Hoffmann. Dissertation, Heidelberg, 1933.
- Fühmann, F. Frä. Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. - Rostock: Hinstroff-Verlag, 1979.
- Goethe, J.W. v. Werke in 21 Bänden. - Berlin: Aufbau-Verlag, 1978.
- Hoffmann, E.T.A. Poetische Werke in sechs Bänden. - Berlin: Aufbau-Verlag, 1958, Bd. 3.

- Mayer, H. Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. - In: E.T.A. Hoffmann. Poetische Werke in sechs Bänden. - Berlin: Aufbau-Verlag, 1958, Bd. 1.
- Müller, H. v., Schnapp, F. E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel. - München: Winkler-Verlag, 1968.
- Tieck, L. Werke in vier Bänden. - Berlin: Aufbau-Verlag, 1978, Bd. 8.

ПОНИМАНИЕ СУЩНОСТИ И РОЛИ ФАНТАЗИИ Э.Т.А.ГОФМАНА

Б. Ботшева

Р е з ю м е

Настоящее исследование посвящено 160-летию со дня смерти одного из выдающихся представителей немецкого романтизма Э.Т.А. Гофмана (1778-1822).

Преимущественно на основе сборника рассказов и сказок Э.Т.А.Гофмана делается попытка выяснить принципы творческого процесса писателя, его подхода к действительности. Анализируя "Серрапионов принцип", автор рассматривает понимание Гофманом "фантазии", приводит ее характерные черты, предостерегает от опасности ее односторонней интерпретации.

В статье содержится обоснованное утверждение о том, что по сравнению с другими романтиками, фантазия выполняет у Гофмана совершенно особую функцию: не уничтожения действительности продуктами фантазии и бегства от ограниченного узкими рамками настоящего в средневековье, а показа развивающегося капитализма со всеми его недостатками и опасностями.

ZUM STELLENWERT DER MYTHISCHEN SYMBOLIK IN GERTRUD
LEUTENEGGERS ROMANEN "VORABEND" UND "NINIVE"

Eve V a h t r i k
Staatliche Universität Tartu

In den letzten Jahrzehnten hat die deutschsprachige schweizerische Literatur, die bisher mehr oder weniger durch Fr. Dürrenmatt und M. Frisch der breiten Leserschaft bekannt war, durch die jüngere Generation, wie z.B. A. Muschg, J. Federspiel, W.M. Diggelmann, W. Kauer, K. Marti u.a. erheblich an Bedeutung gewonnen. Diese zunehmende Aufmerksamkeit, die auch die DDR-Kulturschaffenden der Schweizer Literatur schenken, ist auf das wachsende kulturelle und politische Bewußtsein der Literaten, auf die Erkenntnis der begrenzten Funktion von *L'art pour l'art* in der Gesellschaft, auf ihr Bemühen um menschliche Anliegen und eine bessere und humanere Welt, auf den hohen künstlerischen Rang und nicht zuletzt auf eine größere Edition ihrer Werke in der DDR zurückzuführen.

In dem vorliegenden Artikel wird ein Versuch unternommen, eine unserer Leserschaft unbekannte junge Schweizer Autorin vorzustellen. Gertrud Leutenegger - 1948 in Schwyz geboren und dort aufgewachsen als Tochter eines Redaktors, der einmal Theologie studieren wollte, als Nichte eines Pfarrers, als Zögling eines katholischen Instituts - hat, ungeachtet ihres geringen Alters, dem Leser etwas Tiefgehendes und zum Nachdenken Zwingendes vorzulegen. Ihr Werk ist nicht aus bloßer Phantasie entstanden, sondern von den sie anscheinend bedrückenden, in tiefe Gedankengänge betreibenden Erlebnissen geprägt. "Der Generation, die um 1945 geboren wurde, stand die Welt von Anfang an offen, was zur Folge hat, daß die Jungen die Schweiz gewißermaßen von außen entdecken konnten. Paris, Berlin, Nordafrika; Kuba, Chile, Vietnam." (Villain, J., 1977, S. 23) - und auch sich selber konnten sie solcherweise besser kennenlernen. Gertrud Leutenegger scheint zu diesen "Jungen" zu gehören: Aufenthalte in Florenz, England und Ita-

lien, im Westberlin der Studentenbewegung; im französischen Internant, in das sie mit 16 Jahren eintrat; zwei Jahre "Pro Helvetia", ein halbjähriges Studium in Berlin und 1976 der Beginn des Regiestudiums an der Schauspielakademie Zürich; verschiedene Tätigkeiten: als Gelegenheitsarbeiterin, Pflegerin, Arbeit in der psychiatrischen Klinik Rheinau, als Kostüdin des Nietzsche-Hauses in Sils-Maria. In diese Reihe von Beschäftigungen und Stationen sind noch der Kindergärtnerinnenberuf, der jetzige Wohnort Uetikon und schließlich das literarische Schaffen einzuordnen. Diese Vielfalt von Augenblicken, Bildern und Erlebnissen konnten nicht spurlos an der Autorin vorbeigehen. Sie versuchte sich zuerst in der Lyrik (Gedichte, veröffentlicht in den Tageszeitungen) auszudrücken, in der sie sich aber wahrscheinlich nicht realisieren konnte: "Sie erkannte mit **einemmal**, daß Gedichte in ihrer Knappheit und Absolutheit unter Umständen etwas Gewalttätiges haben können und daß sie sich in der Prosa differenzierter, ihrer Vorstellungskraft gemäßer auszudrücken vermag, ..." (m. v., 21.5.1977, S. 41). Von 1972 bis 1975 arbeitete Gertrud Leutenegger an ihrem Prosa-Erstling - dem Roman "Vorabend". Diesem folgte 1977 der in wenig mehr als einem halben Jahr geschriebene Roman "Ninive". Ihr letztes Werk, die Erzählung "Erwachen", wurde erstmals in "Literatur aus der Schweiz. Texte und Materialien" (1978) publiziert.

Die Entwicklung der Form und des Inhalts des literarischen Lebens verläuft nicht außerhalb der geschichtlich-gesellschaftlichen Prozesse, denn diese beeinflussen die Literatur entweder am Rande oder prägen sehr stark ihren Charakter in einer bestimmten Epoche. Andererseits haben sich bisher immer in größerem oder geringerem Maße, in direkter oder indirekter Weise Zeitereignisse, gesellschaftliche (politische und menschlich-innerliche) Umbrüche, Veraltendes und Neues, Absterbendes und Sich-Entfaltendes in den verschiedenartigen Formen des geistigen Lebens widergespiegelt. Seit Jahrhunderten fließen die gesellschaftlichen Ströme in die geistigen ein und umgekehrt: sie vereinigen oder entfernen sich, sie laufen ruhig oder rauschend nebeneinander. **Literarische Strömungen oder Richtungen können nicht isoliert von den gesellschaftlichen Orientierungen betrachtet**

werden - das betrifft ebenso die sogen. Innerlichkeit. Die Begriffe "Sensibilität", "Innerlichkeit", "Subjektivismus" haben sich bereits die Neuromantiker am Anfang des Jahrhunderts zu eigen gemacht (R. Wälser, H. Hesse u.a.). Wenn ihre Erzählhaltung auch niemals untertauchte, hatten die großen, erschütternden Ereignisse (der Erste und Zweite Weltkrieg, das Entstehen des sozialistischen Weltsystems) und deren Folgen (z.B. der kalte Krieg) neue Probleme mit sich gebracht, die den Intellektuellen ihren Stempel aufdrückten. Erst in den sechziger Jahren spricht man über das Krisenhafte und den Aufbruchcharakter der Literatur der BRD. In der Schweiz könnte man diesen Aufbruch mit M. Frischs "Stiller" (1954) markieren. Was war ausschlaggebend dabei? In der BRD brachten die Veränderungen in der gesellschaftlichen Entwicklung, die Verschärfung der politischen Situation verschiedene Fragen und Probleme in der schriftstellerischen Position ein. Bei vielen Literaten kam es zum Zusammenbruch der Illusionen von der krisenfreien und klassenlosen Wohlstandsgesellschaft. Man führte heftige Diskussionen und Auseinandersetzungen über die Möglichkeiten der Literatur. Es wurde nach der Stellung der Schriftsteller in der gegenwärtigen Welt gefragt und nach der Rolle, die die Literatur und die Schriftsteller dabei zu spielen haben. In der Schweiz stießen um das Jahr 1960 zwei schriftstellerische Generationen (die Autoren, die vor 1910 und diejenigen, die zwischen 1921 und 1935 geboren wurden) aufeinander, wie vor allem der Zürcher Literaturstreit 1966 und die Spaltung des Schriftsteller-Vereins 1969 (Pulver, E., 1974, S. 144) bewiesen. Die Folge dieser Auseinandersetzungen, des Konflikts zwischen verschiedenen Literaten, war, daß ein Teil von ihnen ihr Augenmerk auf das bürgerliche Milieu ihrer Gesellschaft zu richten und sich mit ihr auseinanderzusetzen begann, und der andere Teil die am Anfang des Jahrhunderts existierende Erzählhaltung, den charakteristischen zeitlichen Merkmalen folgend, wieder einnahm: die "Innerlichkeit" bzw. "Sensibilität" plus "neu" = die "neue Innerlichkeit" bzw. "neue Sensibilität". In Bezug darauf wird sowohl in der BRD als auch in der Schweiz in den 70er Jahren der Begriff bzw. das Schlagwort "Tendenzwende" (Bernhard, H.J., 1977, S. 54), "Tendenzumschwung" (Villain, J., 1977, S. 22) aufgegriffen. Hans Joachim Bernhard, der den Aufbruch und die Wiederaufnahme der "Inner-

lichkeit" in der Literatur der BRD untersucht, schreibt: "Die Erscheinung einer gewissen Reprivatisierung der Literatur wird als Heimkehr zum Eigentlichen dargestellt, als Ende eines Abenteuers, das man ungebärdigen Kindern gern einmal gestattet, damit sie ihre Jugendtorheiten ablegen, etwa das Verlangen nach mehr sozialer Gerechtigkeit und Sicherheit für Menschen, mit denen sie leben." (Bernhard, H.J., 1977, S.55). Als "Prototyp des Rückzuges aus der gesellschaftlichen Bindung" wird Karin Struck angesehen (Bernhard, H.J., 1977, S. 55), die vorher von dem Gesellschaftlich-Politischen ausging. Ihre "Mutter", P. Handkes "Die linkshändige Frau" und Borns "Die erdabgewandte Seite der Geschichte" haben als gemeinsames Element das Überraschende, Spontane, Willkürliche. (Bernhard, H.J., 1977, S. 78,67). Born drückte sich bisher mehr oder weniger politisch-gesellschaftlich aus. P. Handke, der bereits vor den 70er Jahren zur "Innerlichkeit" neigte, vertrat die "Autonomie der Literatur".)

