

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI  
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

792

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА  
В ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

Труды по романо-германской филологии

Литературоведение

TARTU  1988

---

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893.a. VIHK 792 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.г

## ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА В ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ

Труды по романо-германской филологии

Литературоведение

ТАРТУ 1988

Redaktsioonikolleegium

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

Редакционная коллегия

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

Toimetajailt

Käesolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihik (Tšiid roneemi-germaani filoloogia alalt "Metodi ja žanri probleeme väliskirjanduses") on järjekes 1987. a. ilmunud temaatiliste artiklite kogumikule "Võrdlev-tüpoloogilised aspektid kirjandusprotsessis".

От редакции

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

Editorial Note

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

СОДЕРЖАНИЕ

Toimetajailt .....	2
Editorial Note .....	2
От редакции .....	2
A. Chameyev. Shelley as a Dramatic Artist ("The Genci").	5
A. Чамеев. Шелли-драматург (трагедия "Ченки"). Р е - з ю м е .....	21
M. Diakonova. Shelley's "Revolt of Islam" as a Lyric Epic .....	22
Н. Дьяконова. "Восстание Ислама" Шелли и жанр лиро- эпической поэмы. Р е з ю м е .....	36
B. Freiberger. Funktionen pьемы Шекспира "Буря" в роме- нах Джона Фаулза "Коллекционер" и "Mag" .....	36
V. Freibergs. Functions of Shakespeare's Play "The Tempest" in John Fowles's Novels "The Collector" and "The Magus". S u m m a r y ...	44
A. Luigas. "Мельница на Флоссе" Джорджа Элиота как "Bildungsroman" XIX века .....	45
A. Luigas. George Eliot's "The Mill on the Floss" as a Nineteenth-Century "Bildungsroman". S u m m a r y ...	62
G. Pezminova. Особенности метода и жанра дилогии Э. Булвера-Литтона об "Эрнесте Мальтра- версе" .....	63
G. Pezminova. Peculiarities of the Method and Genre in E. Bulwer-Lytton's Novels "Ernest Mal- travers" and "Alice". S u m m a r y .....	76
R. Sool. Edgar Allan Poe in Estonian (Notes on Critical Reception and Method) .....	77
P. Сооль. Эдгар Аллан По на эстонском языке (заме- тки о критической рецепции и методе). Р е - з ю м е .....	87
L. Cechanovskaya. Функция снов в творчестве Уильяма Стайрона .....	88
L. Tsekhanovskaya. The Function of Dreams in the Works of William Styron. S u m m a r y .....	90
T. Тайманова. Мистерия о милосердии Марии д'Арк (Со- временная мистерия: к вопросу о жанре) .....	99
T. Tuumanova. Le mystère de charité de Jeanne d'Arc (Le mystère moderne. La définition du gen- re). R è s u m é .....	106
T. Tarik. Human Relations in Carson McCullers's Novella "The Ballad of the Sad Café" (As- pect of Genre) .....	107
T. Тарик. Повесть Карсон Маккаллерс "Баллада о не- веселом кабаке" (к аспекту жанра). Р е - з ю м е .....	115
P. Tergem, H. Koop. New Developments in American Nonfiction in the 1960s .....	116

П. Тергем, X. Кооп. Новое явление в литературе США 1960-х годов - "новый журнализм". Р е з ю м е .....	125
В. Тимофеев. Литературные конвенции в творческом методе Джона Фаулза ("Подруга французского лейтенанта") .....	125
V. Timofeyev. Literary Conventions in John Fowles a Novel "French Lieutenant's Woman". S u m m a r y .....	135
M. Vanem. On Some Problems of Modernism and Traditional Realism in D.H. Lawrence's Novel "The Rainbow" .....	136
M. Ванем. О некоторых проблемах модернизма и традиционного реализма романа Д.Г. Лоуренса "Радуга". Р е з ю м е .....	148
C. Вихмар. "На полном скаку" - рубеж в творчестве Мартина Вальзера (к специфике жанра и метода) .....	149
S. Vihmar. Martin Walser "Ein fliehendes Pferd" - das Werk zwischen Tradition und Neuerung. Z u s a m m e n f a s s u n g .....	156
Л. Вольперт. Историзм "истинного романтизма" ранней прозы Стендаля и Пушкина ("Арманс" и "Роман в письмах") .....	157
L. Volpert. L'historism de la prose des années vingt de Stendhal et de Pouchkine ("Armanche" et "Roman en lettres"). R é s u m é .....	167
T. Залите. Stream-of-Consciousness as a Method of Character Drawing (Virginia Woolf's Novel "Mrs. Dalloway") .....	168
T. Залите. Поток сознания как метод характеристики (Вирджиния Вульф, роман "Миссис Даллоуей"). Р е з ю м е .....	179

## SHELLEY AS A DRAMATIC ARTIST ("THE CENCI").

Alexander C h a m e y e v

Leningrad State University

The age of romanticism in England, though wonderfully productive in dramatic poetry, gave birth to surprisingly few remarkable tragedies for the stage; the boards were almost entirely engaged with either revivals, especially of Shakespeare and Sheridan, or contemporary farces and melodramas of little social and dramatic value. Not that there were no writers of genuine dramatic talent among the romantics - Byron's "Manfred" and "Cain" as well as Shelley's "Prometheus Unbound" betrayed rare dramatic gifts - but their main and most revolutionary achievements were connected with literary - non-acting - dramas, that is with dramas which could be performed only in the theatre of the mind. "The Cenci", Shelley's only completed stage play, was in this respect an exception which proved the rule.

Contrary to what some of Shelley scholars believe,<sup>1</sup> the poet had no distaste for the theatre; neither was he, at any time of his life, hostile to it. True, Shelley did not belong to regular theatre-goers, yet he went to the theatre often enough to be well familiar with its repertory. While still a schoolboy, he ran off with his cousin Thomas Medwin to the provincial theatre at Richmond to see Garrick's version of Wycherley's "The Country Wife". He also saw Coleman's "The Jealous Wife" and at least two plays by Shakespeare, one of them with Edmund Kean. In 1818, when Shelley made his first serious attempt to write a stage play, his visits to the theatre became more frequent than before. It is on record he saw "The School for Scandal" and H. Milman's "Fazio" featuring Eliza O'Neil. He also saw the stage version of Byron's "The Bride of Abydos" at Drury Lane. As Mary's Journal shows, during his last weeks in England in 1818 and later, in Italy, Shelley frequently attended the opera.

In addition, he was an extensive reader of plays, both ancient and modern, though of the English dramas being ac-

ted at the time, according to K.N. Cameron's observations, Shelley read only four: "Cora" by J. Baillie, "Bertram" by G.R. Maturin, "Osorio" ("Remorse") by S.T. Coleridge and "Fazio" by H. Milman.<sup>2</sup>

That Shelley was well aware of the pitiful condition of the theatre of his days is evident from his letter to Byron on May 4, 1821: "We look to you for substituting something worthy of the English stage, for the miserable trash which from Milman to Barry Cornwall, has been intruded on it since the demand for tragical representation".<sup>3</sup> "The demand for tragical representation" Shelley commented on in his letter was poignantly felt at the time by nearly all the romanticists; most of them either consciously or unconsciously responded to it. In 1817, Coleridge published his new tragedy "Zapolya", termed as "a modest imitation" to "The Winter's Tale". In 1819, Keats wrote a tragedy "Otho the Great", wishing to do the same for the English stage as a dramatist as his idol Kean had done as a tragic actor.<sup>4</sup> In 1820, Byron published "Marino Faliero", a heroic play written in the classicist manner. Shelley did not think much of his friend's tragedy. Like Byron, he cherished hopes for a radical reform of the contemporary English theatre, yet, unlike him, Shelley did not think it right to adopt strict classicist canons but insisted on reviving the best national traditions, above all, those of the Shakespearean theatre. "Our great ancestors, the ancient English poets, - he wrote in the Preface to "The Conci", - are the writers, a study of whom might incite us to do that for our own age which they have done for theirs".<sup>5</sup>

In a letter to Horace Smith, dated September 14, 1821, Shelley informs his correspondent that Byron "is determined to write a series of plays, in which he will follow the French tragedians and Alfieri, rather than those of England and Spain... This seems to me the wrong road...".<sup>6</sup> Shelley did not approve of the dramatic method used by Byron in his "Marino Faliero" because, in his opinion, it was not suited to a penetrating presentation of life and character. At the same time he never lost his confidence in Byron's dramatic powers and firmly believed that sooner or later Byron would "shake off his shackles" and "produce something very great".<sup>7</sup>

Shelley himself more than once turned to writing dramas; his interest in playwriting seemed to be increasing as

he-matured. In 1818, the poet busied himself with collecting materials and planning the plot of a play on the life of Tasso. The subject was dropped, however, partly because other plans took hold of the poet's imagination, partly because of the appearance of Byron's "Lament of Tasso". All that survives of the project is a short opening scene, "Song for Tasso", a short lyric and a sketch of two scenes.

Shelley also wrote "Fragments of an Unfinished Drama" and a tragedy "Charles the First" in which he turned to the most significant period in English history, the revolutionary overthrow of the monarchy and the rise of the republic under Cromwell. Death prevented the poet from carrying out his intention; he managed to write only the first five scenes. The unfinished play gives the impression of a great work of art. As K.M. Cameron justly observes, if "Charles the First" had been completed on the same level on which it was begun "it might have been a play of greater power and significance than "The Cenci".<sup>8</sup> In addition, Shelley planned plays on Job, Troilus and Cressida, and Timon of Athens. The total comes to one completed play, three fragmentary plays, and three plans of plays.

In May, 1818, at Leghorn, a manuscript volume narrating the story of the Cenci family was put into Shelley's hands and it interested him so much that he asked Mary to make a copy of it. He urged her to write a drama on the theme but she was not persuaded, and finally he took the subject for his own. His interest quickened when on May 11, 1819, he explored the old Cenci Palace, "a vast and gloomy pile of feudal architecture"<sup>9</sup> and, above all, when he saw the portrait of Beatrice Cenci attributed to Guido Reni.<sup>10</sup> The image of Beatrice, the poet told Trelawney, haunted him long after he had seen her picture. It is worth mentioning, perhaps, that some years later the same portrait was to appeal just as strongly to Stendhal and to Dickens.<sup>10</sup>

In Rome Shelley finished the first three acts of "Prometheus Unbound" and in May began work on the drama of the Cenci. All writing ended, however, with the sudden death of the Shelleys' three-year-old child, William. The poet, Mary

---

<sup>8</sup> In fact, the portrait is not of Beatrice and probably not by Guido (see King-Hale B., 1966, p. 121).

told Marianne Hunt, "watched sixty miserable death-like hours" over his dying son. The child was buried in the Protestant cemetery, where three years later his father's ashes were buried also.

In mid-June the Shelleys moved to Leghorn. Here Shelley, seeking refuge from grief in work, returned to his drama with unflagging vigour. In June and July he wrote the greater part of the tragedy. The original draft was finished on August 8, 1819.<sup>11</sup> On September 9 he sent "The Cenci" to Peacock asking him "to procure its presentation in Covent Garden".<sup>12</sup>

Fortunately, the principal source that Shelley used for "The Cenci" has survived,<sup>13</sup> and a comparative study of the two texts provides important insights into the author's creative process. As Shelley scholars have ascertained,<sup>14</sup> the poet used one of the seventeenth or eighteenth century versions of the Cenci story. According to it, count Cenci, having spent his life in sodomy and wickedness, conceived at length an implacable hatred towards his children. When two of his sons perished, the "inhuman father showed every sign of joy on hearing this news, saying that nothing would exceed his pleasure if all his children died". His treatment of his daughter was even more cruel. Presumably he raped her: at this point Mary Shelley's copy is supplied with the note: "The details here are horrible and unfit for publication".

As a result of this treatment, Beatrice, her stepmother Lucretia, her brother Giacomo, and a young prelate who was in love with Beatrice plotted to murder the count. Giacomo hired two murderers. About midnight Beatrice led the two assassins into her father's apartment and left them there, but they had not courage enough to kill the man. Only after Beatrice had reviled them as cowards and traitors, did they re-enter the chamber where Francesco Cenci slept, and with a hammer drove two nails into his head. After having removed the nails, Beatrice and Lucretia carried the body to an open gallery that overhung a garden and from thence threw it down, so that it might be believed that Francesco had lost his life by an accident.

A few days later one of the assassins fell into the hands of the authorities and confessed his crime. All the members of the Cenci family were executed, though Beatrice

never confessed her guilt. In Shelley's words, "the Pope among other motives for severity, probably felt that whoever killed the Count Cenci, deprived his treasury of a certain and copious source of revenue", for "the old man had, during his life, repeatedly bought his pardon from the Pope for capital crimes of the most enormous and unspeakable kind, at the price of a hundred thousand crowns".<sup>15</sup>

The story of the Cenci possessed the inestimable dramatic advantage of a previous existence in popular consciousness. It was "this rational and universal interest" which the story produced among the Italians of all ranks that first suggested to Shelley "the conception of its fitness for a dramatic purpose". Shelley had before him the examples of "King Lear" and the two Oedipus plays; those sublimest tragic compositions" were, in his words, "stories which already existed in traditions, as matters of popular belief and interest, before Shakespeare and Sophocles made them familiar to the sympathy of all succeeding generations of mankind".<sup>16</sup>

In the Preface, Shelley reviews the Cenci legend and states some of his dramatic principles. Having explained his reasons for the choice of the subject, the author goes on to make the next most important statement concerning the purpose of his tragedy. "The Cenci", Shelley declares, must not be taken for a vehicle of the author's ideals: a drama is no fit place for the enforcement of dogmas.<sup>17</sup> The dramatic form seems, in Shelley's opinion, to require the greatest objectivity. He states that in "The Cenci" he has tried "as nearly as possible to represent the characters as they probably were", and "to avoid the error of making them actuated" by his "own conceptions of right or wrong, false or true".<sup>18</sup>

In such works as "Queen Mab", "Alastor" or "The Revolt of Islam" he considered his role as that of "an instructor": he endeavoured to instruct by presenting his own visions "of the beautiful and the just". In the tragedy, he says in a letter to Leigh Hunt, he lays aside "the presumptuous attitude of an instructor", and is "content to paint... that which has been".<sup>19</sup> It does not mean, however, that Shelley drives all morality out of his play; it means only that he refuses "to make the exhibition subservient to what is vulgarly termed a moral purpose".<sup>20</sup> Nor is he quite candid about his intent in "The Cenci". True, in the drama his ways and means of instructing his readers were different from

those he employed in his poems; yet, there is little doubt that "The Cenci", as well as "The Revolt of Islam", was written with "the view of kindling within the bosoms" of its "readers a virtuous enthusiasm for... liberty and justice".<sup>21</sup> In his drama Shelley was dealing with the past but he intended its picture of injustice and despotism to reflect the present.

"The Cenci" was one of the very few compositions Shelley wrote with an eye to popularity.<sup>22</sup> Though he "did not expect sympathy and approbation from the public",<sup>23</sup> he could not help being dismayed by the fact that none of his poems had sold more than a handful of copies. "Nothing is so difficult and unwelcome, - Shelley complained to Peacock, - as to write without a confidence of finding readers".<sup>24</sup> Mary Shelley, who believed that "he would obtain a greater mastery over his own powers, and greater happiness in his mind, if public applause crowned his endeavours", "earnestly entreated" him to compose "in a style that commanded popular favour".<sup>25</sup> "The Cenci" is just the kind of work Mary urged her husband to compose. Unlike "The Revolt of Islam" or "Prometheus Unbound" which may be considered as brilliant repositories of Shelley's "dreams of what ought to be, or may be", "The Cenci" is, in the poet's own words, "a sad reality".<sup>26</sup>

Shelley does not for a moment call in question the prerogatives of imagination, yet he believes that in a drama its functions are different from those it has in a poem. A search for the most judicious use of imagery in a dramatic composition leads the poet to the following conclusion: "...the imagery and the passion should interpenetrate one another, the former being reserved simply for the full development and illustration of the latter".<sup>27</sup> According to Peacock, Shelley "only once descended into the arena of reality, and that was in the tragedy of the Cenci".<sup>28</sup> "Everywhere, - Lady Shelley wrote, - we feel the earth under our feet. The characters are not personifications of abstract ideas, but are true human beings, speaking, indeed, a language exalted by passion, but, nevertheless, a language which has its roots in nature, and draws its sustenance from life".<sup>29</sup>

Shelley agrees with the dictum of Wordsworth's Preface to "Lyrical Ballads", that "in order to move men to true sympathy we must use the familiar language of men".<sup>30</sup> Though the poet does not follow this principle to the letter and employs an exalted language at moments of great dramatic intensity,

he strives for universal understanding: the language of "The Cenci" is quite deliberately aimed at a large audience.

In writing his tragedy Shelley imposed on himself a severe discipline behind which lay a new concern with dramatic values such as sustaining tension, avoiding ornate or too loftily abstract images, making the dialogue plausible, etc. The action of the drama takes place mainly at Rome but during Act IV shifts to Petrella and embraces a few days. Shelley divided the play into five acts, each containing from two to four scenes, bringing the total to 15.

In the exposition scene Shelley's object is to reveal the wickedness of count Cenci and the venality of the pope, which he does "not by volume of talk" but by a conflict of wills between two characters;<sup>31</sup> in answer to cardinal Camillo's attempt to move old Cenci from his evil ways, Cenci cynically declares:

..... No doubt Pope Clement  
And his most charitable nephews, pray  
..... that I long enjoy  
Strength, wealth, and pride, and lust, and length of days  
Wherein to act the deeds which are the stewards  
Of their revenue... (The Cenci, I, 1, 27-33).

By bribing the pope and his cardinals (Camillo among them) Cenci has become immune and can commit atrocious crimes without fear.

The opening scene sets the pattern for the succeeding scenes which "consist in a dialogue between two persons, or a succession of such dialogues with changed speakers".<sup>32</sup> The next scene represents the character of Beatrice and that of Orsino. Beatrice is introduced as a gentle, beautiful and intelligent girl. Orsino is a wealthy churchman whom she asks to plead with the pope to protect her and her family from her father's despotism. Orsino who hopes to make Beatrice his mistress, promises to help her, though, in fact, he has no intention of approaching the pope. It should be observed that in Shelley's main source Orsino is pictured as a kind and compassionate man. Shelley depicts him as a hypocritical, treacherous and cowardly prelate, "a diluted version of Yago".<sup>33</sup> His character, though subsidiary, plays an important role in the drama: it makes the picture of a self-seeking corrupt society more complete and therefore more

convincing.

The third scene is, perhaps, the best proof of Shelley's much praised ability to write "with regard to visible dramatic effect".<sup>34</sup> In this colourful and dramatic scene, old Cenci is an urbane host welcoming the nobility of Rome to a grand banquet. When he jovially declares that the occasion for the banquet is the death of two of his sons, the guests are shocked into protest.

An interesting alteration Shelley made in the drama relates to the death of Cenci's son, Rosco: in the source he is said to have been killed by an enemy; Shelley's description of his death is, no doubt, intended to ridicule religion:

. . . . . Rosco  
Was kneeling at the mass with sixteen others,  
When the church fell and crushed him to a mummy; -  
The rest escaped unhurt... (The Cenci, I, iii, 58-61)

"Heaven has special care of me", - old Cenci triumphantly exclaims (Ibid., 65). In the play, in fact, there is a sort of vicious consanguinity between God, the pope and count Cenci which to Shelley's contemporaries must have seemed very disturbing.

The tension of the action rises as Beatrice makes her unexpected appeal to the noblemen, pleading to be rescued from her father's clutches. "The extent of Cenci's power and the magnitude of his evil, - as one of the modern critics wittily remarks, - are measured by the promptness with which the princes and kinsmen put their swords back into their sheaths".<sup>35</sup> The scene ends in an open clash between Beatrice and her father.

In Act II the author changes the public scene to a domestic one: Lucretia, her son Bernardo, and Beatrice are presented at home, all of them cowed by the head of the family. The second scene introduces Giacomo, a kind-hearted, honest but weak and irresolute person; he is of no help to Beatrice in her struggle against the despot. Beatrice is the force that holds them all together. Her "firm mind" is their "only refuge and defence" (The Cenci, II, 1, 48-49). She is portrayed as "one of those rare persons in whom energy and gentleness dwell together without destroying one another".<sup>36</sup> Confronting the evil embodied in Cenci, Beatrice "neither

falters, as does Glasomo, nor gropes blindly, as does Lucretia, but resists firmly, and finally, under unbearable pressure, turns to savage revenge".<sup>37</sup>

The opening scene of Act III shows Beatrice as a victim of incest. Restricted by conventions, Shelley had to treat the subject with great delicacy. Nowhere in the play does he specify Cenci's crime but handles the theme indirectly. Beatrice is depicted as having gone temporarily insane. Her behaviour is delineated in full accordance with Coleridge's description of the state of a mind overpowered by deep emotions: "it approaches to that condition of madness, which is not absolute frenzy or delirium, but which models all things to one reigning idea; still it strays from the main subject of complaint, and still it returns to it, by a sort of irresistible impulse".<sup>38</sup>

Cenci's motive in raping his daughter is not lust but a demoniacal desire to break her will, "to poison and corrupt her soul" (*The Cenci*, IV, i, 45). Old Cenci and Beatrice are not only individual characters but types of tyrant and rebel respectively, and one of the main motives of all Shelley's tyrants - Jupiter in "*Prometheus Unbound*", the emperor in "*The Revolt of Islam*" and others - is to break the spirits of those who oppose them.

The conflict between two opposing wills reaches its culmination in the first scene of Act IV when Cenci vents a curse upon Beatrice who refuses point-blank to come to him. For the outline of the two following scenes involving the murder of Cenci Shelley relied on his source, though not very closely. The changes he made in adapting the manuscript version of the story show that he was alert to dramatic values. Firstly, he avoided repugnant scenes and some of the balder horrors like the episode with two murderers driving nails into Cenci's head. Secondly, he excluded the long intermission of time between the murder of Cenci and its discovery in his source and focused immediately on Beatrice's conflict with the papal tyranny. The dramatic advantage of these changes is evident.

Earlier critics of the drama laid a serious charge against the fourth act and asserted that "the interest of the play ends with the death of count Cenci".<sup>39</sup> Most modern critics disagree. "*The Cenci*" is a play of protest. Its theme is not domestic but social tragedy, and its central conflict

is not primarily personal but social, too. In Giacomo's words

... now no more, as once, parent and child,  
But man to man; the oppressor to the oppressed  
(The Cenci, III, 1, 283-284).