Es wird bewußt auf die Situation der BRD-Literatur hingewiesen, weil sich die besonderen gesellschaftlichen Konturen der Schweiz in der gegenwärtigen Entwicklung der kapitalistischen Welt mehr und mehr auflösen. In der Hinsicht ist es nicht fehl am Orte zu behaupten, daß bestimmte Gemeinsamkeiten in der Schweizer und der BRD-Literatur der "neuen Innerlichkeit" vorhanden sind. Es ist allgemein bekannt, daß sich die Schweiz offiziell aus den Weltkonflikten heraushielt. Ihre Neutralität wird aber heute fast zu einer Farce. Das Gefühl der Enge der Schweiz und der Weite der ganzen Welt kommt bei mehreren Autoren zum Ausdruck (z. B.M. Frisch, P. Nizon), was Ausbrüche nach außen mitbringt, die oft als Niederlage, Resignation oder innere Emigration enden. Adolf Muschg erläutert den Zustand folgenderweise: "Vielleicht hat's damit zu tun, daß wir bei uns das Gefühl haben, wir hätten unsere Bedürfnisse, zum Beispiel nach Kollektivität, zu kurzschlüssig und zu kurzatmig zu befriedigen versucht (vielleicht weil wir es nur auf der Basis unseres unzureichenden Wirtschaftsystems taten), wir hätten unsere eigenen Bedürfnisse noch gar nicht kennengelernt, und daß es, um sie richtig kennenzulernen, sozusagen mehr bedarf, als eines Glaubensbekenntnisses, eines politischen oder anderen." (Links, R., Simon, D., 1978, S. 393f.). Also nicht übers Gesellschaftliche zum Persönlichen, sondern umgekehrt. Seiner Meinung nach hat sich

in der westlichen Gesellschaft, in ihren objektiven Begebenheiten nicht sehr geändert, aber die subjektive Bewertung habe sich verändert: "... und in der Summe nehmen natürlich die subjektiven Bewertungen auch eine objektive Form an." (Links, R., Simon, D., 1978, S. 392.) So sehr wir auch Handkes Auffassung der "Autonomie der Literatur" kritisch betrachten würden, sind er und Schweizer "gute Literatur, die so sehr Rückzugsliteratur zu sein scheint", für Muschg jedoch "in Wirklichkeit eine Literatur, die die Dimension des Privaten auf eine ganz neue Weise, ..., gesellschaftsfähig macht und die Menschen, ... ebenfalls reifer macht für eine Gesellschaft, die wir suchen." (Links, R., Simon, D., 1978, S. 394.) Denn auch wie Anna Stüssi sagt, haben die Schriftsteller dieser Richtung Mut bekommen, sich über Privates und Persönliches zu äußern, "ohne von vorneherein als Ausdruck allgemeiner Verhältnisse gerechtfertigt zu sein." (Stüssi, A., 1978, S. 34.) Vergessenes, Totgeglaubtes, Erinnerung steigen empor. Erinnerung wird zur wichtigen Dimension des Schreibens: die Flucht zum Inneren, zum Ich, der Versuch, sich davon zu befreien. Dadurch dringt man in verschiedene Zusammenhänge, Entwicklungen und Ergebnisse ein, die "dem Standpunkt in der Gegenwart Fundament" (Stüssi, A., 1978, S. 34) geben. Bei vielen Autoren verbinden sich die Erinnerung an die Kindheit, an das Erlebte mit der an Historisches, an Fakten (Chr. Geiser, G. Meier, E.Y. Meyer, E. Pedretti, G. Leutenegger). Das könne bei manchen ihr gedankliches Weltbild aufzeichnen: "... der wache Blick für die bedenkliche Gegenwart findet den Rückhalt einer Hoffnung auf mögliche Zukunft vielleicht nur in der provozierenden Vergegenwärtigung von Vergangenen." (Stüssi, A., 1978, S. 34.)

Wenn man sich auch in der Wirklichkeit auseinandersetzt, einen Weg, eine Lösung sucht, geschieht das alles doch durch einen Umweg übers Subjektive. Auf diese Weise ist man nicht imstande zu sagen: so muß es sein, sondern nur: so nicht. Höchstens wird die Funktion eines Warners und nicht eines Lösers, eines Wegweisers übernommen. Persönliches und Erinnerung werden auch für Gertrud Leutenegger zu einer relevanten Dimension des Schreibens, das sie "als ein Träumen in Vorstellungen" definiert (m.v., 1977, S. 41). Die Imaginationskraft, die Assoziationen, die Selbsterfahrung und Ge-

fühle, die die Reflexionen über die Zusammenhänge und sozialen Bedingungen des Lebens, die Widerspiegelung der objektiven Realität durchdringen, verhüllen durchaus nicht die realistischen Züge. Andererseits jedoch beeinträchtigt das literarisch-geistige Verfahren der Erzählerin und ihre teils zu starke Subjektivität die gesellschaftliche Aussagekraft ihres Werkes. Die Polarität in ihrem Anliegen, die Spontaneität, die Radikalität, die Diskontinuität und das Subjektivistische, die besondere Lage der Schweiz scheinen die Erzählerin zu der Innerlichkeit, zu der eigenen Geschichts- und Gesellschaftsauffassung und der Betrachtung der Dinge geführt zu haben. Die Geschichte, Ereignisse, Dinge werden von der Autorin in einer Entwicklung gesehen, nur daß diese sich ihrer Ansicht nach nicht als dialektisch-materialistisch und gesellschaftlich objektiv bedingt vollzieht, sondern anarchisch, diskontinuierlich, wobei die gegenseitige Wirkung von Geschichte und Individuum nicht erkannt wird. Ihre Entwicklungskonzeption kann neben den Auswirkungen ihrer Umgebung eine der Ursachen sein, die dem Verständnis der Autorin über gesellschaftliche Entwicklung Abbruch tut: so sieht sie den Sozialismus bzw. Kommunismus nicht als eine objektive Folgerichtigkeit, sondern sie stellt ihn mit Fanatismus und devoter Gläubigkeit gleich und sieht ihn dabei auch als etwas Extremes, Radikales. Daß sie ihre Welt verändert sehen möchte, ist von ihren Aussagen ablesbar, wofür auch ihre Kritik an den zeitgenössischen Zuständen, das Erkennen der Existenz der Verfallserscheinungen, der Krise ihrer Welt sprechen. Wenn sich diese auch lediglich auf die kapitalistischen Auswüchse begrenzt (erklärbar durch die unzureichenden Kenntnisse der Erzählerin über den gesellschaftlichen Bau und ihren Lebensstil), meldet die Autorin doch in beiden Romanen ihren lauten Protest gegen die "perversen" (Leutenegger, G., 1975, S. 142) Verhältnisse an und ruft den Leser zum Wahrnehmen ihrer kleinen alltäglichen Erscheinungen und Manifestationen auf. Dennoch nimmt die Erzählerin keine eindeutige Stellung zu den Problemen, da sie keine konkrete Alternative anzubieten weiß. Dies drückt sie sowohl mit ihren Aussagen als auch mit der Perspektivegestaltung ihrer Romane und Erzählung aus: sie bleibt in der Konkretisierungsangst, im Unklaren über die kommende Zeit,

in einem schwebenden Zustand, der den Inhalt und die Form ihrer Werke bestimmt - die Grenzen der Perspektive und der Perspektivlosigkeit verwischen sich. ("Auf einen weiß vor uns aufrollenden sausenden Fläche gehen wir in die kommende Zeit." (Leutenegger, G., 1977, S. 173). Wenn auch die Fabel, die Handlung und das Thema im traditionellen Sinne fehlen, kann doch die Rede von einer inneren Handlung, von der Reflexionsgestaltung, und von einem Thema sein, das sich in der Suche nach der Lebenshaltung durch das Innere (angeknüpft an die Wirklichkeit), nach der Selbstverwirklichung, nach den Aufbruchsmöglichkeiten (keinesfalls nach einem totalen innerlichen und äußerlichen Umbruch) in das wirkliche Leben widerspiegelt; in dem Selbsterklärungsversuch anhand Erfahrungen, des Gegenständlichen und der Überlegungen über unsere Epoche - dies wird zur gewichtigsten Problematik der beiden Bücher.

Beide Bücher geben ein Zeugnis von einer außerordentlichen Sprachbegabung von Gertrud Leutenegger, die in sprachlichen Übertragungen und Umschreibungen, in ihrer Aussagekraft und im Kolorit, im Gebrauch der biblischen Motive zum Vorschein kommt.

Die Religion, die den Ursprung der Welt und der Menschen, ihre Entwicklung in einer phantastischen Weise widerspiegelt - als primäre Ursache des natürlichen und gesellschaftlichen Geschehens werden ein Gott oder mehrere Götter, übernatürliche Kräfte und Mächte angesehen - , findet seit Jahrhunderten Verwendung im künstlerischen Schaffen. Von der Art und Weise, wie ihre Motive und Gestalten Kunstwerken zugrundegelegt oder in sie eingearbeitet werden, legen auch Gertrud Leuteneggers Romane ein Zeugnis ab. Gertrud Leutenegger ist, wie sie die Ich-Erzählerin im Buch darüber eine Aussage geben läßt, kein Natürlichkeitsschwärmer. Und doch ist nicht allein dies der Faktor, der die Autorin zum Gebrauch der sprachlichen Übertragungen und der mythischen Symbolik bewegt. Das Milieu im von den religiösen Traditionen beherrschten Dorf, der Vater, der einmal Theologie studieren wollte; der verwandte Pfarrer, die Jahre in einem katholischen Institut haben bestimmt dazu beigetragen, daß die Autorin so frei in dem religiösen Gebiet wandern und die mythischen Motive (zur Verdeutlichung

der Zustände und zur Bereicherung des Kolorits) so geschickt und unbefangen in ihre Gedanken und Beschreibungen hineinverflechten kann. Alles doppelt zu erleben, scheint die Erzählerin ebenso zu faszinieren wie das Doppelgesicht des katholischen Dorfes, die religiösen Traditionen, die allen Dingen ein zweites Gesicht geben. Die mythische Symbolik kann dieser Doppelbetrachtung der Erscheinungen, der Erlebnisse und Gefühle einen Beitrag leisten. Die Bilder mit den mythischen Motiven erwecken in der Erzählerin Gefühle und Gedanken, die sie mit dem realen menschlichen Leben, das ihr Sorgenkind ist, in Verbindung zu verbringen versucht. "... versetzte mich der zufälligste Gedanke an Leiden in heftige Aggressivität. Die Kreuzigungsbilder in der Kirche." (Leutenegger, G., 1975, S. 101.)

Wie bereits angedeutet wurde, wird in diesem Roman aus der mythischen Symbolik keine als Grundmotiv genommen, worauf sich das ganze Werk aufbaut, und was das Gerüst der gedanklichen Gänge bildet, sondern hier werden mehrere Motive in die Reflexionen über die Kindheitserlebnisse, über unsere Zeit, über das Leben und den Tod hineingebracht.

Auf der achten Straße fällt der Erzählerin plötzlich ein, wie ihr Vater und Onkel schwitzten und wie sie, die Kinder, ihre Sommerferien bei dem Onkel im alten Pfarrhof verbrachten. Öfters fuhr er sie in die Berge, wo sie Spaziergänge machten, und wobei der Onkel wie "ein silbriger Patriarch" erschien: "wie unter Josua zogen wir ins gelobte Land, es konnte einem nichts mehr geschehen" (Leutenegger, G., 1975, S. 80) - wie Josua, dem Gott es zur Mission machte, das ganze Volk über den Jordan nach Israel zu bringen, wo dem Volk das Land zugeteilt wurde. Der fehlende Punkt am Ende des Absatzes gibt uns den Grund zu vermuten, daß dieses gelobte Land später von der Erzählerin mit den Erwachsenen-Augen anders angesehen wird. Davon kann man sich überzeugen bei den Gedanken über das alte Europa, über unsere Zeit - während des England-Aufenthaltes - indem die Erzählerin sich Sorgen über das Schicksal der Menschheit macht, um die Natur trauert, die von Gasen und Giften aufgestört ist. Sie ist fast verzweifelt wegen der Unvernunft der Menschen, die den Sinn des Fortschritts ins Gegenteil umdrehen; sie fragt, ob sich die Menschen später überhaupt vorstellen können, was

Europa war: "Werden sich später die Leute ebenso nichts darunter vorstellen können, wie als wir lasen vom Land, das von Milch und Honig fließt" (Leutenegger, G., 1975, S. 86). Die Gedanken an die Entwicklung der Welt an den Fortschritt bringen die Erzählerin später zu den Problemen, die die Frage aufwerfen: Was ist die Zeit? Fließen die Widerspielungen der Zeit nur in der Verstädterung zusammen? Lebten sie im Dorf nicht in der gegenwärtigen Zeit? Bei diesen Überlegungen macht sie einen Vergleich mit der mythischen Symbolik 'Arche Noah'. "War das außerhalb der Zeit, in einer Arche Noah hinter dem fließenden Jahrhundert." (Leutenegger, G., 1975, S. 95.)

Einerseits will die Erzählerin sagen, daß auch die im Dorf gelebte Zeit zu der gegenwärtigen Zeit gezählt werden müßte und andererseits wirft sie vielen vor, daß sie doch massenweise in der Arche Noah schaukelten, "dumpf und in verschriener Vitalität, massenweise zogen wir später in die Verstädterung." (Leutenegger, G., 1975, S. 95) - in der Arche, in einem Kasten von Tannenholz, mit dem Noah, der Ausgewählte Gottes, einige Menschen und Tiere vor der Sintflut retten mußte. Möglicherweise klagt die Erzählerin sich und die Leute im Dorf wegen der Unzulänglichkeit, wegen der Undurchlässigkeit, wegen dieses Für-Sich-Allein-Lebens an. Was ist das Leben? Was ist der Tod? Wer hat uns in die Welt gesetzt? Das fragt die Erzählerin schon im Elternhaus, besonders am "toten Nachmittag". Dabei entstehen sowohl die Angst vor dem Erstarren als auch die Erwartung eines Aufbruchs. "... wer hat mich, dachte ich, ausgesetzt in den Garten, in dieses weiße Stocken, jetzt muß die Welt erstarren oder ein Vorhang reißt, die Hügel von Golgotha reiten durch die Luft." (Leutenegger, G., 1975, S. 42) Golgotha, wo Jesu gekreuzigt wurde, scheint der Erzählerin etwas Erstartetes zu sein und für das Freimachen von diesem Zustand setzt sie die Landschaft in Bewegung.