"With Cenci's death, - K.W. Cameron points out, - this conflict, far from disappearing, is intensified, as Beatrice comes up against oppression in the new and more terrifying form of the papal state".<sup>40</sup>

In Act V, which Mary in her Note called "the finest thing he ever wrote",<sup>41</sup> Shelley gives a vivid and concise picture of the world of medieval injustice and despotism. Beatrice, convicted but not confessed, condemns "this ill world", "the oppressor and the oppressed" (The Cenci, V, iii, 90, 68, 75).

Some critics have argued that in the last act Shelley somewhat distorted Beatrice's character: she is converted into determined liar who denies her guilt up to the end. But, in the first place, the poet adhered to his source. Secondly, Beatrice's denial of her crime is only an assertion of her innocence rather than a lie - she does not really believe herself culpable: the murder of Cenci is, in her words, a "high and holy deed" (The Cenci, IV, ii, 35). Even in the eyes of her accomplices she remains "the one thing innocent and pure / In this black, guilty world" (Ibid., V, iii, 101-102).

Shelley himself would question the wisdom of Beatrice's action but never doubt her innocence, though to him she "was admirable in spite of, not because of, resorting to violence and "perjury".<sup>42</sup> According to Shelley's Preface, it is the fact of Beatrice's revenge that makes her a tragic character: if she had acted with kindness and forbearance, "she would have been wiser and better; but she would never have been a tragic character".<sup>43</sup> Although Shelley never sanctioned violence, he was prepared to justify Beatrice's parricide because for him she was primarily a victim of injustice and oppression, "violently thwarted from her nature by the necessity of circumstance and opinion".<sup>44</sup> For the same reason the poet was prepared to defend active revolution in politics if it occurred.<sup>45</sup>

Beatrice is undoubtedly one of Shelley's most interesting pieces of characterization. Many actresses have coveted

the role partly because "it is one of the longest in English drama, the female counterpart of Hamlet", as one of the critics calls it, but mainly because Beatrice's character, far from being static, "gives the actress plenty of scope".<sup>46</sup> The general development of the character is set forth by Mary Shelley, who describes it as "proceeding from vehement struggle to horror, to deadly resolution, and lastly to the elevated dignity of calm suffering, joined to passionate tenderness and pathos".<sup>47</sup>

The concluding scenes of trial and condemnation are among the most powerful in the play, and Beatrice's soliloquy in the final scene is, perhaps, the most moving (see *The Cenci*, V, iv, 47-58). The young girl finds herself robbed of the sweet sunshine she has just discovered and suffers a moment of despair. Yet, very soon she recovers her poise and welcomes death with dignity and calm resolution, both rendered by specific stylistically adequate means very different from those employed in his earlier works.

"I have been cautious to avoid the introducing faults of youthful composition, - the poet wrote in one of his letters, - diffuseness, a profusion of inapplicable imagery, vagueness, generality, and, as Hamlet says, words words".<sup>48</sup> The style he evolved in "*The Cenci*" is so pointed and concentrated, the economy of words so startling and the absence of "metaphysical" imagery so conspicuous, that it has led several critics like G. Hough, D. King-Hele and others to describe the composition as "un-Shelleyan".<sup>49</sup> In one of the recent works on Shelley this view has been rightly criticized.<sup>50</sup> Though Shelley's dramatic manner noticeably differs from normal poetic style, it offers not what G. Hough calls a "diversion from the main line of Shelley's work",<sup>51</sup> but a proof of his versatility.

In writing "*The Cenci*" Shelley had stage production in mind from the start and deliberately soaked himself in the atmosphere of Elizabethan drama. Mary's list of books read by her husband includes thirty-six plays by Shakespeare and his contemporaries. It does not mean, of course, that Shelley "was forced to return to past models" because "he had no contemporary theatre to turn to for... inspiration".<sup>52</sup> The Elizabethans and, above all, Shakespeare had become an integral part of the romantic movement: nearly all the romanticists worshipped the Bard and took him as their model.<sup>53</sup>

In this respect, as in many others, Shelley was true to the spirit of his age. Moreover, he had better motives "to return to past models" than any other playwright of his time for the events described in his tragedy dated back to the end of the sixteenth century.

Shakespeare exercised a powerful influence in moulding Shelley's dramatic talent. "The Cenci" is written in excellent blank verse; its language is noble and severe. The tragedy is impregnated with Shakespearian phrases, lines and situations which colour its style; at times it also recalls the dramatic handling of wellknown Shakespearian scenes and characters. Thus, the conduct of the action in the murder scene is modelled on the murder of Duncan (cf. *The Cenci*, IV, iii -- *Macbeth*, II, ii); Count Cenci in the feast scene recalls Richard III (cf. *The Cenci*, I, iii, 16-50 -- *Richard III*, III, iv), and in the curse scene -- King Lear (cf. *The Cenci*, IV, 1, 128-136 -- *King Lear*, I, iv, 276-289); Beatrice's hallucinative speech in the mad scene recalls Clarence's nightmare (cf. *The Cenci*, III, 1, 43-99 -- *Richard III*, I, iv, 9-38) and so on. These borrowings and reminiscences, however numerous,<sup>54</sup> make up only a small portion of the entire text, but they give to it a Shakespearian tone, which differentiates the play from Shelley's other works in general style.

"The Cenci" was favourably received by the reading public. It is, in fact, the only composition by Shelley of which there was a second edition in his lifetime, with the exception of the pirated issue of "Queen Mab". The reputation of the play has had its ups and downs. It attracted the attention of critics more rapidly than any other work of its author. Leigh Hunt, briefly commenting on it in his "Examiner" for March 19, 1820, called it "undoubtedly the greatest dramatic production of the day".<sup>55</sup> Hunt's eulogy, however, was followed by a number of hostile reviews in "The Literary Gazette", "The Monthly Magazine", "The Edinburgh Monthly Review", "The London Magazine" and many others. Most of the reviewers condemned the poet for atheism and what they called "moral perversity".

Although expressly written for the theatre, "The Cenci" was never staged during its author's lifetime. Shelley, who had taken pains to make his tragedy "fit for representation" and firmly believed it to be "not inferior to any of the mo-

dern plays... with the exception of "Remorse", hoped that Beatrice would be played by Miss O'Neil who was the reigning queen of tragedy in 1819; and he would have liked to see Edmund Kean as count Cenci.<sup>56</sup> "But all Shelley's plans, - as K.N. Cameron writes, - came to wreck on the rocks of censorship reaction. The Tory Establishment, only partially able to dominate book and periodical publishing, maintained firm control over the theatre. The Lord chamberlain could legally keep any play off the boards, and the resulting stultifying theatrical atmosphere prevented playwrights and managers alike from experimentation".<sup>57</sup> "The Cenci" was rejected by both Covent Garden and Drury Lane and was not performed until May 1886, when the Shelley Society arranged a splendid private production. The performance lasted four hours. The enthusiasm of the invited audience was gratifying. But most critics kept on tagging "The Cenci" as a closet drama.

The structural defects of the play as found by the Victorian critics and attributed to Shelley's lack of stage experience are as follows: the play is too long; some of the speeches are over-long and there are more soliloquies than in "Hamlet"; the action lacks movement and variety, too many events happen behind the scenes, etc. These charges are valid enough, but only if applied to a modern play. The long speeches, for instance, sound awkward to the modern ear but did not in the least seem so to the admirers of Kean and Miss O'Neil.

The Cameron-Frenz study has undoubtedly shown that "The Cenci" can no longer be called a closet drama; it has, in fact, gained a quite respectable stage history: about ten productions in England, more than ten in the United States, two in Germany, two in France, one in the Soviet Union, and one in Czechoslovakia.<sup>58</sup> Two of these performances are especially worth mentioning. In 1922, on the centenary of Shelley's death, "The Cenci" appeared on the London stage, at the New Theatre. The audience and critics were enthralled by the play. Four successful performances were given, and after seeing Sybil Thorndike as Beatrice in the trial scene Bernard Shaw "said he had found the actress for Joan".<sup>59</sup>

The most extensive production of "The Cenci" with V. Yureneva as Beatrice was given in 1920 at the Korch Theatre in Moscow. The play ran for twenty-six performances

with a total audience of 26880. It is interesting to note that during that same 1919-1920 season the Moscow Art Theatre produced Byron's "Cain".<sup>60</sup> Could the two poets ever suppose that their powerful voices raised against the world's wrongs would merge one day and resound with new force in a remote country like Russia exhausted by famine, diseases and war?

In 1992 the Shelley bicentenary is going to be observed all over the world. There seems no reason why "The Cenci" should not take its recognized place on the stage in the forthcoming celebration.

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

- 1 King-Hele D. Shelley: His Thought and Work. - London: Macmillan, 1960. - P. 119-120.
- 2 Cameron K.N. Shelley: The Golden Years. - Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1974. - P. 396.
- 3 Shelley P.B. The Letters of P.B. Shelley / Ed. by F.L. Jones. - In two vols. - Oxford: The Clarendon Press, 1964. - Vol. II. - P. 290. (Further the book is quoted as "Letters".)
- 4 Дьяконова Н.Я. Китс и его современники. - М.: Наука, 1973. - P. 123-126.
- 5 Shelley P.B. The Cenci / Ed. by G.E. Woodberry. - Boston and London, 1909. - P. 10-11.
- 6 Shelley P.B. The Letters... - Vol. II. - P. 349.
- 7 Ibid.
- 8 Cameron K.N. Shelley: The Golden Years - P. 421.
- 9 Shelley P.B. The Cenci. - P. 12.
- 10 King-Hele D. Op. cit. - P. 121.
- 11 Shelley M. Mary Shelley's Journal / Ed. by F.L. Jones. - Norman: University of Oklahoma Press, 1974. - P. 123.
- 12 Shelley P.B. The Letters... - Vol. II. - p. 102 - 118.
- 13 Shelley P.B. The Cenci. - P. 130-151.
- 14 Cameron K.N. Shelley: The Golden Years. - P. 399.

- 15 Shelley P.B. The Cenci. - P. 5-6.
- 16 Ibid. - P. 7.
- 17 Ibid. - P. 8.
- 18 Ibid.; Shelley P.B. The Letters ... - Vol. II. - P. 102.
- 19 Shelley P.B. The Letters ... - Vol. II. - P. 96.
- 20 Shelley P.B. The Cenci. - P. 7.
- 21 Shelley P.B. The Complete Poetical Works of P.B. Shelley / Ed. by Thomas Hutchinson. - London: Oxford Univ. Press, 1927. - P. 32.
- 22 Shelley P.B. The Letters ... - Vol. II. - P. 108, 111, 116-117, 174.
- 23 Shelley P.B. The Complete Poetical Works. - P. 383.
- 24 Shelley P.B. The Letters ... - Vol. II. - P. 262.
- 25 Shelley M. Op. cit. - P. 383.
- 26 Shelley P.B. The Letters ... - Vol. II. - P. 96.
- 27 Shelley P.B. The Cenci. - P. 10.
- 28 Peacock T.L. Memoirs of Shelley. - London, 1909. - P. 71.
- 29 Shelley J. (Ed.) Shelley Memorials. - London, 1959. - P. 117.
- 30 Shelley P.B. The Cenci. - P. 10.
- 31 Cameron K.N. Shelley: The Golden Years. - P. 402.
- 32 Bates E.S. Study of Shelley's Drama "The Cenci". - New York, 1908. - P. 57.
- 33 Singh U.S. Shelley and the Dramatic Form // Salzburg Studies in English Literature. Romantic Reassessment. - N. 1. - Salzburg, 1972. - P. 120.
- 34 Woodberry G.E. Introduction // Shelley P.B. The Cenci. - P. XXX.
- 35 Singh U.S. Op. cit. - P. 120.
- 36 Shelley P.B. The Cenci. - P. 11-12.
- 37 Cameron K.N. Shelley: The Golden Years. - P. 404.