Den Tod des Vaters, die Betrachtung seines Gesichtes, das ihr wie eine Mondscheibe scheint, den Gedanken, ob der Vater nicht auf einmal wieder vor ihr stehe, wenn sie ihn mit heftigem Wunsch erinnert, verknüpft die Erzählerin an die Geschichte von Saul und der Totenbeschwörerin von Endor. Auch Saul, der sich vor dem kommenden Krieg mit den Philistern

fürchtete, hatte es sich gewünscht, den toten Samuel zu beschwören. Nicht nur die Motive fallen hier zusammen, sondern auch einige Wörter werden durch bestimmte Bedeutungselemente miteinander in Einklag gebracht: Mondscheibe-Nacht (in Sauls Geschichte), weiß-Mehl. (Leutenegger, G., 1975, S. 109.)

"Manchmal ist uns, unser Dasein sei ein beschützter Schlaf gewesen, bis uns ein verblutendes Gesicht ins Bewußtsein stürzt, das Gurgeln eines Gewürgten uns durch alle Wände des Vergessenwollens nachschwimmt, die anschwellenden Schreie der bei jedem Herzschlag Gequälten uns umstellen im leeren Haus, warum legen wir nicht den Kopf zum Erschießen an die Mauer, sondern lernen noch einmal das Atmen an einem kurzen kristallblau auffliegenden Bild, das sich, trügerisch verzückter Flaum, an unsere Ohnmacht hängt und mit dem wir, wehrlos gewappnet, gehen ins grause Land Ninive"

("Komm wir gehen nach Ninive")

(Leutenegger, G., 1977, S. 41)

Wie in "Vorabend", verflechten sich in ihrem zweiten Buch Bilder aus der Kinderheit, Hinwendungen zur Natur mit den Augenblicken aus der objektiven Realität. Und doch wie bereichert ist es um biblische bzw. mythische Bilder, wie viel konzentrierter wirken sie! Daß Gertrud Leutenegger Wert auf die doppelte Betrachtung der Emotionen, Erscheinungen und Ereignisse legt, kann eine der Ursachen der Wiederaufnahme von sprachlichen Übertragungen und der mythischen Symbolik in ihrem zweiten Roman sein. Bereits der erste Blick auf den Umschlag hält die Augen am Titelwort fest und man sucht jemanden, um zu fragen, was hinter dem Wort 'Ninive' steckt. Allmählich hellt sich der geheimnisvolle Hintergrund von 'Ninive' auf: die 612 v. u. Z. von Babyloniern und Medern zerstörte, am Ostufer des mittleren Tigris gelegene Hauptstadt des Neusyrischen Reiches; der Topos drohender apokalyptischer Vernichtung. (Michaelis, R., 1977, S. 8; Meyers Universallexikon, 1979, S. 293) Im Rückblick auf die Kindheit taucht 'Ninive' das zweite Mal auf und nochmals am Schluß des Buches. Die Frage, warum Gertrud Leutenegger diesen Begriff zu dem Titel ihres Romanes wählt, scheint be-

rechtigt zu sein: Als die aus besseren Kreisen stammende Ich-Erzählerin das "Fabriklerhaus" betritt, wird sie von den Schwestern ihres Freundes Fabrizio in ein Spiel hineingerissen, das einen erschreckenden und unvergeßlichen Eindruck auf sie macht. Die Kinder spielen "Es kommt ein Herr aus Ninive": "Es kommt ein Herr aus Ninive, juchheissa vivilate! Was will der Herr aus Ninive? Ich will die jüngste Tochter haben, juchheissa vivilate! Sonst schlag ich euch die Fenster ein, sonst steck ich euch das Haus in Brand, juchheissa vivilate!" (Leutenegger, G., 1977, S. 58.) Ob der Mann jemand mit einem schwarzen Mantel, mit bedecktem Gesicht und kalten Händen ist, jemand ähnlich Fabrizio, der in der Fasnacht seine Hand unter ihr Kleid gesteckt hat, weiß die Erzählerin nicht. Auf die Frage, wo Ninive liegt, flüstert Fabrizio: "Am Ende der Welt." (Leutenegger, G., 1977, S. 58.) Die Angst und der Schrecken, die die Erzählerin in und nach diesem Spiel befallen, verfolgen sie bis in das Spätere. Die Reime aus dem Kinderspiel werden zum Grundmotiv, das sich durch den ganzen Roman zieht und sowohl die Angst vor dem Geschlecht als auch den Schrecken einer Katastrophe, des Weltuntergangs verkörpert. Denn wie Zephania im Bibelwort weissagt, wird der Herr Ninive öde machen, dürr wie eine Wüste. (Die Bibel, 1973, S. 1042.) Ninive, die Stadt geschichtlicher und propheziehener Katastrophe, ist gegenwärtig in Träumen der Erzählerin und in ihren Bezügen auf die Wirklichkeit: "... ich suche die zweiundzwanzigtausend Paar Kinderschuhe, die in Wagons in den Nächten über die Gebirgsränder fahren, aus denen die kleinen starren Leichen herauswehen, ich suche die Blutsträhnen, ..." (Leutenegger, G., 1977, S. 163); "In meinen Augen aber wellt grünlich das Meer, in einer den ganzen Weltraum durchfließenden Weite. Die grünen Wasserflächen wellen still gegen den Strand, wo in höchster Regelmäßigkeit und in langen aufeinanderfolgenden Reihen, den Kopf erhoben dem Meer zugewandt, verhüllte Menschen liegen, in luftigsten zartesten Tüchern. Es sind Leichen, in überirdisches Grün und Gelb und Hellrot gehüllt." (Leutenegger, G., 1977, S. 166); "Fabrizio und mich verfolgt eine Vision der Sintflut aus der frühen Renaissance ... ob der Augenblick vor oder nach der Katastrophe gedacht sei." (Leuten-

egger, G., 1977, S. 42.) Dennoch ist 'Ninive' (als Abstraktion, als Ausgangspunkt bzw. Grundmotiv der Reflexionen) kein eindeutiges Symbol - für die Katastrophe und die Vergangenheit -, im Gegenteil, ein zweideutiges: auch für die Zukunft, für die Hoffnung (der Herr hat das Übel, das er der Stadt angekündigt hatte, gereut). Der Erzählerin geht es nicht ausschließlich um das Heraufbeschwören des Vergangenen, sondern vielmehr um die Bewältigung der Ängste, des Dunklen und um die Klarheit, um die kommende Zeit. Diese Polarität in ihrem Anliegen führt sie zu der Doppeldeutigkeit ihrer Ausdrücke, ihrer literarischen Mittel.

Über die Problematik, die sich aus dem Ninive-Motiv ergibt, wird im Zusammenhang mit den Eigentümlichkeiten des Wals reflektiert. Der Wal, der zum Grundstein beim Aufbau der Geschichte, zu dem zentralen Sinnbild, zu einem Vergleichsobjekt und zum unterstützenden Gerüst der Reflexionen wird, erscheint in einer besonderen Hinsicht zweideutig: als heiliger Wal aus der Bibel (Retter von Jona) und als natürlicher, der sowohl von der positiven als auch von der negativen Seite her beleuchtet wird, indem er als "spielerisches Tier" (Leutenegger, G., 1977, S. 65), das sogar nur Teile von angefallenen Artgenossen über das Wasser hält (Leutenegger, G., 1977, S. 149), auftritt und als "mörderisches Untier" (Leutenegger, G., 1977, S. 106), das Lebensverstrickungen und Bedrohungen darstellt, das Krillschwärme vertilgt, ähnlich dem Leben, das die Menschen in die Tiefe, in die Dunkelheit hineinziehen kann. So wird Fabrizio von dem Tunnel wie Jona von dem Wal verschluckt: "Ich sank hinunter zu der Berge Gründen, die Riegel schlossen sich hinter mir ewiglich." (Leutenegger, G., 1977, S. 114; Die Bibel, 1973, S. 1029) Die Befürchtungen vom Verlust des Heiligen im menschlichen Dasein werden bereits im Prolog geäußert: "Das ... Ungetüm spiegelte sich in den langsam empor schwankenden Glaswänden. Vielen erschien es wie eine Kreuzerhöhung. Fehlten die Schächer? So waren sie damals an der Schädelstätte gesessen." (Leutenegger, G., 1977, S. 8) - wie Jesu und zwei andere Mörder am Kreuz Golgotha (Die Bibel, 1973, S. 150), wie die auf dem Wal herumtrampelnden Besucher (in den 50er Jahren konnte man einen toten Wal auf den Bahnhöfen der kleineren Schweizer Orte sehen). Zum Schluß werden die Ich-Erzählerin und Fabrizio bzw. Jona jedoch von den

Ängsten und Schrecken, von dem Wal nicht verschlungen, wenn sie auch anfangs ähnlich Jona gefürchtet haben, der "aus dem Rachen des Todes" zu dem Herrn rief: "Du warfdest mich in die Tiefe, mitten ins Meer, daß die Fluten mich umgaben. Alle deine Wogen und Wellen gingen über mich, daß ich dachte, ich wäre von deinen Augen verstoßen, ..." (Die Bibel, 1973, S. 1029; Leutenegger, G., 1977, S. 167) - Werden sie nicht ebenso wie Jona aus dem Walbauch ausgespien?

Wie eine Selbstrechtfertigung der gehegten Ängste und Zweifel, ihrer Kummer um die Zustände der Welt und ihres Protestes dagegen, der Hoffnung auf die kommende Zeit, zitiert die Autorin die Worte Gottes zu Jona, den die Gnade des Herrn für die Einwohner von Ninive erlürnt und den Gott das Leid an seinem eigenem Leibe verspüren läßt: "Und mich sollte nicht jammern Ninive, eine so große Stadt, in der mehr als hundert- undzwanzigtausend Menschen sind, die nicht wissen, was rechts oder links ist, dazu auch viele Tiere? (Die Bibel, 1973, S. 1030.) Sosehr das Buch auch ich-bezogen wirken kann, scheint die Erzählerin Ninive durch ihre Symbolik nicht nur auf ihre persönlichen Probleme, auf ein begrenztes Territorium zu beziehen, sondern sie verleiht ihren Aussagen einen verallgemeinernden Wert. Wenn sie auch noch nicht vermag, den Ausweg aus den heutigen Mißständen zu formulieren oder ihn mindestens nur in Umschreibungen bzw. Übertragungen vorzuführen, folgt sie doch den humanistischen Absichten, indem sie allen Lebensmöglichkeit und -hoffnung geben will.

Zum Schluß wären jedoch neben dem zum Teil idealistisch wirkenden Ausgangspunkt für die Betrachtung der Individuen und der Wirklichkeit - das Innere, das Subjektivistische-gesellschaftskritisch orientierende Tendenzen im literarischen Werk von Gertrud Leutenegger zu unterstreichen. Einerseits ist sie nicht gänzlich der "neuen Innerlichkeit" zuzuzählen, andererseits ist jedoch bei gesellschaftskritischer Tendenz der Romane "Vorabend" und "Ninive" das Herangehen der Autorin an die Probleme zu einseitig durch Assoziationen, Gefühle und das Subjektive nicht zu übersehen. Da es sich bei der Autorin um eine junge sich entwickelnde künstlerische Persönlichkeit handelt, sind die möglichen Wendungen bei ihrer literarischen und ideologischen Position nicht abzusprechen. Infolge ihres bisherigen Dranges nach einem richtigen Leben wäre eher eine sich progressiv abzeichnende Entwicklung als

Regression vorherzusehen, wobei jedoch die Gefahr einer völligen Resignation nicht auszuschließen ist.

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

- Bernhard, H.J. Positionen und Tendenzen in der Literatur der BRD Mitte der siebziger Jahre. - Weimarer Beiträge, 1977, No. 12.
- Die Bibel. Altenburg: Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft, 1973.
- Gespräch mit Adolf Muschg (Roland Links und Dietrich Simon, die Teilnehmer an diesem Gespräch sind Lektoren im Verlag Volk und Welt). - In: Adolf Muschg. Albisser Grund. Roman. - Berlin: Verlag Volk und Welt, 1978.
- Leutenegger, G. Gedichte in Prosa. - Neue Zürcher Zeitung, 1977, No. 117, 21.5.
- Leutenegger, G. Ninive. Roman. - Frankfurt am Main; Zürich: Suhrkamp Verlag, 1975.
- Leutenegger, G. Vorabend. Roman. - Frankfurt am Main; Zürich: Suhrkamp Verlag, 1975.
- Meyers Universallexikon. - Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1979.
- Michaelis, R. Lebenshunger auf die wahre Welt. "Ninive" - Gertrud Leuteneggers zweiter Roman. - Die Welt. Literaturbeilage, 1977, No. 15, 1.4.
- m.v. "So ganz richtig dabeizusein". Zu Besuch bei Gertrud Leutenegger. - Neue Zürcher Zeitung, 1977, No. 117, 21.5.
- Pulver, E. Die deutschsprachige Literaturgeschichte der Gegenwart. Die zeitgenössischen Literaturen der Schweiz. hrsg. von M. Gsteiger. - Zürich und München: Kindler Verlag, 1974.
- Stüssi, A. Gegenwart der Erinnerung. Zu einigen neuen Romanen. - Drehpunkt, 1978, No. 39.
- Villain, J. Stippvisite. Tagebuchnotizen eines Auslandschweizers. - Schweiz heute. Ein Lesebuch. - Berlin: Verlag Volk und Welt, 1977.

МИФИЧЕСКАЯ СИМВОЛИКА В РОМАНАХ ГЕРТРУД ЛЕЙТЕНЕГГЕР "НАКАНУНЕ" И "НИНИВЕ"

Э. Вахтрик

Р е з ю м е

Данная работа представляет собой попытку познакомить читателя с не известной у нас молодой швейцарской писательницей Гертруд Лейтенеггер (род. в 1948 г. в Швице, в Швейцарии). В статье не ставилась задача дать исчерпывающее представление о ее творчестве. Центральное место занимает... содержательный анализ одного из стилистических средств - библейской символики.

В 70-х годах определенной группировкой была усвоена появившаяся еще в начале века манера повествования, которой следовали, придавая при этом характерные черты своего времени, т.е. "neue Innerlichkeit". Представители этого течения верят в возможность сделать людей более зрелыми для общества и в поисках своего воззрения в настоящем пишут о личном и прошлом.

Личное и воспоминания являются одним из важнейших измерений в творчестве Гертруд Лейтенеггер. И хотя автора нельзя безоговорочно причислить к представителям "neue Innerlichkeit", в ее романах "Vorabend" ("Накануне") и "Ninive", несмотря на общественно-критические тенденции, ощущается излишне односторонний подход к различным проблемам, осуществляемый посредством субъективного, путем ассоциаций и ощущений. Однако так как мы имеем дело с молодым развивающимся художником-личностью, то нельзя исключать возможность изменений в ее литературной и идеологической позициях.

КРУШЕНИЕ ОДНОГО МИФА
(по роману Мартина Вальзера "Единорог")

Сийри В и х м а р
Таллинский педагогический институт

Тема утраченной целостности, размывания и "дезинтеграций" личности, культура, мораль, ценность человека в буржуазном мире, критерий этой ценности – проблемы, которые занимают основное место в творчестве видного западногерманского писателя – Мартина Вальзера.

М. Вальзер (род. в 1927 г.) начал свой творческий путь в конце 50-х годов в традициях критического реализма. Первые его романы на современную тему "Браки в Филиппбурге" (1957) и "Половина игры" (1960) подвергались со стороны рецензентов подобающему вниманию. Но в хоре критиков тон большей частью оставался один и тот же: каждый раз превозносится его острый дар наблюдателя, его реалистическая миниатюрная живопись, его мастерское освещение психологических деталей.

По концепции Вальзера, современное буржуазное "общество потребителей", с одной стороны, создает иллюзию благополучия и материального преуспеяния, способствующую распространению социальной безответственности, конформистских, потребительских настроений; с другой стороны, жестокая конкуренция, борьба за место под солнцем сохранилась, приняв лишь более скрытный, сублимированный характер.

От критики буржуазного мира Вальзер приходит к критике литературы как средство отражения этого мира, сама литература становится объектом живейшего недоверия – как синоним вымысла, неправды, эфемерной интеллигентской игры.

В следующем романе Вальзера "Единорог" (1966) герой, появившийся в книге "Половина игры", коммивояжер и агент рекламного дела Ансельм Кристляйн, предстает профессиональным писателем. Он знакомится с Мелани Зугг, богатой швейцаркой, которая от нечего делать разыгрывает из себя издательницу. Она прочитала книги Ансельма, отметила лишь эротические сцены и заказала автору (за довольно высокое вознаграждение) "документальный роман" о любви. В качестве героя Кристляйн

избирает самого себя и описывает разные амурные свои похождения. Впрочем, фрау Зугг не удовлетворена как по причине недостаточной откровенности изображения, так и потому, что в этом романе нет никакого "постороннего" (в большинстве своем социально-критического) материала. Работательница, предварительно переспав с Ансельмом, отправляет его в имение Блюмиха на Боденском озере, где он не столько пишет, сколько наблюдает тамошнюю светскую жизнь и защищает свою мужскую честь от посягательств содержанки имения манекенщицы Розы. "Документальный роман" продвигается плохо. А тут еще приходит расплата за все грехи: Ансельм по уши влюбляется в юную голландскую студентку Орли. И это столь мальчишеская, трогательная и великая любовь, что Орли от нее убегает. Опустошенный Кристляйн возвращается домой и надолго укладывается в постель, неуклюже симулируя болезнь. Но постепенно он оттаивает, и образ любимой сливается у него с образом жены.

Роман написан в форме "объективного самонаблюдения" героя. События не подаются последовательно: роман начинается с конца; то, что Ансельм пишет, видит или воображает себе, не слишком отделено друг от друга. Первое, что бросается в глаза, — это резкий разрыв между сугубой традиционностью, даже банальностью материала ("история одного дон-жуана) и подчеркнутой современностью средств: стремительность бегущего стиля, склонность к расширительно символическому толкованию названия, в котором можно увидеть многомерный шифр, включающий в себя среди прочего и что-то от авторской самопародии.

Роман написан с иронией, со скрытым сарказмом, заставляющим действительность повернуться к нам непривычным боком и тем выдать себя. Ирония автора прежде всего орудие социальной критики. Под острым пером автора раскрывается вся низменная оборотная сторона стандарта "семейно-делового рая" в ФРГ. Это общество, где широко распространяется миф образцового удачника, "супермена", которому доступно все, идолом которого является и свободный секс. "Ботичелли семейного краха" — так назвал Вальзера швейцарский критик Д. Бебер.

Ансельм Кристляйн являет нам себя в permanently незавершенном виде и пребывает в весьма непростых отношениях не только с миром, но и с самим собой. Он как современный немецкий пикаро путешествует по стране, судит всех направо и налево, однако милует себя.

Широко известный исследователь современной литературы Запада Д. Затонский совершенно прав, отметив: "Ансельм Крист-

лайн - если глянуть ему в душу - соткан из противоречий, нитей зла, но и нитей добра. И он заслуживает того, чтобы его выслушали, дали ему возможность оправдаться. Не с тем, чтобы простить, - с тем, чтобы понять" (Затонский Д., 1980, с.351).

В лице Ансельма Кристляйна воссоздан распространенный тип "потребительской" эпохи: безликий, "гений мимикрии", который не выскажет ни одного суждения, пока не убедится, что оно понравится высокопоставленному собеседнику.

Далеко не все, чем Ансельм представляется себе и другим, это и есть он сам. Он играет роли - сразу много ролей, навязанных ему или добровольно им на себя взятых. Любимец судьбы и женщин - таков миф Ансельма. Свое донжуанство он объясняет следующим образом: "Кому из двух миллиардов я хоть скольконибудь был нужен? Кто, кроме нескольких женщин, подтвердит мне, что и я существовал?" (Walser, M., 1964, с. 274).

Итак, Ансельм играет свои роли сознательно, и такое отношение делает его способным и к самокритике. "Единорог" - поток сознания самого героя, и так он оценивается не со стороны, а изнутри. Позиция Вальзера чувствуется в отборе тех или иных деталей, акцентов.

Если погоня за успехом неизбежно ведет к неизбежным для человека тяжелым нравственным ущербам, то стремление сохранить личностный суверенитет, духовную независимость приводит к тяжелейшей конфронтации с обществом, к конфликту. Вальзер раскрывает разрушительную дилемму современного капитализма с впечатляющей художественной силой. Либо преуспевание, либо сохранение идентичности.

Советский специалист по современному западному роману Н. Гымарь указывает в этой связи, что центральные герои романов М. Вальзера вынуждены приспособливаться к окружающей среде, принимая ее "условия игры". Писатель анализирует микроскопические клеточки бытия и сознания своего героя, в которых еще можно отличить одинокого, страдающего человека от порабощающих его ролей (Гымарь Н., 1975, с. 104-105).

Такая интерпретация создает предпосылки сатирического показа общества, анализа социальной роли в структуре личности человека. Человек, создавая себе индивидуальный миф, начинает слепой, абсурдный, бессмысленный бег.

Когда Ансельм, для которого любовь была, по выражению западногерманского критика Гудольфа Вальтера Леонхарда, лишь "... сбор сексуальных приемов и чисто клинических наблюдений" (Leonhardt, R., 1970, с. 64), встречается в лице Орли

настоящую любовь, он не в силе описывать охватившие его чувства в своей деловой книге про любовь. Все попытки изобразить Орли кончаются неудачно. Орли исчезает из жизни Ансельма так же внезапно, как она там появилась.

Образ Орли можно понимать как символ поражения Ансельма. Однако Вальзер не ограничивается критикой своего героя, он показывает моральный крах "ансельмизма". Ансельм впервые выпал из роли, весь его богатый опыт оказался всего навсего бессмысленной словесной игрой.

В одной из статей (*Zur Psychologie des Kind-Archetypus*) К. Юнга интересна мысль о том, что миф не только отражает, но и создает определенный образ жизни. Жизненный путь Ансельма Кристляйна удачная иллюстрация вышесказанного: Ансельм — жертва собственного мифа.

Рецензенты и исследователи романа много спорили о том, реален ли образ Орли или это лишь голубая мечта героя, мираж, порожденный желанием иметь хоть что-нибудь естественное, искреннее в окружающем его мире лжи.

Ответить на этот вопрос трудно. Почти все, что Ансельм пишет, видит или даже воображает себе, сливается друг с другом. Однако можно согласиться с Д.Затонским, который видит в образе Орли "некий живой, осязаемый идеал", новый мотив в творчестве Вальзера (Затонский Д., 1979, с. 359).

Роман "Единорог" носит, безусловно, автобиографический характер. Ансельм Кристляйн — это изжитые и изживаемые заблуждения, слабости самого Вальзера, но во много раз увеличенные и в таком виде спроецированные на героя.

Но так как Вальзер видит человека в его общественных взаимосвязях, изображение индивидуального опыта непременно включается в весьма широкий спектр социальных, политических, нравственных проблем современной действительности.

Отделаться от своего "я", слиться до неразличимости с себе подобным, вылечиться от личности — к этому призывает, по мнению писателя, созданный буржуазным обществом миф. Вокруг него образовывается мир, иллюзионизм которого губит естественное содержание жизни. Поиск естественности по ту сторону нравственности и духовности приводит к "массовому человеку" и "массовому искусству".

Л и т е р а т у р а

Затонский Д.В. Мартин Вальзер. — В кн.: История литературы ФРГ. — М.: Наука, 1980.

Затонский Д.В. Мартин Вальзер. Штрихи портрета. - В кн.: В наше время. - М.: Советский писатель, 1979.

Карельский А.В. Литература ФРГ. - В кн.: История зарубежной литературы после Октябрьской революции. - М.:Изд-во МГУ, 1978.

Рымарь Н.Г. Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы. - Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1975.

Walser, M. Das Einhorn. - Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1966.

Walser, M. Halbzeit. Berlin-Darmstadt-Wien, 1964.

Leonhardt, R.W. Liebe sucht eine neue Sprache. - In: Über M. Walser. Herausgegeben von Th. Beckermann. - Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970.

ZUSAMMENBRUCH EINES MYTHOS

(in Martin Walsers Roman "Das Einhorn")

S. Vihmar

R e s ü m e e

Im Roman "Halbzeit" war "Liebe ein Fremdwort geblieben". Die Entschlüsselung dieses "Fremdwortes" ist Erzählgegenstand des Romans "Das Einhorn". Walser gestaltet Wege und Irrwege bei der vergeblichen Suche nach Liebe in einer Welt und Gesellschaft, die durch Leistungszwang, rücksichtsloses Erfolgs- und Gewinnstreben zur fortschreitenden Verkümmerng des Menschen beiträgt, in der sich für Liebe keine Sprache mehr finden läßt.