- 38 Coleridge S.T. Shakespearean Criticism // Verse and Prose. - Moscow: Progress publishers, 1981. - P. 326.
- 39 Woodberry G.E. Op. cit. - P. XX.
- 40 Cameron K.N. Shelley: The Golden Years. - P. 408.
- 41 Shelley M. Op. cit. - P. 334.
- 42 Singh U.S. Op. cit. - P. 159.
- 43 Shelley P.B. The Cenci. - P. 8.
- 44 Ibid. - P. 5.
- 45 Shelley P.B. The Letters... - Vol. I. - P. 221
- 46 King-Hele D. Op. cit. - P. 131.
- 47 Shelley M. Op. cit. - P. 334.
- 48 Shelley P.B. The Complete Poetical Works - P. 334.
- 49 Hough G. The Romantic Poets. - London, 1958. - P. 138; King-Hele D. Op. cit. - P. 120.
- 50 Singh U.S. Op. cit. - P. 135.
- 51 Hough G. Op. cit. - P. 139.
- 52 Cameron K.N. Shelley: The Golden Years. - P. 398.
- 53 For fuller treatment of the problem see: Дьяконова Н. Шекспир в английской романтической критике // Шекспир в мировой литературе. - М. - Л.: Худ. лит., 1964, С. 119-156; Дьяконова Н. Английские романтики о театре // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. - Т. 42. - М.: АН СССР, 1983. - № I. - С. 16-26.
- 54 For a full list of verbal echoes of Shakespeare in "The Cenci", see: King-Hele D. Op. cit. - P. 137.
- 55 Shelley P.B. The Letters ... - Vol. II. - P. 190; Hunt's letter to Shelley of April 6, 1820.
- 56 Shelley P.B. The Letters. - Vol. II. - P. 102-103.
- 57 Cameron K.N. Shelley: The Golden Years. - P. 395-396.
- 58 Cameron K.N., Frenz H. The Stage History of Shelley's "The Cenci". // PMLA. - 1945. - N. 4, Part 1. - Vol. 60. - P. 1080-1105; See also: States B.O. Addendum. The Stage History of Shelley's "The

- Cenci" // PMLA. - 1957. - N. 4, Part 1. - Vol. 72. - P. 633-644 ; Baskiyar D.D. The Inextinguishable Flame. // Salzburg Studies in English Literature. Romantic Reassessment. 68. - Salzburg, 1977. - P. 271.
- 59 Pearson H. Bernard Shaw. - London, 1950. - P. 377.
- 60 Cameron K.N., Frenz H. Op. cit., p. 1161; See also: Непуюкова И. Революционный романтизм Шелли. - М.: Худ. лит., 1959. - С. 380-381.

## ШЕЛЛИ-ДРАМАТУРГ (ТРАГЕДИЯ "ЧЕНЧИ")

А. Чамеев

### Резюме

Статья посвящена анализу жанрового своеобразия трагедии Шелли "Ченчи", единственной завершённой поэтом пьесы для сцены. К исследованию привлекаются текст итальянской легенды о Ченчи, которую использовал Шелли, предисловие к пьесе и переписка поэта. Выявляются причины обращения Шелли к драматическому жанру и его драматургические принципы, подробно анализируются структура и содержание пьесы, прослеживается ее сценическая история.

## SHELLEY'S "REVOLT OF ISLAM" AS A LYRIC EPIC

Nina D i a k o n o v a

Leningrad State University

"Revolt of Islam", the third of Shelley's major poems succeeding "Queen Mab" (1813) and "Alastor" (1816), was published early in 1818, after a number of difficulties with the publishers. It was composed in less than six months, during the spring and summer of 1817, and completed by September 23. It belongs to Shelley's least popular poems, being too straightforward in its humanitarian zeal to please sophisticated readers, and too abstract in its philosophical implications to satisfy politically-minded ones. For most contemporary readers it is too long by far, at once too diffuse and obtuse, presenting a series of passages that go beyond the common experience of men and women and dazzling them with lofty idealization of the potentialities of human nature.

Shelley wrote rapidly, without sufficient time for revision and, in his earnestness, in his passion for reform in every sphere of life gave way to what he himself repeatedly denounced - to unrestricted didactics.<sup>1</sup> The author's opinions, political and moral, in their typically Shelleyan indivisibility, so plainly and beautifully stated in his much undervalued preface to the poem, are paramount in the text and hold complete sway over all its aspects; they are proclaimed by the characters and by the author in his own person and therefore, according to the poet's own precepts, fail to overwhelm the reader, particularly the modern reader who is reminded of Queen Gertrude's displeasure at the lady's protesting too much.

The 12 cantos of the "Revolt of Islam" present a tale of great events, of Revolution and Counter-Revolution, of gains and losses, of loves and battles, of triumph of the ever-scaring spirit over the inevitable weaknesses that flesh is heir to. It is therefore an epic poem, wide in scope and sweeping in its manifold heroics. But the epic is the cre-

ation of a romantic poet. And romanticism is known to have done away very thoroughly with ideas of divisions and barriers between literary genres derived by the classicists France and England from Aristoteles' theory of art.

Like Byron and Wordsworth who, to Shelley, were the greatest among contemporary English poets, he was unable and unwilling to give a dispassionate tale of things past. Like their poems, his is shot through with lyricism. It is lyrical throughout not merely in the simple sense that the story of revolutions goes together with a touching and dramatic love story; nor is it just a vehicle for the poet's own pent-up emotions; Shelley's revolution is led by lovers whose love is part of their love of humanity, whose feeling for each other inspires them with the courage of resistance, of fighting against terrible odds and dying for a great human purpose with the sense that death himself can only be the final consummation of their passion.

According to Shelley's ideas of love, it is an awakener of the imagination, a universal stimulant to true knowledge and energy in every conceivable sphere of life.<sup>2</sup> Therefore the lyrical atmosphere pervading the poem is much more than a matter of feeling; it is also the embodiment of firmly-rooted beliefs in love as the greatest power to improve and rule a world gone wrong. As the only path to understanding other people, their joys and their woes, love is essentially a reformer that undertakes to lighten the burden of lives, both individual and collective.

In creating a lyrical epic Shelley was certainly not aware of his own innovations; his searchings had nothing to do with any formal experiment but were entirely devoted to his dreams of benefiting mankind by freeing it from the dark slavery of cruelty, fear and superstition, by presenting ideally beautiful figures of love and youth no more ardent in their love for each other than in their devotion to the human race.

The poem has its clearly defined historical context. It is born out of Shelley's intense reflections on the French Revolution which he ever thought the fittest subject for a poet to enlarge on. His purpose, as he states it in the Preface, is to raise the readers from the morass of despondence into which the dire consequences of this great event landed those who had enthusiastically greeted its first steps.<sup>3</sup>

Shelley's attitude is more complex than it has been described by most scholars of this country: he refuses to follow his contemporaries into revulsion from revolutionary views, from a conviction that the state that society is in needs a revolutionary, radical change, but he is by no means an enthusiast of the violent methods employed by French political leaders. He differs from those who heap reproaches on the latter only in giving these methods a convincing historical and moral interpretation: "Could they listen to the plea of reason who had groaned under the calamities of a social state according to the provisions of which one man riots in luxury whilst another famishes for want of bread? Can he who the day before was a trampled slave suddenly become liberal-minded, forbearing, independent? This is the consequence of the habits of a state of society to be produced by resolute perseverance and indefatigable hope, and long-suffering and long-believing courage, the systematic efforts of generations of men of intellect & virtue."<sup>4</sup>

It is therefore Shelley's task to save humanity from despairing of the victory of freedom and to inculcate ways of thinking and feeling that he felt likely to gradually bring about the necessary change. It was ever Shelley's belief - one that he shared with all important poets of English romanticism - that among those who could most inspire men and women to bestir themselves for the defeat of evil and the triumph of the good - poets should play a highly important role.

Shelley's purpose is, however, not so much to discuss the past as to reveal the future (the original subtitle of the poem was: "A Vision of the 19th Century"), to embody, as he himself put it in a letter, the beau idéal of the French Revolution,<sup>5</sup> so as to make people see what it is they must do, not to let another golden opportunity slip by.<sup>6</sup> As Shelley was young, he witnessed all the misery, the ruin and abject poverty that were brought on both by war and then by the distressing unemployment that followed the long-awaited peace. The natural reaction to it took the shape of a mighty upsurge of the liberation movement throughout Europe that Shelley thought it his duty to support and to influence along the lines open to a poet.

The structure of the poem is fairly complicated: it consists of a ten cantos' long story within a briefly sketched

framework (Cantos I and XII)<sup>7</sup> and within the main story - a minor one tracing the events preceding those elaborated in the main story. The prologue is the symbolic battle between an eagle and a snake, unexpectedly symbolizing evil and good respectively: the snake proves to be a transformation of good achieved by the spirit of evil. The fight between the two and the defeat of the snake that heavily falls into the sea is watched by the poet who is the narrator of the story and by a beautiful and benign woman who rescues the snake and in her boat takes it, in company with the narrator, to the temple of past glory. Among the spirits of the past the heroes of the poem appear. They are Laon and Cythna, the leaders of the Greek liberating army trying to fight the tyranny of the Turks. Theize is the tale about an unsuccessful revolution that forms the body of the whole work (Cantos II-IX).

The second canto serves as a kind of starting-point and tells the tragical beginnings of the two lovers' revolutionary career. In fighting for freedom of Greece both have been captured; Cythna having been taken to the harem of the Turkish Sultan and violated by him, after a temporary madness bears him a child; Laon stands the torments of prison and chains until he is freed by the kindness of a hermit. It is then he learns the revolution in the golden city of Constantinople has started and is led by a woman.

Laon's main preoccupation is that the revolution, though absolutely upsetting the existing order of things and implying dethronement of oppressors, should be a bloodless awakening of an immense nation from slavery and degradation to a true sense of moral dignity and freedom from their enemies. There seems to be a harmony between the actions of Laon and the unknown woman who turns out to be his long lost Cythna.

While the victors rejoice they are attacked by mercenary armies of kings and it is Cythna who saves Laon, bears him out of the brunt of the battle to a quiet recess where they abandon themselves to love. Here, with Canto VII begins "the story within the story", marking departure from the regularity of construction dictated by classical standards. The story moves backward to tell of Cythna's sufferings and her miraculous liberation by seamen who were enchanted by her eloquence on equality and love as the foundations of a new world to live in. The spirit of freedom flies from Cythna's to other ships and the glory of victory is theirs. The story with-

in the story brings the narrative to the point where the retrospect began but before taking it up, Cythna prophecies both the present defeat and the future triumph of liberty.