Zudem hat Walser die Schwierigkeiten beim sprachlichen Erfassen dessen, was Liebe ist, in Form zahlreicher gedanklich-reflektierender Partien in die Handlung hineingenommen.

ELEMENTE DER MYSTISCH-RELIGIÖSEN SYMBOLWEIT IN DER
ESTNISCHEN ZEITDICHTUNG

Erika K ä r n e r
Staatliche Universität Tartu

Eine der umstrittensten Perioden in dem literarhistorischen Ablauf der estnischen Lyrik ist die Zeitspanne zwischen 1918 und 1924. Um diese Zeit vollzog sich in der estnischen Literatur im Zeichen des deutschen Expressionismus eine allgemeine Revolutionierung der künstlerischen Ausdrucksformen, durch die ein deutlicher Traditionsbruch herbeigeführt und eine neue Entwicklung der Dichtung eingeleitet wurde. Fast alle namhaften estnischen Dichter wie z.B. M. Under, J. Semper, J. Kärner, A. Alle, J. Barbarus u. a. machten Bekanntschaft mit der neuen Ausdruckskunst sei es dann durch das Lesen der deutschen Originale oder durch das Pflegen der persönlichen Beziehungen zu den deutschen Expressionisten während der deutschen Besatzung 1918 in Estland. (Siirak, E., 1969, S. 58.) Ein beschleunigter Austausch der Ideen setzte ein. In der damaligen Presse findet man eingehende Betrachtungen über den literarischen Expressionismus von M. Under, H. Raudsepp, J. Semper.

Einen recht günstigen Resonanzboden unter den demokratisch gesinnten estnischen Intellektuellen fand der deutsche Expressionismus auch durch den im Inneren des Landes herrschenden allgemeinen Tiefstand des sozial-politischen und kulturellen Lebens. Nach der Gründung der bürgerlichen Republik 1920 steigerte die einheimische Bourgeoisie ihre offensive nationalistische Politik. Das wachsende Unbehagen unter der progressiven Intelligenz, das bei manchen Dichtern (A. Alle, J. Barbarus) zum unverhohlenen Abscheu stieg, fand einen lauten Widerhall im humanistischen Bestreben der expressionistischen Kunst.

Durch die günstigen äußeren Bedingungen unterstützt, spiegelt die Dichtung dieses Zeitraumes - gemäß den Besonderheiten ihrer Gattung - die Problematik der Zeit am in-

nigsten wider. In die Geschichte der estnischen Literatur ist sie unter dem Namen - Zeitdichtung - eingegangen. Neu und polemisch - fand die neue expressionistische Zeitdichtung nicht auf den ersten Hieb die allgemeine Anerkennung und blieb lange unter der Willkür bürgerlicher Kritiker. Die offizielle Presse reagierte auf die Gedichtsammlungen der Zeitdichter meistens mit Hohn oder Ablehnung, denn die antibürgerliche Gesinnung und der Traditionshaß dieser Bücher waren kaum zu übersehen (Kampmaa, M., 1936; Roht, R., 1921). Mit Recht betonte man, daß es im neuen dichterischen Bereich eine allseitige und rasche Ausbreitung gewisser Motive und Themen ins Auge fiel, die auf eine unmittelbare Beeindruckung der Autoren vom Expressionismus zurückzuführen waren (Raudsepp, H., 1921). Bei folgendem aber entbehrten solcherart kritische Bemerkungen ihrer notwendigen sachkundigen Beweisführungen und beschuldigten die Zeitdichter der bloßen Nachahmung der deutschen Expressionisten (Aavik, J., 1921, S. 143). Das Hauptanliegen der kritischen Auslegungen bezog sich jedoch auf die religiöse Symbolik und deren reichhaltiges Arsenal an Ausdrucksmitteln. Den Dichtern wurde das Propagieren der christlichen Religion, religiöse Extatik und ihr Glauben an die übersinnlichen Kräfte vorgeworfen (Alle, A., 1923, S. 66).

Im folgenden versucht man die meistgebrauchten mystisch-religiösen Elemente in der Zeitdichtung ausführlicher zu behandeln, um zu zeigen, daß sie vor allem in Dienste der humanistischen Grundüberzeugung des Autors stehen. Im humanistischen Bekenntnis- und Ideengehalt und in der rückhaltlosen durch den Ernst ihrer Gesinnung packenden Sozialkritik, die in den mystisch-religiösen Elementen enthalten sind, offenbaren sich in der religiös chiffrierten Welt des Autors seine feste Opposition gegen die bürgerliche Gesellschaft, seine Auflehnung gegen das Herkömmliche, das Zerschlagen der alten verbrauchten lyrischen Requisiten und vor allem ein neues ethisches Zukunftstreben und der Wunsch, ein neues Pathos zur Geltung zu bringen.

Typisch für die Haltung der Mehrheit der Zeitdichter ist die Abneigung gegen die Kirche und ihre Dogmen. Die Dichter fassen die Kirche als eine erstarrte, leergewordene Form des menschlichen Seins auf, wobei der christliche Glauben seine Funktion zur ethischen Unterstützung und Erweckung des

Geistes längst eingebüßt hat. Im Gedicht "Anarkiline poees" kündigt J. Barbarus:

"Läbi te pidu ja pulm, pastorid
kiriksandid. Kogudused märatsevad, rahutud karjad
heidutand karjased. Maaga tasa
on tehtud trotsivate kirikute harjad,
jesuiitliku inimesearmastuse asemele
istutatakse varemeile uus altruism - uued sakramendid,
ahastuses sünnivad uuendajad,
kujunevad kannates nägematud märtrid - talendid ..."

J. Barbarus baut die traditionelle kirchliche Institution vollkommen ab. Die herkömmlichen Glaubensbegriffe müssen verschwinden oder sie verlieren ihre jeweilige Gültigkeit und ihren Gehalt und werden durch andere Denkformen ersetzt. Es ist jedoch zu beachten, daß das Verhalten des Dichters gegenüber der jeglichen Religion eigenartig ist - nicht absolut negativ, sondern irgendwie wählerisch. Der Kirche und ihren Dienern sagt er wohl ein entscheidendes Nein, sucht aber nach einem neuen Glauben und kündigt die Entstehung eines neuen Altruismus und neuer Sakramente an, die er in das Innere des Menschen zu verlegen versucht. Aus den Gedichten der Zeitdichter spricht oft diese namenlose metaphysische Sehnsucht, die an die Stelle des christlichen Glaubens getreten ist. Als Erlebnis der Religiösität ist sie in den Gedichten M. Unders besonders vertreten. Mit der kirchlichen Religion haben diese Assoziationen tatsächlich nichts zu tun.

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, im einzelnen auf die literarische Darstellung zweier Hauptfiguren der christlichen Mythologie - den Gott und seinen Gegenspieler-Satan einzugehen.

In Verbindung mit den Hauptmotiven der expressionistischen Dichtung - wie etwa dem unvermeidlichen Verfall der bestehenden Welt und deren Wiedergeburt durch die geistige Umwandlung der Menschheit - spielen die beiden mythologischen Gestalten eine nicht zu übersehende Rolle. Die mythische Vorstellung des Gottes hat in der expressionistischen Lyrik überall Schule gemacht. Bei den estnischen Zeitdichtern findet man Gedichte, in denen die sozialutopische Sicht des Autors, sein humanistisches Zukunftsideal mit dem Gebrauch dieses religiösen Symbols gelingen und dem Leser erst durch eine interessante Entzifferung auffaßbar sind.

Die folgenden Auslegungen zum Gottesthema in der Zeitdichtung sind demgemäß nur als ein Deutungsversuch der symbolhaften Gottesgestalt anzusehen.

Wir unterscheiden unter Berücksichtigung der Erlebnisart und Ausdrucksnuancen einzelner Autoren drei Aspekte, durch die die Beziehungen zwischen ewigem Gott und zeitlichem Menschen zur Geltung kommen.

1) der Gott der Qual = das Ebenbild des Menschen.

Der himmlische Herrscher erscheint hier unter dem Anblick der Fremdheit, der Dunkelheit und des Bedrohlichen. Er ist das Sinnbild unberechenbarer Vernichtungsgewalt und alles Bösen. Mit grausigen Mitteln (Krieg) zwingt er die machtlosen Menschen ins Elend und Unglück. Wie bei J. Kärner, in dessen Vorstellung der Gott ein grausamer boshafter Henker erscheint.

"... siis Issand saatis oma timukad, kes
käisid tule tiivul
ja sõja londi süütasid taas maal ning
merel viimsen urkan..." ("Ülestõusmise salmid")

Der Gott ist eine starke Persönlichkeit, der alle Menschen unterliegen. Das Motiv der allgemeinen Katastrophe kommt unmittelbar in Verbindung mit der Einmischung des Allmächtigen, der den Menschen unerträgliche Leiden mitbringt, um Voraussetzungen zu ihrer geistigen Neugeburt zu schaffen:

"Ka teie inimesed, saate
kannatusten uueks,
nälg toiduks hingele."

Kärners Sicht des Gottes hat aber nichts gemein mit dem biblischen überdimensionierten Gottesgebilde, das Unheil stiftet und mit zornentbranntem Feuer und Schwert die Menschen bestraft. Sein Verhältnis ist realistisch, wirklichkeitsgebunden. Der Dichter gestaltet mit Hilfe dieser symbolischen Figur den Bestand der brüchigen Realität, deren Gedankengut und Hinterlassenschaft und projiziert in sie den total verfallenen, physisch und psychisch zerrissenen zeitgenössischen Menschen. Kärner greift auf Bilder größten menschlichen Leidens zurück, um den Zeitgenossen ihr wahres Antlitz zu zeigen. So dient die Verbildlichung des Gottes unseres Erachtens vor allem dem Ziel, dem Menschen sein Ebenbild vor die Augen zu führen und ihn zur geistigen Verwandlung zu ermahnen.

2) Der Gott als utopische Enthüllung = das ideale Gegenbild zum Menschen.

Im Gedicht "Appihüüd" ruft M. Under:

"Oh, Issand, tule alla: inimeseks saa!
Siin palju tööd: sind ootab iga hing
Oh tule! Ise kõnele tribüünilt
sest meie prohvetid on kidakeelsed."

Von der Kritik ist mehrmals angedeutet worden, daß es der Lyrikerin hier vor allem um das Hilfesuchen bei den übersinnlichen Kräften des Jenseits geht (Barbarus, J., 1922, S. 213). Diese Auffassung scheint uns jedoch unzulänglich zu sein.

Der Gott erscheint bei M. Under als ein gutes ideales Wesen, das imstande ist, die menschlichen Leiden abzuschaffen und im schwierigen Prozeß ihrer geistigen Neugeburt zu Hilfe zu stehen. Durch dieses Idealbild, das dem zeitgenössischen Menschen gezeigt wird, ist die Dichterin bestrebt, ihre naive, von der mystisch-religiösen Erlösungsidee inspirierte Hoffnung auf die Verwandlung des Menschen auszusprechen. Der Gott ist eigentlich eine utopische Zielsetzung der Dichterin, und nicht ihre religiöse Extatik ist hier von Belang, sondern ihr neues Pathos und dessen künstlerische Bewältigung. M. Under stellt dem zerrissenen und seiner Selbstherrschaft beraubten modernen Menschen dieses Idealisierende Gottesbild entgegen und gibt ihm damit die Möglichkeit, sich daran zu messen und dem zu gleichen.

Sowohl der böse Gott J. Kärners als auch der gute M. Unders haben eins gemein: sie erscheinen als Verbildlichung des Begriffes "Leiden". Gemäß dem ethischen Bekenntnis der Expressionisten zum gesellschaftlich Geächteten und Erniedrigten, erhoffen die beiden Dichter in dem forcierten Leidenskult neue Anhaltspunkte für die menschliche Seele zu finden, um ihre geistige Vervollkommnung zu erzielen. So wird der Gott in den oben rezitierten Gedichten nicht einem mythologischen allmächtigen Herrscher des Jenseits gleichgesetzt, sondern er ist ein sogenannter "ewiger Mensch", eine Modellfigur, in der die menschliche Erhöhung mit der menschlichen Erniedrigung konfrontiert werden.

3) Der hilflose Gott; Rebellion gegen Gott.

In ihrer Abwehrreaktion gegen einen solchen Mithelfer begnügen sich J. Barbärus und A. Alle jedoch nicht damit, den

Gott als ein menschliches Sinnbild dichtungsfähig zu machen, sie werden vielmehr in das Extrem einer ausgeprägten Rebellion gedrängt.