The good and mighty of departed ages  
Are in their graves, the innocent and free  
Heroes, and Poets, and prevailing Sages  
Who leave the vesture of their majesty  
To adorn and clothe this naked world; - and we  
Are like to them - such perish, but they leave  
All hope, or love, or truth, or liberty  
Whose forms their mighty spirits could conceive,  
To be a rule and law to ages that survive.

(IX, 28)

Our many thoughts and deeds, our life and love,  
Our happiness, and all that we have been,  
Immortally must live, and burn and move,  
When we shall be no more ...

(IX, 30)

While the lovers were thus mingling their thoughts of each other with thoughts of man and the world's future the direst events were spreading about their land: "banded slaves whom every despot sent / At that throned traitor's summons;" made war upon the country of the free. "Five days they slew / Among the wasted fields." (I, 4, 11) And the disaster of war was followed by Want and then Plague, and universal destruction, and madness, until a fanatical priest taught the King that the death of the two witch-rebels, Laon and Leone (Cythna) would be the appropriate sacrifice to satisfy the wrath of God.

Laon tells of his last attempt to teach the torturers kindness and consideration of others (XI, 15-19). Disguised as a hermit he intruded into the Tyrant's Senate and there made a speech that roused the hearts of the young warriors, but the elder members of the conclave stabbed the young enthusiasts in the back (XI, 19). Realizing the hopelessness of the situation Laon suggested he should betray Laon to his masters on condition Cythna were set free and allowed to leave for America.

The last canto sees Laon high up on a funeral pyre.

He tells of Cythna's suddenly bursting into the City on her huge black steed and by her tender smiles urging the bystanders to help her take her place on the pyre next to her lover and bind her to him.

She smiled upon me; nothing then we said,  
But each upon the other's countenance fed  
Looks of insatiate love; the mighty veil  
Which doth divide the living and the dead  
Was almost rent, the world grew dim and pale, -  
All light in Heaven or Earth beside our love did fail.

(XII, 15)

The fire of love was more powerful than the fire that their executioners had lit.

The end of the story is Laon's and Cythna's reunion in the world of spirit: a pearl boat bearing the child of Cythna who had died of plague when they stood on the pyre took them to the Temple of the Spirit where the poet-narrator first met them.

According to Mary Shelley's notes to the poem, the moral sufferings that the poet had to face himself and the physical sufferings of the poor he observed in the small town of Marlow where he resided while writing the poem were the reason why he endeavoured to embody his ideas "in forms defecated of all the weakness and evil which cling to real life."<sup>8</sup> This, obviously, is only part of the truth: Shelley's reasons for the creation of his ideal figures were mainly his desire to set a shining example of civic and personal virtue to his contemporaries, to do away with the mood of despondency that had seized so many of the ardent followers of liberty by telling them that her battles would be fought in times to come but must be preceded by a period that would help the maturing and the perfecting of the mind and soul of the liberators.

Heroism and self-sacrifice, altruism and nobility are the features that stand out clearest in the portraits of the two martyrs of the revolution in the Golden City. It has been noticed before that Shelley had been drawing heavily on his intellectual and moral resources, that Laon had a great deal of Shelley himself in his composition, that everybody who knew the poet recognized him in his creation. Like

Shelley. Ison is a poet; his songs rang in the hearts of the oppressed Greeks and steeled them to resistance. In making his characters lead their compatriots against the Turks Shelley, by the way, was anticipating events that were to develop so sensationally but a few years after the publication of the poem. At the moment when Shelley was writing discontent and revolt were only brewing in Greece to become front-page news later. At any rate, Shelley's prophecy of the future victory of the liberation movement in Greece was definitely far ahead of the actual political situation and proved true after more than fifteen years. Paradoxically, Shelley is more pessimistic in his drama "Hellas" written when the fight for the independence of Greece was in full swing!

The weakness of the poem lies in its narrative, in its inconsistencies and its occasional vagueness.<sup>9</sup> In fact, the development of action is restricted to five cantos out of twelve: to cantos IV-VI and to XI-XIII, the rest being prologue and epilogue, or retrospects. On the one hand, we are impressed by the spirit of revolt burning in the hearts of the Greeks, by their readiness to overthrow the tyrannical rule of the Turkish Sultan; on the other, their abject submission to hired soldiery, their lack of resolution when it comes to decisive battles seem to disagree with the jubilant enthusiasm of the earlier pages.

The action develops spasmodically and somewhat illogically; the overthrow of the Sultan and, subsequently, of the victorious people is too instantaneous, too easy to be credible. If the Greeks were so beautifully united in their rise against tyranny, why should they have been so easily beaten when foreign powers sent their armies to help the dethroned Monarch? Nor does there seem much logic in Ison and Cythna withdrawing so easily from the final struggle of the people, talking at great length and making love while the country was invaded by enemies. But it was more important for Shelley to make Cythna tell her story, prophecy the victory of their cause, and draw their perfect love as part of their altruistic love of their countrymen.

This is what made him dispense with such formalities as probability, logic and common sense: these belonged to a different type of writing, to rationalistic ways of thinking that were alien to Shelley.

Another formal inconsistency in the poem is Ison's ab-

absolute determination that the revolution should be only a "beau ideal", and should not resort to arms - and yet on two distinct occasions is Laon described as fighting the enemy that is about to overpower him.<sup>10</sup> Besides, Shelley's perfectly convincing presentation of the evil consequences of mercy towards the fallen despot and the defeat of peaceful revolutionaries seems to disprove his own thesis. In this case the contradiction is a mirror of the contradiction in Shelley's own mind, for, though he emphasized his abhorrence of bloodshed, yet he was ever enthusiastic about the revolutionary movement in Italy, Greece, and Spain, though he could not possibly think all these could be accomplished by entirely peaceful means. Shelley's description of defeat is a proof of the soundness of his political thought. The note he ends on - and in it lies the moral of the tale - is that defeat should not be treated as a final one. In the words of a famous and later poem - "When winter comes, can spring be far behind?"

The earnest of future bliss is, according to Shelley, to be sought for in the healing power of love. "In recommending also a great and important change in the spirit which animates the social institutions of mankind, I have avoided all flattery to those violent and malignant passions of our nature that are ever on the watch to mingle with and to alloy the most beautiful innovations. There is no quarter given to Revenge, or Envy, or Prejudice. Love is celebrated everywhere as the sole law which should govern the moral world."<sup>11</sup>

This, however, proves, even within the limits of the poem that the above-quoted words introduce a practical impossibility: defeat, pain, death, plague and famine set in, and it is only the future that remains a radiant possibility.

And yet the story of tragic events does not sound tragic, because the narrator has not lost hope for the Earth's recovery from her sore plight. The very death of the young heroes is an act of love, the supreme manifestation of its triumph over weakness and despair. The whole story bears the imprint of a personality unusually richly endowed and sensitive. Through his mind is the reader given glimpses of the exotic beauty of a world awaiting renovation. Shelley's language is remarkable for its wealth of metaphor, for its profusion of imagery, for its susceptibility to outward things as they impress an eager, beauty-seeking mind. In describing

the feast that "Earth the general mother, / Pours from her fairest bosom, when she smiles / In the embrace of Autumn" (V, 55) and the blessed state the participants of the feast fell into under the "harmony of choral strains which held them" in chains of sweet captivity (V, 58), and the talk that was "weaving swift language from impassioned themes" (VI, 1). Shelley gives all the concrete details, he enumerates a symbolic meaning: the fight between the powers of good and evil is embodied in the opening battle between the eagle and the snake; Cythna preaching from the top of her pyramid is intended as the high priestess of liberty, at the shrine of a purifying fire; after the fierce combat against the defendants of truth has come to its terrifying end, there is a pyramid of dead bodies meant as a symbol contrasting to the fire symbol preceding it; the cruel death that Laon and Cythna meet as they are swallowed up in the raging flames is a symbol at once of endurance and martyrdom and of the glory of liberty for whom no sacrifice can be too heavy. It is precisely the best and fairest, the youngest and bravest who are destined to fight freedom's battles, to die - and yet to live - both in the hearts of men and in victories to come; Cythna's child that joins them in the land of spirits, a slight figure with silver wings symbolizes the soul triumphing over the body - and the omnipotence of good that is bound to win in the end. 12

Complaints at the obscurity of Shelley's symbolism, at its aethereal, superhuman nature can only be brought by those who refuse to understand the general purport of his poetry, its messianistic nature and the deep belief in perfectibility that underlies it and binds it together. What is so often termed the abstractness of Shelley is adequate to the stoical endurance of his trust in the best that is in human nature and is bound to come to the fore. When, how and where - were questions neither Shelley nor anybody else of his predecessors, contemporaries and immediate successors could find it in them to answer. The abstractness, therefore, lay in the core of Shelley's vision; its poetic expression being adequate to what was the marrow and essence of his thought, it can be neither rejected nor misunderstood. Defending her husband from such like accusations Mary Shelley quotes a line of Sophocles cited and commented upon in the poet's notebook: "Coming to many ways in the wanderings of careful thought."

To this Shelley adds: "What a picture does this line suggest of the mind as a wilderness of intricate paths, wide as the universe, which is here made its symbol, a world within a world." 13 This is a clue to Shelley's own world.

Shelley's poetic thought needs only to be traced to its central vision, from which his imagery departs and develops following the laws of association, in accordance with the romantic treatment of the associating ability as central to the art of poetry.

From this point of view let us consider one of the pivotal scenes of the epic - the brief moment of joy and liberation, the feast of the victors and Cythna's speech (V cento). Shelley's description of the scenery is typical in its combination of natural and architectural beauty, of the grace of living women and lovely sculptures (V, 43). With the golden mist dissolved by "the kisses of cold-lipped breezes" the ivory throne presided on by Cythna shines in the full splendour of light (V, 43-44). Light - of love, of favour, of inspiration, of knowledge, of liberty - is the master-image of Shelley's inner - and poetic world. Cythna appears to Laon (who is not yet aware of her identity) as a form born "of silver exhalations sprung from dawn, / By winds which feed on sunrise" (V, 44). To those present she appears as a "burning watch-tower might appear to "famished mariners through strange seas gone" (V, 44). All these somewhat unexpected images are actuated by the light-symbolism and its contrast to the sorrowful variety of human experiences, of "strange seas", of "the sleep of bondage" (V, 45), of "the thralldom of fiends" (V, 46). Light with Shelley as often as not goes together with music, with natural phenomena on the grandest scale - the sea, the mountains - and amazes all the more after the description of a great eclipse (V, 46); Cythna can only account for her exalted position by supposing that she has been borne hither "by floods of light which flow over the world" (V, 48); to Laon she seems "Like light amid the shadows of the sea / Cast from one cloudless star" - that light merging with the glow of sunset. In her speech Cythna also calls on the "light of life" that is "to take its abode in the human heart, fulfilling the dreams of old poets" (V, 50, (1-2). Equality Cythna also sees "in light descending / O'er the wide land" (V, 3), in the recurrent images of stars, sun, dawn, morning, morrow, sunrise. "She

looks forward to the time when Science and her sister Poesy,  
/ Shall clothe in light the fields and cities of the free"  
(V, 5).

The motivation of equality and liberty in Cythna's speech is very typically Shelleyan. "Let all be free and equal," she says, "we have one human heart - and love, like light, should be free to fill the world."<sup>14</sup> The principle underlying Shelley's symbols - their fusion of physical and spiritual phenomena - once grasped, reproaches concerning his obscurity must go.

Another objection often raised against Shelley is his rather solemn humourlessness. This strikes us as a piece of superficial judgement. Shelley's letters - and some of his pamphlets, like "The Devil and Devils" (1819) - reveal a strong sense of humour but his humanity and pity inspired him to "weep at the world's wrongs" rather than laugh at them. Shelley's profound earnestness possesses a depth of social vision that exceeds even Byron's brilliant panorama of European life.<sup>15</sup>

A source of that earnestness can be traced to Shelley's belief in the decisive importance of thought, in its capacity to influence the world - one of his explanations of the failure of the French Revolution was that it was brought about by the shallowness of the philosophy of the Enlightenment.<sup>16</sup>

Shelley's epic has many sources. Politically, he was influenced by William Godwin, by Thomas Paine, by Mary Wollstonecraft, by William Cobbet, by Hunt's "Examiner". The conclusions he arrives at are inspired by their teachings.<sup>17</sup> Poetically, his inspiration came from Spenser's "Fairie Queen" and from his "Hymn to Beauty" as well as from Tasso's "Gerusalemme Liberata" where the heroes Olindo and Eosphonia die by burning. The episode of the child with silver wings coming to Laon and Cythna in a pearl boat is derived from Dante's "Purgatory", where a mystic boat is piloted by an angel; the image of a winged soul is borrowed from Plato; the notion of two lovers struggling against the evil power of Ahrimanes has its source in the unfinished epic of T.L. Peacock "Ahrimanes" that Shelley had read.<sup>18</sup>

The sources are many as is only too natural for a voracious and highly impressionable reader of Shelley's description. But out of the vast material synthesized a unique poem

of unsurpassed unity and nobility of purpose arises. It is a beautiful alloy of a moral and political quest, of the personal and the general, of individual and humanitarian love. In describing an ideal hitherto unknown and unachievable Shelley cannot lean on direct and familiar experience, but within the wide scope of his personal and social searchings he evolves a poetical world both coherent and lovely, contributing towards the evolution of the romantic lyrical epic to heights so far undiscovered.

#### References

- 1 Shelley P.B. Preface to "Prometheus Unbound" and Preface to "The Cenci". Cf. Shelley's statement: "Didactic poetry is my abhorrence" and his declaration of contempt of "what is vulgarly termed a moral purpose" // Poetical Works / Ed. by Th. Hutchinson. - London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1973. - P. 203, 273; Cf. also: Shelley P.B. A Defence of Poetry // The Political Tracts of Wordsworth, Coleridge and Shelley / Ed. by R.J. White. - Cambridge, 1953. - P. 203.
- 2 Ibid. - P. 202.
- 3 Shelley P.B. Preface to "The Revolt of Islam" // Poetical Works. - P. 33 - 34.
- 4 Ibid.
- 5 Shelley P.B. The Letters of P.B. Shelley / Ed. by F.L. Jones. - Oxford, 1964. - Vol. I. - P. 504, 508. Letters to Lord Byron of 8, 29, IX, 1816.
- 6 Ibid. - Vol. II. - P. 346-347. Shelley to Leigh Hunt of 1. V 1820.
- 7 Cameron N.K. Shelley, The Golden Years. - Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1974. - P. 313.
- 8 Shelley P.B. Poetical Works. - P. 153.
- 9 Ruff J.L. Shelley's The Revolt of Islam // Salzburg Studies in English Literature. - Salzburg, 1972. - X. - P. 136.
- 10 Salama Adel Shelley's Major Poems: A Re-Interpretation // Salzburg Studies in English Literature. - Salzburg, 1973. - P. 86.; Cf. Ruff J.L. Op. cit. - P. 114.

- 11 Shelley P.B. Preface to "The Revolt of Islam" // Poetical Works. - P. 37.
- 12 Ruff J.L. Op. cit. - P. 132.
- 13 White N.Y. Shelley. - New York, 1947. - Vol. II. - P. 128. White accounts for the poet's use of elaborate symbols by his feeling that ordinary words are degraded by custom. (Ibid. - P. 437). In another study of Shelley White quotes Shelley's own vindication of symbolism: "Words in their logical meaning being by nature often inadequate to the uses of great poetry, images and symbols may sometimes be employed to speak more directly to the imagination and intuition". (White N.Y. Portrait of Shelley. - New York, 1959. - P. 194)
- 14 Barrell J. Shelley and the Thought of His Time. - Yale Univ. Press, 1947, p. 131.
- 15 Cameron N.K. Shelley. The Golden Years. - P. 362. According to Hogg, Shelley once told him: "You laugh at everything! I am convinced that there can be no entire regeneration of mankind until laughter is put down". (White N.Y. Portrait of Shelley. - P. 136). Shelley deplored the "withering and perverting spirit of comedy" that strengthens oppression "by ridiculing infirmities that were more properly subject for pity and sympathy". (Ibid. - P. 243).
- 16 Duffy E. Rousseau in England. The Context for Shelley's Critique of the Enlightenment. - University of California Press, 1979. - P. 132.
- 17 Dawson P.M.S. The Unknowledged Legislator: Shelley and Politics. - Oxford: Clarendon Press, 1980. - P. 51-54; McNiece G. Shelley and the Revolutionary Idea. - Cambridge (Mass.): Harvard Univ. Press, 1969, - P. 196.
- 18 Ruff J.L. Op. cit. P. 17-18, 54, 132, 136; King-Hele D. Shelley: His Thought and Work. - London, New York, 1960. - P. 189.

## "ВОССТАНИЕ ИСЛАМА" ШЕЛЛИ И ЖАНР ЛИРОЭПИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ

Н. Дьяконова

Р е з ю м е

Поэма Шелли представляет собой своеобразную модификацию жанра лироэпической поэмы, создававшейся в эпоху романтизма. Как и другие произведения этого жанра, "Восстание Ислама" разрывает границы родов и видов поэзии, установленные теорией и практикой классицизма, и соединяет признаки как лирического, так и эпического жанров.

Поэма посвящена вымышленной "революции в золотом городе", но за нею стоят размышления о событиях французской революции 1789 года и предвидение освободительного движения греческого народа против турецкого ига. Перипетии восстания, смена победы поражением и предчувствие конечного торжества свободы составляют основу эпического повествования огромного масштаба.

В роли повествователя выступает юный герой и вдохновитель восставших, поэт и воин, для которого любовь к свободе сливается с любовью к прекрасной женщине, соратнице в революционной войне. Его рассказ о революции и любви превращается в поэтическую исповедь, придающую эпической поэме лирический характер и усиливающую убедительность защищаемых поэтом освободительных идей.

ФУНКЦИИ ПЬЕСЫ ШЕКСПИРА "БУРЯ"  
В РОМАНАХ ДЖОНА ФАУЛЗА "КОЛЛЕКЦИОНЕР" И "МАГ"

В. Ф р е й б е р г с

Латвийский государственный университет

Творчеству Джона Фаулза характерна глубокая и многогранная связь с мировой культурной традицией, ибо писатель рассматривает искусство как непрерывный процесс, жизнестойкость которого предопределяется осознанием своих корней. В эстетике Фаулза основополагающим является шекспировский тезис, что искусство должно быть зеркалом, отражающим природу<sup>1</sup>, т.е. действительность. Искусство и жизнь взаимно дополняют друг друга, и первое должно быть не путем бегства от действительности, а призвано помочь человеку ориентироваться в "темных лабиринтах жизни"<sup>2</sup>. Для Фаулза искусство является моральной категорией и должно и способно на этическое преобразование индивида.

Творчество Фаулза полифонично, в его произведениях звучат голоса многих писателей, которые наряду с мифологическими мотивами, обогащают и расширяют смысл произведений Фаулза, и каждый из его героев становится не только индивидуальным персонажем, но одновременно является носителем определенной идеи — конкретное у Фаулза всегда выражает общее. Среди многих "голосов" выделяется творчество Шекспира, и в первую очередь его последняя пьеса "Буря", аллегорически осмысленная идея которой для Фаулза имеет особое значение. Писатель считает "Бурю" притчей о человеческом воображении, "... и в конечном итоге это пьеса о собственном воображении Шекспира, о его силе, надеждах и возможностях. Мстительный остров в пьесе — наша планета в океане космоса"<sup>3</sup>. Конфликт пьесы самый древний во всем искусстве и разыгрывается в душе художника: между силой воображения и его смыслом... С какой целью? Что это изменит?"<sup>4</sup> Тем самым шекспировская "Буря" акцентирует одну из магистральных тем искусства Фаулза — тему творческой деятельности. Творческая деятельность для самого Фаулза является своего рода оправдани-

ам собственного существования. Искусство должно привести человека к самосознанию, в чем Фаулз усматривает цель жизни. Под творческим процессом, по мнению писателя, следует подразумевать не только создание определенных эстетических ценностей, но и обнаружение индивидом гармоничных взаимоотношений с внешней действительностью, что возможно лишь при внутренней сбалансированности. Самопознание есть жизненно долгий процесс, и это служит поводом к жизнеутверждающего характера искусства Фаулза.

В сущности каждый роман Фаулза, и особенно первые его три произведения ("Коллекционер", 1963; "Маг", 1966, 1977; "Подруга французского лейтенанта", 1969) кроме прочего являются романами о романе. С этой точки зрения каждый роман может быть рассмотрен в первую очередь как эстетическая категория, выполняющая эстетические функции. Любое произведение Фаулза, несмотря на стойкость этико-философских воззрений писателя, призвано давать ответ на тот же шекспировский вопрос о смысле и способностях собственного воображения. Однако колебания писателя не приводят его к скептицизму, и единственный способ для эстетического обрести смысл Фаулз усматривает в его единстве с этическим. Роман "Коллекционер" воспринимается не только в его конкретных образах и ситуациях, но имеет другой, более обобщающий смысл благодаря именно "Буре" Шекспира, которая так же, как в романе "Маг", служит тематико-композиционной основой. "Коллекционер" - роман о трагизме искусства, но ни в коем случае не о его бессилии. Трагизм заключается в том, что искусство вырастает из человеческих страданий. В основе романного конфликта в более широком смысле лежит архетипная ситуация, когда знание (или конкретнее - познание) приводит к страданиям. Главная героиня книги Миранда становится потенциально истинной художницей лишь в драматической конфронтации с жесткостью действительности и пройдя через самосознание.

Сходный тезис о единстве этического и эстетического в искусстве звучит и в романе "Маг", один из главных героев которого (сам "маг" Кончис) является носителем этой идеи, будучи, по словам Фаулза, психологическим романистом без романа<sup>5</sup>. Магия (т.е. искусство) Кончиса - это для него не самоцель, она направлена на то, чтобы главный герой Николас (иными словами, читатель) понял собственное несовершенство, осознание которого должно дать возможность эволюции личности. Остров Фраксос для Николаса становится эмблематическим

островом его "я".