Aus Verzweiflung um Armut und Ungerechtigkeit in der Welt erhebt sich J. Barbarus gegen diese Gottheit, die die Menschheit in die Katastrophe gestoßen hat. Sein Gott ist böse, grausam und hassenswert. Er ist einer der Tyrannen in der Welt, der Gönner der weltlichen Herrscher.

* On isandate kaltseks taevariik
Vaat, ainult jumalaarmust pysib maapääl pörgu..
ma kurbun, vägiivalda sarnast näen, kui vaatan,
et vaikib selle üle taevas sinine,
kui närib inimkonti inime,
loom kahejalgne ei näe, et kannab kapju sörgu
ta; aru ei saa - ma inimlikkust jaatan.
Kloaak on taevariik, kun lehkab jumallaip,
ent pörgu maapäälseks paradiisiks saagu ..."
("Poem isandast")

Neu bei J. Barbarus sind das Motiv der Schwachheit des himmlischen Herrschers und dessen Tod. Die beiden Motive sind auch von A. Alle aufgegriffen worden und vielfach variiert. Der Allmächtige ist ein hilfloser, schwacher Greis, der selbst erbärmlich und gequält, auch die Welt nicht ändern kann. Im Gedicht "Issanda surm" von A. Alle wird der Tod des jenseitigen Herrschers angekündigt als Sühne für sein verfehltes Dasein.

Die andere gut bekannte Figur in der christlichen Mythologie - der Satan - hat in der Zeitdichtung zeitweilen seine traditionelle Funktion als gottesgegnerrische Dimension eingebüßt und sich in die dichterischen Beurteilung der Welt verwandelt.

Die Macht des Teufels und sein Einfluß auf den Menschen sind größer als die des Gottes, denn die Menschen haben den Glauben an das göttliche Gute verloren. (J. Barbarus, A. Alle.) Im Zweikampf, der sich um die Seele des Menschen entspinnt, unterliegt der Gott (J. Barbarus).

Der Satan ist ein schlauer Verführer des schwachen Menschen (M. Under). Oft erscheint er als ein hilfsbereites Wesen, das imstande ist, die vom Gott geschaffene irdische Hölle ins Paradies zu verwandeln. (J. Barbarus.) Der Höllen-

fürst figuriert auch als der wichtigste Helfer des Dichters beim Schaffen einer neuen idealen Welt.

"... uut ilma rajama ma saatana aga asun ..."

("Katastroof 3")

Zusammenfassend kann man sagen, daß die religiösen Denkformen in der estnischen Zeitdichtung oft und gern aufgegriffen worden sind. Die Äußerungen dieser Formen in dem Motivbestand sind so aufschlußreich, daß sie einer gründlicheren Analyse bedürfen, die wohl die Rahmen dieses Artikels sprengen würde. So schien es uns zweckmäßig, die Betrachtung von vornherein auf die repräsentativsten Figuren der religiösen Mythologie zu konzentrieren.

Als Ganzes genommen, ist das religiöse Gedankengut in der expressionistischen Zeitdichtung vor allem zum symbolhaften Ausdrucksmittel für die menschliche Verzweiflung und Erniedrigung geworden. Andererseits hilft es, einen vollständigen neuen Idealmenschen in die Zukunft zu projizieren.

Das herkömmliche aus der Religion bekannte Gottesbild hat sich inhaltlich geändert: der Gott ist das Idealbild eines neuen geistesstarken Menschen - somit Träger der positiven Züge, aber auch das Sinnbild des schwachen zeitgenössischen Menschen, in dem die negativen Züge dominieren.

Auch die Gestalt des Satans erscheint in modifizierter Form. Einerseits ist er Merkmal dafür, daß sich die menschliche Zivilisation falsch entwickelt hat (die Kräfte des Bösen haben die Oberhand gewonnen). Andererseits schafft der Satan ein scharfes Kontrasterlebnis, indem er als Schöpfer der neuen Welt gilt.

Die mystisch-religiösen Elemente lassen sich nicht in ihrer ursprünglichen dh. der christlichen Religion entsprungene Bedeutung bewerten, sondern man muß sie als eine einzigartig umgestaltete symbolische Bilder - und Ideenwelt auslegen, die sich überall in der expressionistischen Lyrik "in ekstatischem Paroxysmus, in quälender Traurigkeit, in süßstem musikalischem Gesang, in der Simultanität durcheinanderstürzender Gefühle..." (Pinthus, K., 1919, S. 19) Bahn brach.

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

- Aavik, J. Puudused uuemas eesti luules. Tartu, 1921.
- Alle, A. Koketteriist Issandaga ja mõnest muust. Kogus: Iid-
la elevant. Tartu, 1923.
- Barbarus, J. Looming ja aeg. Tarapita 1922, nr. 6.
- Kampmaa, M. Eesti kirjandusloo peajooned, IV. Tartu, 1936.
- Raudsepp, H. Eesti lüürika 1920. - Vaba Maa 1921, nr. 30 31.
- Roht, R. Snobism meie kirjanduses. - Päevaleht 1921, nr. 122,
124.
- Siirak, E. Johannes Semper. Tallinn, 1969.

ЭЛЕМЕНТЫ МИСТИЧНО-РЕЛИГИОЗНОГО СИМВОЛИЧЕСКОГО МИРА В ЭСТОНСКОЙ ПОЭЗИИ ВРЕМЕНИ

Э. Кярнер

Р е з ю м е

Один из самых полемических периодов эстонской литературы - это 1918 - 1924 годы, когда в Эстонию проник и в творчестве многих здешних известных поэтов (М.Ундер, Й.Барбарус, Я.Кярнер, Й.Семпер) укрепился немецкий экспрессионизм. В эстонской поэзии времени появилось множество актуальных новшеских мотивов и форменных элементов, тесно связанных с учением об экспрессионизме. Наиболее часто вызывало критические упреки со стороны современников в адрес поэтов времени их пристрастие к религиозным образам и формам мышления. Традиционные противоположности из мифологии - бог и сатана - приобретают новую сущность: бог становится идеальным изображением нового человека, носителем позитивных черт, но в то же время символом современной личности. Образ сатаны убеждает читателя прежде всего в неправильности направления развития цивилизации (доминируют силы зла). Одновременно в качестве сильного контрастного ощущения сатана является творителем нового мира.

ДИХОТОМИЯ ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВА
В ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

Юрий Тальвет
Тартуский государственный университет

Художественное время и пространство в литературе, как мы уже раньше отметили, проявляется в разных планах (Talvet, J., 1981, с. 101-115). В работе об испанском плутовском романе мы сосредоточивались на отношениях между историческим и художественным временем и пространством, на факторе биологического времени, а также рассматривали положение, занимаемое героем плутовского романа в изображенном пространстве, и символику этого положения (Тальвет Ю., 1981). В настоящей работе трактовка времени и пространства имеет несколько более широкую перспективу, но разумеется, здесь нет возможности исчерпывать все богатство тематики времени и пространства, которое представляется в испанской литературе XVII века.

Один из центральных и наиболее общих дихотомий в литературе XVII века отражается в отношении временное - невременное. Содержанием осуществившейся в Ренессансе революции человеческого сознания было открытие человечеству значения временного мира и его величия. Из литературы стали исчезать средневековые схемы, условное и внеличное сознание (религия) уступало место временному, человеческому, индивидуальному, находящему неисчерпаемый источник своей силы в природе. Однако опирающееся на природу временное вскоре само трансформировалось в своеобразную невременную реальность. Хотя материальный мир к XVI веку был раскрыт лишь частично, этот мир нашел свое беспредельное продолжение в мире идей, значение которого под мощным влиянием философии Платона и неоплатонических учений все возрастало. Человека стали рассматривать как микрокосмическое отражение природы и вдохновляющего ее вечного духа; вместе с тем человек как бы приобрел невременное измерение. Отсюда свойственное людям Ренессанса героическое и необыкновенно энергичное стремление увековечить себя в сознании последующих поколений, в этой "третьей жизни", о которой в своей большой философской поэме "Стансы

на смерть своего отца" говорит выдающийся поэт испанского проторенессанса Хорхе Манрике. Идеальное прошлое (античность) возрождается постепенно, превращаясь в новое настоящее, в новый "золотой век"; настоящим стало и будущее, ибо будущее создавали в настоящем. Средневековый "страшный суд" и конец мира имели все меньшее значение в глазах человека Ренессанса; предсказания о будущем оказались ненужными, так как будущее формировалось в силу реальной, осязаемой жизненной практики человека в настоящем (Данилова Н.Е., 1976, с. 163-167). Человек в Ренессансе, как справедливо отмечает Л.Е. Пинский, "творец своей судьбы" (Пинский Л., 1961). При чем развитие гармонической и свободной личности считали естественной предпосылкой и условием гармонического развития общества (Баткин Л.М., 1976, с. 229). Подобная тенденция к идеализированию действительности объясняет появление вневременных легендарных героев средневековых рыцарских романов в ренессансной литературе. Эти рыцари, авантюрам которых не препятствовали факторы конкретного и материального, исторического времени и пространства, и символизируют перерождение ренессансного временного и невременную реальность, замещение средневекового христианского мифа о временном "посюсторонним" и невременном "потусторонним" мифом невременного "посюстороннего". Разумеется, ренессансное воображение не могло развиваться полностью вне познания смерти, но как показал в своем исследовании о Расле М.М. Бахтин, смерть ощущалась скорее всего как необходимое условие разрушения окаменелого и "официального", вредного человеку старого, и рождения нового; как часть отражающего неизбежное чередование жизни и смерти карнавала, "веселой игры матери", что исключало истинно трагическое значение смерти" (Бахтин М.М., 1965, с. 211).

Кризис Ренессанса конца XVI - начала XVII века был прежде всего отражением общественного противоречия. В Испании это противоречие проявлялось самым радикальным образом; поэтому и сдвиги в человеческом сознании, в духовном творчестве, в литературе здесь проступают с особой яркостью. Ощущение противоречия (застоя, ограниченности) общественного времени заставляет особенно остро осознать грани индивидуального существования человека. Индивидуальное бытие человека в сознании барокко уже не находит "естественного" продолжения и расширения во времени общества и природы, а все больше вынуждено ограничиваться самим собой. В подобно суженном человеческом

времени (и в пространстве) анализ индивидуального бытия и его смысла делается более напряженным и сложным. Снова оживляется средневековая дихотомия временное - невременное, но ее содержание уже новое, глубоко индивидуализированное, не сводимое к средневековому внеличному и догматическому сознанию. Дихотомия временное - невременное сейчас находится в большей мере внутри самого человека, чем вне его, конфликт временного - невременного вместе с тем передвигается все больше в область "посюстороннего".* Если продолжать размышление И. Даниловой о том, что средневековый человек чувствовал себя движущим во времени и ренессансный человек носил время в себе (отождествляя себя с временем) (Данилова И.Б., 1976, с. 166), то можно было бы сказать, что человек барокко ощущал движение времени в себе. Тема движения и изменчивости времени проходит через всю литературу той эпохи, она преобладает уже в "Гусмане де Альфараче" Матео Алемана и становится навязывающимся и гнетущим призраком в произведениях Кеведо, Грасиана и Кальдерона. Притом подчеркивается связь времени прежде всего с индивидуальным путем человека. "Привычка - чужда, а время - наше", пишет Алеман в своем "Гусмане де Альфараче" (Алеман М., 1963, с. 491). Кеведо в своих письмах цитирует Сенеку: "Все вещи, мой Луцилии, чужие; только время - наше". Внеположный человеку мир и его время начинает в барокко иметь значение только через познание индивидуального существования и его временных границ. Неслучайно именно начиная с испанского плутовского романа социально направленный роман приобретает аналитическое качество. Схематичность социальных аллегорий (включая и "Гаргантюа и Пантагрюэль" Рабле) преодолевается постепенно благодаря тому, что в "Ласарильо с Тормеса" и "Гусмане де Альфараче" общество не изображается извне, с дистанцированной точки зрения автора, а через индивидуальное существование героя и анализ его времени.

Сосредоточение на индивидуальном времени делает более конкретным и изображение условий человеческого существования. Плутовской роман резко отталкивается от универсальности рыцарских романов, отражающей общие идеальные ценности многих эпох, и показывает зависимость индивидуального пути че-

* Справедливо отмечает австрийский романист Ф.Карлинггер, что у Кальдерона в самом "посюстороннем" исчезают границы между реальными и магическими (чудесным, невременным) - Karlinger, F., 1975, с. 113-114.