Параллели между другим романом Фаулза, "Подруга французского лейтенанта", и "Бурей" имеют более опосредованный характер, хотя, с другой стороны, именно это произведение Фаулза наиболее прямолинейно затрагивает вопрос о творческой деятельности, поскольку "Подруга французского лейтенанта", кроме прочего, является романом о романе XIX века, т.е. романом, предметом которого становится его же история. Одновременно пародируя и имитируя стиль и писательские приемы прозы прошлого века, Фаулз преследует цель показать связь всех времен и акцентирует мысль о том, что судьба индивида детерминирована не только конкретным временем и действительностью, в которой он существует, но предопределена также исторически, т.е. человек объединяет в себе субъективное начало с объективным, исторически сложившимся. Таким образом, "Буря" для Фаулза является олицетворением тех идей, которые лежат в основе его творчества. Однако пьеса Шекспира для Фаулза играет не только роль метафоры определенных эстетических принципов, образы "Бури" трансформируются Фаулзом в его романы (в первую очередь "Коллекционер" и "Маг") при создании психологических портретов его героев и различных конкретных ситуаций. Фаулз намеренно "проецирует" шекспировских героев в современную действительность, подвергая их образы определенным метаморфозам. Таким образом, каждый из главных героев Фаулза "раздвоен", ибо, например, Миранда ("Коллекционер") помимо конкретно-субъективных психологических свойств своей личности становится носителем определенных идей, писатель через ее образ полемизирует о месте и задачах художника в обществе, о смысле его творческого существования именно благодаря ассоциациям с пьесой Шекспира. Данное качество характеризует все творчество Фаулза, поскольку имена героев его произведений всегда наделены дополнительным смыслом, и они для писателя являются также определенными художественными образами.

При сопоставлении романов "Коллекционер" и "Маг" с пьесой "Буря" выделяются не только специфические функции последней в каждом из романов в отдельности. Общей чертой при сравнительном анализе является то, что сопоставление Фаулзом своих произведений с "Бурей" всегда носит пародийный характер, где объектом пародии становится современная буржуазная действительность. Роман "Коллекционер" с точки зрения композиции гораздо проще романа "Маг", и "Буря" в нем, в отличие от

последнего, является тематико-композиционной основой. Ассоциативность романа с "Бурей" подчеркивает основной композиционный прием романа - художественный принцип противопоставления. В "Коллекционере" имена главных героев - Миранды и Фердинанда - вызывает непосредственные ассоциации с пьесой "Буря". Миранда называет Фердинанда Калибаном, существом зла и тьмы, который лишь наполовину человек. Тем самым Фаулз при создании образов обоих главных героев основывается на шекспировском "треугольнике": Миранда - Фердинанд - Калибан; вкладывая в него новый смысл, писатель сопоставляет тему творческой деятельности с самопознанием и направляет свое искусство против узости мышления, необразованности, в чем писатель усматривает потенциал зла, разрушающий гуманистические основы взаимоотношений между людьми. Фердинанд Фаулза имеет истинным прообразом Калибана, который так же, как фаулзовский герой лишен дара свободного владения языком, являющегося по Фаулзу критерием человечности. Подобно тому, как "искусство" Проспера (представленное его магическими силами, которые он черпает из книг, т.е. культурного наследия человечества) не способно цивилизовать Калибана (Меня вы научили говорить на вашем языке. Теперь я знаю, как проклинать...)<sup>6</sup>, Фердинанд в "Коллекционере" остается глухим к искусству Миранды. "Коллекционер" не столько структурно "наложен" на "Бурю", сколько противопоставлен ей. Так, например, путь познания шекспировской Миранды лежит от узкого мира острова Просперо к "прекрасному новому миру", овеянному надеждой на благополучие и счастье. Миранда Фаулза, напротив лишается связи с "большим миром" и попадает в узкий мир погребца Фердинанда. Однако физическому "сужению" ее мира противопоставлено его духовное расширение и углубление, т.е. самопознание. Для шекспировской Миранды в начале пьесы Калибан был единственной нормой человека, поскольку у нее не было возможности сравнивать. Встретив людей из "большого мира", она видит, что Калибан - уродливое отклонение от нормы. Изменение взаимосвязи с действительностью для фаулзовской Миранды имеет противоположное направление. Представляя себе этот мир исключительно через Фердинанда, Миранда пугается того, что она обретает какие-то его качества.

Эволюция взаимоотношений фаулзовских героев также противоположна шекспировским. Если в "Буре" Миранда и Фердинанд идут к гармонии, то между фаулзовскими героями с самого начала лежит бездна, расширяющаяся по мере их физического

сближения. Если в "Буре" под воздействием магических сил Просперо из относительного хаоса восстанавливается гармония, все становится на свои места, то в "Коллекционере" Фаулза, напротив, невозможность гармонии ведет к трагической концовке, и все остается на своих местах.

Менее прямолинейным образом "Буря" проявляется через тематику и композицию романа "Mag". Образы Николааса Урфе и Лили так же, как Миранды и Фердинанда ("Коллекционер"), "...воплощают основную антитезу творчества Фаулза: Эрос и Танатос, любовь и обладание, свободу и рабство". Однако трансформация образом "Бури" в произведениях Фаулза имеет характер творческого преобразования, и пьеса для писателя служит одним из многих источников тематического обобщения. В романе "Mag", в отличие от "Коллекционера", "Буря" является далеко не единственным мотивом, все же оставаясь одним из центральных приемов композиции данного романа. Фаулз так же, как и в своем первом романе, при создании образов главных героев Николааса, Элисон и Лили разыгрывает мотив линии Фердинанда - Калибана - Миранды, однако эта тема в романе "Mag" имеет совершенно иную функциональную специфику. Если в "Коллекционере" "псевдо"Фердинанд в сущности был Калибаном и шекспировский Фердинанд для фаулзовского - ироническим двойником, то в романе "Mag" сам образ главного героя гораздо сложнее и мало в чем обнаруживает сходство с Фердинандом. Подобно героине из первого романа Фаулза, Николас Урфе, попав в неопознанный мир острова Фраксос и будучи вовлечен в амбивалентный мир метаморфоз миллионера Кончиса, начинает мыслить в образах шекспировской "Бури". Однако, будучи по своему умосложению типичным эскепистом, Николас ошибочно ассоциирует себя с образом Фердинанда, который в награду должен получить от Кончиса-Просперо Лили-Миранду. Все же его тщеславные надежды, что "метатеатр" Кончиса предоставит ему возможность бежать от мира этики в мир эстетики, терпят полное фиаско. Так же, как Миранда, он вынужден узнать то, чего больше всего подсознательно боялся, - правду о самом себе. В конечном итоге он вынужден оказаться в роли Калибана и тема его наказания еще больше акцентируется мотивом "Отелло" - Николас выступает в роли Яго. Следовательно, пьеса Шекспира "Буря", использование ее образов в новом контексте, для Фаулза не самоцель, а ее обыгрывание обосновывается тематикой произведений Фаулза и его эстетико-этическими воззрениями.

Не менее важным аспектом взаимосвязи творчества Фаулза и

шекспировской "Бури" является трансформация образа самого Просперо, которая отчасти может быть обоснована фаулзвской концепцией искусства. Так, в романе "Подруга французского лейтенанта" Фаулз пишет, что писатели пытаются создавать миры, которые отличаются от действительных, но которые они создают не менее реальными, чем существующий<sup>6</sup>. Любой роман Фаулза — это в первую очередь метафора действительности, ее интерпретация, а не копия. Следовательно, искусство по Фаулзу, кроме других функций, имеет определенную компенсирующую роль, возмещая до некоторой степени недостатки жизни прежде всего для самого художника. Романы Фаулза, особенно его первые три произведения, имеют явно беллетризованный характер. Так, в "Коллекционере" основным приемом отражения действительности является гипербола, а в "Маге" — тесная и неразделимая связь мифологического с реальным. "Искусственность" создаваемых Фаулзом ситуаций и конфликтов до известной степени логично требует адекватного способа разрешения этих ситуаций, что Фаулз и осуществляет по принципу античной драмы *deus ex machina*, функции которой должен выполнять один из героев, созданный Фаулзом, а *la* Просперо. Роман "Коллекционер" в этом отношении является известного рода исключением, хотя условно роль Просперо в нем играет сам Фаулз, ибо сама ситуация в романе граничит с гротеском и должна быть воспринята не как описание патологической психики Фердинанда, а как обобщение, где "сгущение красок" служит художественным средством для усиления воздействия романа на читателя.

В романе "Маг" центральный прототип Кончиса — Просперо, и его образ преднамеренно незавершен в том смысле, что Кончис по замыслу Фаулза является не столько конкретным персонажем, сколько символом. Тот же прием "символизации" Фаулз использует в романе "Подруга французского лейтенанта", где Сейра Вудрафф — "женский вариант" Просперо. Так же, как Кончис и Просперо, она уходит с арены действия, когда ее основные функции завершены. Во всех случаях сам писатель может быть отчасти идентифицирован с магом-дидактиком, ибо его точка зрения адекватно не отражена ни в одном из персонажей. Фаулз заставляет читателя так же, как и Просперо героев пьесы, находить и угадывать многое самим, в чем заключается и проявляется один из аспектов темы творческой деятельности.

Среди прочего пьеса Шекспира "Буря" служит одной из основ при создании центральной пространственной категории —

закрытого, изолированного пространства. Так, попав в погреб, где Фердинанд держит ее пленницей, Миранда ощущает себя словно потерпевшей кораблекрушение на острове<sup>9</sup>. В романе "Маг" сам образ острова формально не трансформируется. По мнению Уилсона Найта, для героев Шекспира остров Просперо - это остров самопознания: таким он является и для Миранды и Николаса.

Заточенная в четырех стенах погреба Миранда впервые в своей жизни задает себе вопросы: Кто я? Каков смысл моей жизни? И мысленно обращается внутрь себя, совершая конрадовское путешествие в сердцевину мрака - в глубины своего "я", с целью осмыслить свою сущность. Она углубляется в поиск своего творческого кредо, в переоценку своих взаимоотношений с искусством. Нитью воспоминаний, воображаемыми диалогами с друзьями и знакомыми она сохраняет живой контакт с внешним миром и, в противоположность статичному Фердинанду, постепенно расширяет и углубляет свой мир, становится свободной духовно. Оба персонажа словно меняются ролями - Миранда дана свобода познания своего "я", а Фердинанд оказывается узником своего безликого "я".

Соприкоснувшись с эгоизмом, необразованностью и жестокостью Фердинанда и увидев типичность, а, следовательно, опасность подобных явлений, Миранда перефразирует шекспировские слова "прекрасный новый мир" как "больной новый мир" (O, sick new world, p. 255). В этой фразе звучит ностальгия и тревога Фаулза за ценности, которые деградировали, оскверненные современной буржуазной действительностью. Роман направлен на выявление и осуждение дегуманизации, насилия, отличительных черт буржуазной действительности.

Через похожий процесс самопознания проходит также Николас, и главным в романе является его конфликт с самим собой, а действие романа фактически образно переносится в сознание главного героя; основа символики пространственных образов - шекспировская "Буря".

Анализ взаимосвязей между "Бурей" и романами Фаулза "Коллекционер" и "Маг" не раскрывает всей глубины этих двух произведений, а характеризует лишь один их аспект.

Рассмотрение точек соприкосновения между пьесой Шекспира и двумя романами Фаулза представляет интерес и с точки зрения проблемы цитации, ибо все названные параллели, будь то композиционные или тематические, являются своеобразными формами цитаты. Цитата - это не простая имитация "чужого слова"; цитата является своеобразной формой художественного мышления,

она углубляет "емкость" слова и всего произведения благодаря их ассоциативности. "Именно поэтому произведения Фаула всегда имеют более глубокий смысл, чем они выражают на словах, и так же, как музыка Моцарта выражает больше, чем музыка Вагнера, которая слишком много говорит"<sup>10</sup>.