ловека от факторов конкретного времени и пространства, от материального и биологического процесса существования. Впервые роман наблюдает биологическое развитие человека ("Ласарильо с Тормеса"), это в свою очередь усложняет отношения в плане психологического и морального времени. Иллюзорное приключение рыцарского романа затормаживается вторжением конкретной бытовой действительности, исторического и материального мира.

Однако приземление в кризисе Ренессанса идеализированной временной действительности, ощущение этой как трагического и реального временного не превратилось в литературе XVII века в одноплановое отражение материальной (природной) реальности (хотя определенная тенденция к этому в эпигонических плутовских романах наблюдается). Всей большой литературе барокко свойственно переплетение реальности и символа, глубокое символизирование действительности, значение которого не исчерпывается одним только противопоставлением посюстороннего – потустороннего и временного – невременного (хотя иногда это бывает и так), а временное и невременное вступает во взаимно ограничивающее, обогащающее и осмысляющее отношение. Невременное барокко – это не результат идеализации существования (посюстороннего), а возникает в процессе познания реальных временных границ конкретного и материального бытия. Основным символом невремени, "смерть", однако, не ориентирует сознание барокко исключительно на вертикальный план "потустороннего" ("небо" – "ад"), а заставляет это сознание возвращаться во владения реального "посюстороннего", анализировать себя, возбуждаться к более целостному моральному сознанию. В испанской литературе XVII века мало крупных произведений, в которых отсутствовала бы эта символическая дихотомия временного – невременного, и почти всегда она подвергается неповторимо индивидуальному истолкованию, стоящему неизмерно далеко от средневековых схем.

"Дон Кихот" отражает эти все усложняющиеся временные отношения посредством необыкновенно богатой символики двойной дихотомии. Идеальный мир воображения Дон Кихота (невременное) сталкивается с реально временной (часто подчеркнуто материальной) реальностью. Финал романа, смерть Дон Кихота (реальное невременное) превращает в театральную сцену и предшествующее реально временное существование, и не только путь Дон Кихота и Санчо (символично: путь человека своего времени), а "сцена" охватывает все времена, ибо во второй

части романа Дон Кихот и Санчо выходят из времени и пространства произведения во время и пространство читателя (и читателей всех времен). Но в то же время через многие столкновения с реальностью, поражения, страдания (хотя и часто комические) усилия, стремления, наконец, через смерть (которая уже не представляется комической, а глубоко трагической) жизни Дон Кихота (символизирующей вместе с жизнью Санчо жизнь человека и человечества) придана этическая возвышенность: в этом пути таится послание любви, которая раскрывается человеку в борьбе, в жертвах, в смерти. Никакой из планов реальности времени здесь не является лишним (хотя комедия Сервантеса приземляет их крайности): гениальное видение Сервантеса утверждает бытие в его изначальной целостности (реального и идеального, временного и невременного), которая превращается в истинно человеческую целостность только через жертвы и любовь человека.

Путь Лусмана де Альфараче проходит в совершенно противоположном (невременному) миру иллюзий Дон Кихота плане подчеркнуто земной и временной реальностью, где господствует фортуна (являясь в барокко символом земной случайности и судьбы, ускорителей течения земного времени). Это путь героя в отчужденном и умирающем (приближенном к земле и праху) времени, соседство которого с небытием осознается в герое через стдельные образы невременной реальности (аллегии, мифы, легенды). И герой алемановского романа (символический человек), блуждая между временным и невременным, бытием и небытием, ищет этический смысл своего существования. Здесь в изначальном виде воплощается отчужденный и стремящийся к преодолению отчуждения (но окончательно этого не постигающий) герой экзистенциальной литературы XX века.

О многозначности дихотомии времени можно говорить и на основе творчества одного из крупнейших европейских поэтов XVIII века Луиса де Гонгоры. Как известно, Гонгора осуществил в своей лирике, особенно в поэме "Одиночества", поэтическую революцию, которая была более радикальная, чем в поэзии какого-либо его современников, включая Шекспира, Донна, Марино, и истинное значение которой впервые стали осознавать только в XX веке, когда испанское поколение 1927 года во главе с Гарсией Лоркой раскрыло для себя содержание обновлений Гонгоры. Основное обновление Гонгоры заключается в том, что он осознавал различие поэтических пейзажей от природных пейзажей и не стремился запечатлеть природу в ее обыкновен-

ном, открывающемся сенсуальному глазу виде. Природа трансформировалась в его поэзии радикальным образом, ее объекты выстраивались в совершенно необычных отношениях (здесь уместнее говорить скорее о пространственных, нежели временных отношениях); естественный порядок природы, как ее время, так и пространство, в "Одиночествах" сознательно представлялся отрывочно, фрагментарно. Одно из значений этой фрагментарности было в показе несовпадения человеческого времени с природным временем, невозможности слияния с ним (и одновременно грусти от ощущения этого). Это исключает свойственное лирике Ренессанса идеализирование природы и отличает Гонгору, например, от Гарсиласо де Веги, осуществившего уже в первой половине XVI века глубокий поворот в испанской лирике, обогатившего ее новой мелодичностью и гармонией. Эти прерывания зримой природы одновременно являются ее осмыслением: в них вмещаются грубые временные детали, которые не дают природе возможности (во всяком случае в том, что касается человека) превратиться в иллюзорное невременное. И в то же время в творимую действительность вмещивается мифологическое время (невременное), которое то подчеркивает грани земной временности, то утверждает редкие мгновения в иллюзорном невремени (мечты, чистую любовь), признавая их существенную принадлежность к человеку.

Главная тема моральной и философской поэзии Кеведо — исчезновение земного мира; время, которое каждый момент разлагает видимое величие и могущество, отомстит за неравенство и несправедливость посястороннего. Природа для Кеведо не является никаким убежищем, ибо сама природа (биологическое время) в человеке показывает ограниченность посястороннего и является основной причиной его отчаяния. Временность посястороннего, его трагическую изменчивость подчеркивает Кеведо больше, чем какой-либо другой современный ему писатель: он разлагает существующее, доводя это в предсмертную стадию, показывает нам среди живого тление и гниение, чередует объекты живой природы и мертвой природы. Этот процесс изменчивости был бы нетрагическим, если бы он происходил вне человека, если бы человек ощущал это только как игру, карнавал (как это показывает Рабле); человек Кеведо ощущает эту временность со всем своим индивидуальным существованием; это безутешное и радикальное земное одиночество:

"Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto."

(Из сонета "Representátese la brevedad de lo
que se vive y cuán nada parece lo que se vi-
vió")

Но знание ежедневной смерти (времени) в себе изобавляет чело-
века Кеведо от внешнего, мнимого и проходящего, очищает вре-
менное до того, что из бытия проявляется постоянная страсть,
соединяющая поскостороннее с небытием, временное с невремен-
ным, и противостоящая судьбе; возникает знание о вечности
красоты, вера и любовь:

"De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lethe mi memoria.

Triunfará del olvido tu hermosura;
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser, por amar, será mi gloria."

(Из сонета "Amor impreso en el alma, que dura
después de las cenizas")

Путь героев романа Грасиана "Критикон", разумного человека
Критило и дитяти природы Андриено (вновь: символичного про-
тиворечивого человека) не развивается только в обширном про-
странстве, но подчеркнута и во времени. Три части романа
озаглавлены: "Весной детства и летом молодости", "Осенью
возмужания" и "Зимой старости". Грасиан отличается прозрач-
ностью своей аллегории: план реального (временного) посте-
пенно отступает перед планом символов (абстрактного невре-
менного), показывающих границы временной реальности; индиви-
дуальная жизнь героев отступает перед аллегорией зрелого ба-
рокко. Поэтому роман никогда не имеет такого трагического
воздействия как "Дон Кихот" или лирика Кеведо. Здесь, как и
в "Гусмане де Альфараче" невременная аллегория выявляет гра-
ни временной реальности, показывает ее нецелостность, прини-

жает ее из земного сияния в царство исчезающего, как и творчество Кеведо. И в финале "Критикона" смерть является окончательным критерием оценки временного бытия, причем природную и временную сторону в человеческом существовании (олицетворяемую Андриени) на этом последнем суде не отрицают и не отвергают, а вместе с разумной стороной (Критило) и при условии, что обе они приобретали через познания границ временного достаточное этическое знание, допускают на остров Бесмертия. Этот остров в "Критиконе" вовсе не представляет собой "высокую" сторону средневекового потустороннего, а приближается к ренессансной идее о культуре человечества, о коллективной памяти, об относительно прочной, опирающейся на твердую этическую основу традиции творчества человеческого духа. Роман Грасиана подтверждает веру в возможность развития и расширения культуры — это в определенной степени превращает "Критикон" в предшественника просветительных аллегорий XVIII века; однако, напомним, что Грасиан нигде не прославляет прямолинейного процесса чистого разума, а человеческое знание в символике Грасиана превращается в истинное знание только через познание относительности временного процесса человеческого бытия.

Жизнь как сон — это тема самой знаменитой драмы Кальдерона. Земное и физическое (временное) бытие поднимается на мгновение в сознании Сехизмундо в план иллюзорного временного (власть символизирует стремление к невременному, попытку не зависеть от материальных факторов времени и пространства). Затем Сехизмундо спускается вновь в план своего земного и физического бытия, пока новая случайность его во второй раз не поднимает на престол. Однако в этой сложной метаморфозе видимости и реальности, где показывается релятивность человеческого бытия, разрушение земных иллюзий в смерти и жизнь как сон, Сехизмундо приобретает этическое сознание и убеждение в своем долге выбирать, все равно, в реальности или во сне, во имя справедливости и любви, приобретает человеческую ответственность, становится настоящим хозяином своего времени. Причем такое двойное раздвоение времени, в гениальности изображения которого Кальдерон соперничает с Сервантесом, еще одно доказательство о дихотомии времени и пространства как о центральном философском и эстетическом явлении в литературе барокко.

Подобный принцип изображения действительности, как мы уже раньше отметили (Тальвет Ю., 1980), обновляет по срав-

нению с предыдущей литературой и отношение между произведением и читателем. Читатель уже не может наблюдать произведение как чистое зрелище, а вынужден в нем активно участвовать, сделать умственные усилия, выбирать подобно человеку барокко между разными дихотомиями, чтобы выйти на путь истины. В барокко также существует гармония и целостность, однако их уразумение требует большего интеллектуального усилия, чем в искусстве Ренессанса и классицизма*. Целью большей литературы барокко не являлось простое отражение действительности, а направление читателя к углубленному осознанию реальности. Это, конечно, не значит, что вся испанская литература XVII века представлялась бы многослойной, дихотомной во времени и в пространстве. В преобладающей части испанских плутовских романов XVII века представлен лишь один временной (в данном случае "низкий") план действительности. Многие написанные в культивированной манере эпигонические произведения насыщены мифологическими намеками и символами, однако абстрактный и невременной план в них почти не связывается с планом конкретным и временным. Нет сомнения в том, что в каждую эпоху создается литература разных познавательных типов, но бесспорно и то, что выводы об основной сущности литературы эпохи можно делать прежде всего исходя из опыта творчества ее самых крупных и представительных авторов. Этим мы не хотим отрицать определенную содержательную роль, которую в тогдашнем богатом литературном процессе играли идейно и эстетически менее значительные произведения. Так можно сказать, что именно основным потоком плутовских романов (которые, как мы отметили, развивались в одном и том же плане "низкой" временности) заложена основа получившей позднее в Европе большое распространение бытовой и костюмбристской литературы (в том числе и бытовой приключенческой литературы). Одновременно в некоторых испанских плутовских романах, например, в "Маркосе де Обрегон" Висенте Эспинеля, начинает формироваться образовательный роман, который в последующем развитии европейской литературе имеет большое значение.

* Это подтверждает в своих исследованиях А.А. Морозова. См.: Морозова А. Проблемы европейского барокко. — Вопросы литературы, 1968, № 12, с. 117; доказательством о сознательном использовании подобного эстетического принципа могут служить кроме уже упомянутых работ Грасиана рассуждения Гонгоры о своем творчестве. — См.: Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977, с. 166-168.

Если при обсуждении дихотомии времени в испанской литературе XVII века мы выдвинули раздвоение временного — невременного, то понятно, что это раздвоение охватывало в себя неизбежно и понятие пространства; говоря о времени, мы также характеризовали дихотомию пространства в тогдашней литературе. Однако зная и то, что в литературе время и пространство выступают как условные и взаимно разъединяемые категории (можно говорить о доминанте либо времени, либо пространства), то дополняя вышесказанное, мы постараемся разъяснить отдельно некоторые явления, свойственные пространству литературы XVII века.

Здесь нам представляется целесообразным выдвигать в качестве одной из центральных пространственных дихотомий раздвоение открытого — закрытого. По сравнению, например, с литературой классицизма, которая строго разграничивала область художественного изображения, пыталась как можно точнее имитировать определенный пространственный фрагмент природы, пространство испанской литературы, особенно литературы XVII века, почти не имеет внешних границ. Вся испанская национальная драма начиная с конца XVI века подтверждает как в теории, так и на практике пространственную множественность, межпространственное напряжение и динамику в противоположность исходящей из принципа трех единств классической единственности. Разумеется, и пространство классического театра имеет свои дихотомии, например, та, которая проступает в отношении зримого и незримого пространства (сцены); причем напряжение в этом раздвоении значительно больше, чем в театре барокко. Тем не менее, в этом не заключается основное различие между театром классицизма и барокко.

Пространственная открытость испанской литературы подчеркивается особенно с начала XVII века, когда в литературу все заметнее проникают символы, мифы, аллегория. Реальный и временной планы получают беспредельное расширение в невременной реальности. К универсальности выражения стремился и театр классицизма, но его универсальность была фрагментарной, ибо "высокое" пространство в нем было отграничено от "низкого". Зато литература барокко подчеркивает тотальную открытость пространства, в которую вмещаются всевозможные раздвоения бытия: "временное" и "невременное", "материальное" и "духовное", "низкое" и "высокое", "чужое" и "свое", "видимое" и "реальное" и т.д. Любимые темы барокко, это "жизнь как театр", "жизнь как сон (или иллюзия)", "жизнь как яр-

марка", причем можно почти всегда заметить попытку охватывать тотальность бытия, анализировать бытие в его самом широком смысле, в его отношении с небытием. К знаменитым драмам Кальдерона, кроме пьесы "Жизнь есть сон", относятся "Большой театр мира" и "Большая ярмарка мира". Центральное место действий "Сновидений" Кеведо - ад. Путь героев "Критикона" открыто символизирует путешествие в жизни. Хотя Сервантес и Алеман с такой прозрачностью этого не подчеркивают, их романы также воплощают путешествие человека в самом широком, жизненном пространстве. В повести Велеса де Гевары "Хромой бес" дьявол в роли фантастического персонажа вмешивается в посюстороннее пространство, удаляет с помощью своей магии мнимое сияние этого мира (иллюзорное невременное) и показывает его в гротескной временности. Подобным же образом потустороннее пространство, представляемое каменной статуей донна Гонсало, вторгается во владения посюстороннего в драме Тирсо де Молины "Севильский озорник и каменный гость". В религиозных пьесах Кальдерона можно найти многочисленные примеры пересечения посюстороннего и потустороннего пространства. Кеведо в своем известном сонете "Постоянство в любви после смерти", где он говорит о своей душе:

"mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa."

тем самым как бы переводит свое целостное сознание в потустороннее пространство, переворачивает обыкновенную перспективу и тем самым позволяет с особой выразительностью передать ощущение открытости посюстороннего пространства.

Пространственная открытость литературы барокко одновременно дает возможность многослойного панорамного изображения общества своего времени. Наряду с общим и невременным планом большой литературе барокко свойственны также подробный анализ и критика конкретного исторического общества. Герой плутовского романа создает своим путем своеобразный пространственный контрапункт, позволяющий показать и критиковать жизнь разных слоев общества как "извне", так и "изнутри". Таким же контрапунктом социального пространства являются кеведовский ад и кальдероновский финал театра мира, где декорации и обильные украшения пестрой толпы актеров отбрасываются и временное неравенство рушится и превращается в прах. Конеч-

но, такие видения в литературе барокко, особенно у Кальдерона, часто построены на религиозном фоне, но это не уменьшает мощи содержащегося в них социального протеста, который направляется против царщей в реальном историческом пространстве несправедливости. В литературе XVII века, где увеличивается значение символов и аллегории, и социальная критика передвигается от непосредственного и открытого плана на более универсальный и опосредованный план; часто это сопровождается углублением критической мысли, освобождением от поверхностного суждения. Контрреформация, общий натиск официальной католической церкви, репрессии инквизиции против инакомыслящих с начала XVII века редко позволяли открытую полемику в религиозных делах; тем критичнее оказались писатели той эпохи в "земных" делах. Это тем более удивительно, если учесть, что тогдашняя бюрократизированная Испания отличалась своим большим и сложным аппаратом литературной цензуры (Олмос Стасиа F., 1968). Так, было бы очень трудно, если не невозможно, представлять на сцене классической Франции или елизаветовской Англии спонтанный народный мятеж против социального унижения и угнетения подобно драмам Лопе де Веги; слышать из уст простого крестьянина утверждение своего права иметь такую же честь и мнение как любой дворянин — подобно "Саламейского алькальда" Кальдерона; вряд ли нашелся во Франции времен кардинала Ришелье и Людовика XIV-ого писатель, который имел бы смелость заявить, что в стране со времен римлян ничего не изменилось в сторону лучшего — как это в "Критиконе" в отношении к Испании своего времени с горечью замечает Грасиан. Не говоря уже о Кеведо, который против углубляющей социальной неравенство политики Филиппа IV-ого неприкрыто бросил весь гнев и желчь своей критики.

Подобная чувствительность в отношении социальной несправедливости и моральной нецелостности, характеризующая всех великих испанских писателей XVII века, объясняет и пространственную дихотомию тогдашней литературы; то, что внутри "открытого" в самом широком смысле пространства существовало и другое, "закрытое" пространство. "Закрытость" этого пространства проявлялась в его материальной, телесной определенности, в его закованности к исключительно земным ценностям; в отчуждении от человеческих ценностей, таких как величие души, дружба, любовь; в слепом фетишировании материальных ценностей, а также в рабском подчинении человеческого сознания социальным условиям, узаконенным официальной идеоло-

гией; в идеализации реального бытия. Это — отчужденное пространство, тюрьма человека. Стремление писателей барокко не ограничивалось раскрытием и критикой этого "закрытого" пространства. Их целью было вмещать это пространство в контекст другого, "открытого" пространства, и в сочетании этих пространств разных измерений искать этический ответ на вопрос о смысле человеческого существования. Одновременно этот поиск этического сознания является и путем к свободе. Кальдерон показывает нам это через трехкратно усиленную символику: путь Сехизмундо к самому себе происходит через три "закрытые" пространства: сначала это физическая (телесная) тюрьма, затем тюрьма иллюзий и, наконец, сама жизнь как тюрьма, ограниченная смертью. Но познавая через эти три разные ступени свое существование, анализируя самого себя, Сехизмундо постепенно приходит к приобретению этической сознательности и ответственности, к внутренней свободе. Жизнь сейчас является тюрьмой лишь частично, ибо внутри нее, в человеке, появилось новое "открытое" пространство.

В "закрытом" пространстве господствуют земные страсти, которые поработают человека, отделив его от свободы. Среди этих страстей Кальдерон с особой подробностью анализирует сущность власти, приближаясь этой тематикой к Шекспиру. Жажда власти отчуждает московского князя Астольфо от своей любви и совести; но власть без морального сознания, без любви, как показывает Кальдерон, это отчужденная власть, которая раньше или позже приведет человека к упадку. Иллюзорность лишившейся этического сознания и ответственности власти показывает Кальдерон как центральную тему в пьесе "Дочь воздуха", где эгоизм и индивидуализм вторгающейся к власти Семирамиды противопоставляется гуманным и этическим ценностям. "Закрытое пространство в своей темноте подчиняется предсказаниям, фортуне, предопределению. Конфликт слепой определенности с моральной сознательностью человека занимает центральное место почти во всех больших драмах Кальдерона. И повсюду великий испанский драматург подчеркивает обязанность человека приобрести индивидуальное сознание — ответственность, подняться с силой своей души и любовью над слепой судьбой*³. Причем человеческая ответственность и этическая

* Конфликт судьбы, предопределенности и социальных условий с человеческой свободой подробно и убедительно освещается в работах Э. Руиса Гамова. См. его предисловия в издании калдероновских трагедий. — Calderon de la Barca P., 1967-1969.

сознательность подразумевают у Кальдерона знание о единстве человеческого существования, о сосуществовании, которое не позволяет осудить человека на основе поверхностных суждений; веру в возможность внутреннего подъема человека даже из самого низкого падения (напр., в драмах "Поклонение кресту" и "Волосы Абсолона"). Наконец Кальдерон показывает в качестве влиятельного фактора "закрытости" пространства и человеческого отчуждения формируемые социальными условностями понятие "чести". Рабское подчинение людей подобной внешней "чести" противопоставляется истинной, чести совести; порожаемое этой внешней честью отчуждение человека от самого себя, от своей любви, от своей души, и абсурдность такого отчужденного существования изображает Кальдерон в своих пьесах на тему чести, "Брач своей чести", "За тайное оскорбление — тайное мщение" и др.; там подчиняющееся внешней "чести" пространство посредством иронического отрицания со стороны писателя превращено в карикатуру.

Большая испанская литература XVII века, творчество Сервантеса, Алемана, Лопе де Веги, Тирсо де Молины, Гонгоры, Кеведо, Грасиана и Кальдерона — это развивающийся во многих индивидуальных направлениях, но выходящий на общую дорогу поиск, который между дихотомиями времени и пространства, среди сложных противоречий своего времени обнаруживает этического человека, этическое время и пространство. Это — этап познавательного углубления литературы, влиянию которого суждено иметь прочное продолжение в сознании новых поколений и эпох.

Л и т е р а т у р а

- Алеман М. Гусман де Альфараче. Т. 2. М., 1963.
- Баткин Л.М. Ренессанс и утопия. — В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- Данилова Н.Б. О категории времени в живописи средних веков и Возрождения. — В кн.: Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976.
- Испанская эстетика. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 1977.
- Морозова А. Проблемы европейского барокко. — Вопросы литературы, 1968, № 12.
- Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. М., 1976.
- Тальвет Ю. Испанский плутовской роман: роман Матес Алеман "Гусман де Альфараче" и эстетика барокко. — Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та, вып. 540. Тарту, 1980.

Тальвет Ю. Плутовской роман Матео Алемана "Гусман де Альфараче" и проблемы формирования реалистического романа. Дисс. канд. филол. наук. Л., 1981.

Calderón, de la Barca P. Tragedias. T. 1-3. Madrid, 1967 - 1969.

Karlinger, F. Calderón de la Barca. Diesseits und Jenseits im Barock. - In: Karlinger, F., Antón Andrés, A. Spanische Literature. Stuttgart, 1975.

Olmos Gracia, F. Cervantes en su época. Madrid, 1968.

Quevedo y Villegas, F. Obras completas. T. 2. Madrid, 1960.

Talvet, J. Introducción a la poética del tiempo y del espacio. - Santiago (Cuba) 1981, No. 41, c. 101-115.

LA DICOTOMÍA DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XVII

Jüri Talvet
S u m a r i o

El propósito del presente estudio ha sido mostrar la dicotomía del tiempo y del espacio artísticos como uno de los fenómenos más generales en la literatura española del siglo XVII. Dicha dicotomía que se refleja en la coexistencia de una variedad de oposiciones (temporal/no-temporal, aquí/allá, racional/irracional, ser/no-ser, etc.) ha sido considerado en el presente artículo como una condición importante en el proceso perceptivo de la literatura barroca. Sin embargo, a diferencia de la antítesis medieval, estas bifurcaciones barrocas no se hallan fuera del hombre, sino se concentran en los límites de la conciencia individual del hombre y en el espacio del "aquí". Condicionado por factores materiales y biológicos, lo real "temporal" del Barroco destruye lo "no-temporal" ilusorio del Renacimiento, dirigiendo al hombre a la percepción de los límites de su existencia concreta y, a la vez, a la adquisición de autoconciencia y responsabilidad ética. Contrario al espacio limitado y singular del clasicismo, el espacio de la literatura barroca se manifiesta totalmente abierto y plural. El tiempo y espacio concretos e inmediatos tienen amplificación infinita en el plano de símbolos. La calidad abierta del espacio barroco permite realizar un análisis multilateral y universal de la sociedad concreta e histórica. Al transponer el espacio "cerrado" (encadenado a materialidad idolatrada, a ciega predestinación y a convenciones sociales) en el contexto del espacio "abierto" (cósmico) la literatura barroca refleja la búsqueda de libertad del hombre, descubre su tiempo y espacio éticos. Para ilustrar las susodichas afirmaciones, hemos presentado numerosos ejemplos de la obra de Cervantes, Quevedo, Góngora, Gracián y Calderón.