#### С н о с к и

- 1 The Works of Shakespeare in four volumes. Vol. IV. Hamlet. Act. III, scene 2. - Moscow: Co-operative Publishing Society of Foreign Workers in the USSR, 1938. - P. 209.
- 2 Fowles J. The French Lieutenant's Woman. - New York: Triad/Panther, 1980. - P. 278.
- 3 Fowles J. and Godwin F. The Islands. - London, 1978. - P. 84.
- 4 Ibid. - P. 98.
- 5 Fowles J. The Magus. - New York: Triad/Panther, 1979. - P. 284.
- 6 Шекспир У. Полн. собр. соч. - М.: Искусство, 1960. - Т. 8. - С. IX.
- 7 Olshen B.N. and Olshen T.A. John Fowles: A Reference Guide. - Boston, 1980. - P. VIII.
- 8 Fowles J. The French Lieutenant's Woman. - P. 86.
- 9 Fowles J. The Collector. - New York: Triad/Panther, 1978. - P. 64.
- 10 Huxley A. Music at Night. - London: Chatto and Windus, 1932. - P. 91.

FUNCTIONS OF SHAKESPEARE'S PLAY "THE TEMPEST" IN JOHN  
FOWLES' NOVELS "THE COLLECTOR" AND "THE MAGUS"

V. Freiberger

S u m m a r y

The article deals with the functions of Shakespeare's play "The Tempest" in John Fowles' novels "The Collector" and "The Magus". To Fowles Shakespeare's play serves as an embodiment of certain aesthetic principles. Thematic and compositional implications of "The Tempest" in Fowles' two novels are the main subject of the given paper. Juxtaposition of "The Collector" and "The Magus" with "The Tempest" leads up to the problem of quotation which for Fowles is a specific mode of artistic thinking. Through sustained reference to Shakespeare's play Fowles brings to the fore Shakespeare's humanistic and life-asserting vision of the world and his faith in human creative spirit.

"МЕЛЬНИЦА НА ФЛОССЕ" ДЖОРДЖ ЭЛИОТ  
КАК "BILDUNGSROMAN" XIX ВЕКА

А. Л у й г а с

Тартуский государственный университет

"Мельница на Флоссе", наиболее весомый роман раннего периода Джордж Элиот, во многом основан на позитивистской теории эволюционного "континуума" Спенсера, на идее медленного и постепенного протекания исторических перемен.

В то время, как главная цель автора в таких ранних произведениях, как "Сцены из клерикальной жизни" и "Адам Бад", по его собственному заявлению, состояла в том, чтобы достоверно и объективно изобразить обыкновенных людей в обыкновенной обстановке, в романе "Мельница на Флоссе" ставится задача достигнуть более широкого охвата действительности и подлинной глубины посредством установления связи "самого малого с величайшим"<sup>1</sup>. Ее новый роман должен был стать трагедией потока времени, в котором отдельные персонажи соотнесены с могучими силами исторического развития и обновления<sup>2</sup>.

Философская идея романа, окрашенная подспудным детерминизмом, воплощена в символическом образе реки Флосс, "стремящейся все дальше и дальше к морю". Она неспешно течет по живописной "благодатной равнине" и богатой зеленым сельской местности, "смыкая медленный пульс старинного английского городка (Сент-Огга) с биением могучего сердца всего мира" (кн. IУ, гл. I, с. 294).

Река эта, не отмеченная на карте<sup>3</sup>, на берегу которой расположена Дорлкоутская мельница, олицетворяет собой поток времени, прошедшее и настоящее, перемены и постоянство; полном опасностей человеческом существовании. Образ реки Флосс, на мгновение возникающий в начальной главе, остается сквозной метафорой на протяжении всего романа. Плеск и шуршание речной волны сопровождают все занятия местных жителей и ублаживают детей в прибрежных домах. Могучая река течет тихо и спокойно, но иногда бунтует с яростной силой, особенно в пору весеннего половодья. Старожилы могут поведать немало жутких историй о

наводнениях, сметавших на своем пути все дамбы, причинявших серьезные разрушения и унесших многие жертвы. Это второе, стихийное, непредсказуемое начало, которое несет в себе река, верно подмечено К. Ровдой: "В образе реки она показывает стихийные разрушительные силы природы, против которых человек не в силах бороться; своим трудом он может лишь заглаживать следы разрушений"<sup>4</sup>.

Предположительно действие романа происходит в Линкольншире с главным городом графства Сент-Отгом (вместо Гейнсборо). Живописный пейзаж, мастерски изображенный в первой книге романа, более схож, однако, с пейзажем Уорикшира, известным читателю по другим сельским романам Джордж Элиот. По сравнению с "Адамом Бидом" время действия приближено к современности: перед нами 20-30-е годы прошлого столетия, когда фермерские хозяйства еще процветали, но шло быстрое развитие индустриальных районов. Сент-Отгг представлен как развивающийся провинциальный город "с верфями, мельницами и масляными фабриками. Корабли отовсюду доставляют в город разнообразные грузы - от льняного семени и угля до еловых досок из Северной Европы и скороков из Голландии"<sup>5</sup>.

Хорошо развитое капиталистическое общество, изображенное Джордж Элиот в "Мельнице на Флоссе", таким образом, резко отличается от застойного патриархального уклада деревушки Хейслоуп в предыдущем романе. Здесь перед нами откровенно материалистический мир, управляемый исключительно деньгами и собственностью. Все отталкивающие стороны такого стяжательского общества, подрывающие естественные отношения даже между близкими родственниками, достоверно показаны в романе.

Что касается жанровой природы романа, то "Мельницу на Флоссе" часто определяют как "Bildungsroman" или "роман образования"<sup>6</sup>. Хотя сама Элиот ни разу не пользуется данным термином, ясно, что "Мельница на Флоссе" занимает достойное место среди других знаменитых английских романов подобного рода - "Дэвид Копперфилд", "Большие ожидания", "Испытание Ричарда Февереля", "Путь всякой плоти", "Джуд Незаметный", "Сыновья и любовники" и другие. Все эти романы трактуют проблему "образования" или "подготовки к жизни"<sup>7</sup>. Они имеют также значительную автобиографическую основу, следствием чего являются как достоинства, так и недостатки в плане обработки автором своего материала.

Между тем "Мельница на Флоссе", как английский "vil-

dingroman, обладает некоторыми собственными отличительными чертами. В отличие от "Дэвида Копперфилда", "Больших ожиданий" и других романов данной жанровой разновидности этот роман изображает "повзросление" не одного, а двух главных персонажей - сестры и брата, Мэгги и Тома Талливеров, проведенное ими вместе детство на Дорлкоутской мельнице, их различные - с возрастом - взгляды на жизнь и их трагический конец, когда они вместе гибнут в водах Флосса. Хотя Джордж Элиот, благодаря большому личностному отношению, уделяет больше времени и стараний изображению Мэгги, развитие героини постоянно противопоставляется развитию ее брата, как это явствует из эпиграфа к роману: "В смерти не были они разделены".

Намерение представить "двойную жизненную историю" становится очевидным из того факта, что первоначально одним из задуманных названий книги было "Сестра Мэгги"<sup>9</sup>. Именно под таким заглавием роман фигурировал и в переписке писательницы. После завершения романа, посылая рукопись издателю, Джону Блэквуду, Джордж Элиот писала ему, что три тома составляют "психологическое единство, обусловленное тем, что это история двух тесно связанных жизней с начала и до конца"<sup>10</sup> (подчеркнуто мной - А.Л.).

Другая особенность, отличающая "Мельницу на Флоссе" от других известных английских "романов образования", заключается в том, что здесь значительно больше места, чем обычно, уделено семейной жизни. Двойная история сестры и брата не менее тесно соотнесена с жизнью их родителей и родственников. Эта центральная семейная тема нашла отражение и в различных первоначальных вариантах заглавия: "Дом Талливеров, или Жизнь на Флоссе", "Семья Талливеров, или Жизнь на Флоссе", "Талливеры, или Жизнь на Флоссе"<sup>11</sup>.

Наконец, что не менее важно, отличительной особенностью романа является уже отмечавшаяся философская окраска, позволяющая отнести его к специфическому для XIX столетия типу "романа образования". Как справедливо указывает Н.Я. Дьяконова, "в творчестве Элиот и Мередита, этих философов-прозаиков XIX века, проблема "bildung" приобретает большую глубину. Эволюция характеров прослеживается со значительно большей точностью. Влияние наследственности, среды и воспитания рассматривается в свете доктрин позитивизма"<sup>12</sup>.

Названные особенности романа, однако, тесно связаны между собой и не могут рассматриваться в отдельности. История мистера Талливера, "старомодного мельника и солодовника",

концентрирует в себе все основные коллизии романа: контраст между Додсонами и Талливерами, столкновение родителей с детьми, брата с сестрой и, в конце концов, разлад между Мельницей и Сент-Оггом. Верно также и то, что здесь — больше, чем в каком-либо другом своем романе, — Джордж Элиот подчеркивает влияние наследственности и среды, силу живучих традиций и обычаев в сельских уголках Англии в начале прошлого века.

Различие унаследованного склада определило социальное положение Додсонов и Талливеров — семейств, родственных Мэгги и Тому по материнской и отцовской линии соответственно. Додсоны — люди практичные, поднявшиеся от простых фермеров до зажиточных и преуспевавших горожан Сент-Огга. Благодаря деловой жилке и инстинкту скарредного накопительства, гордящийся своим кошельком клан (три сестры и их мужья) достиг в своем мире незыблемого и внушающего почтение положения. Талливеры, напротив, из поколения в поколение презирали экономию, руководствуясь скорее эмоциями, нежели расчетом. Они частенько бывали "безрассудно щедрыми", далеко не всегда памятуя о силе денег, что, по мнению Додсонов, и послужило главной причиной постигших их бедствий.

Постепенное разорение мельника Талливера в основном мотивируется его импульсивностью и порывистостью, — иначе говоря, наследственными чертами. Потомок "горячего Ральфа Талливера", любителя жить "на широкую ногу", доведшего себя до разорения (кн. IV, гл. I, с. 297), он должен разделить его участь. Помимо того, в начале своей карьеры Талливер выбрал себе в жены недалекую Элизабет Додсон, не слишком похожую на своих дальновидных и предусмотрительных сестер, которая служит ему плохой опорой в семейных делах. По точному замечанию критика, "мистеру Талливеру не следовало делать такого промаха с естественным отбором. Прямым следствием его выбора является не только непредвиденное "менделеевское" скрещивание, сообщающее Мэгги отцовские черты и наделяющее Тома чертами Додсона, но и его собственное падение"<sup>13</sup>.

Порывистый "темперамент" мистера Талливера, сказывающийся как в семейных, так и деловых отношениях, подчеркивается на протяжении всего романа. Предпочитая "талливеровскую дочку" "додсоновскому сыну", он, однако, не в состоянии предвидеть будущее своих детей. Он сокрушается, что Мэгги "в два раза пугливей и смысленней Тома. Пожалуй, слишком смысленная для женщины" (кн. I, гл. II, с. 29), однако намеревается дать мальчику хорошее образование. Из страха соперничества "у

собственного очага" он готовит Тома к карьере "джентельмена", хотя тот вовсе не обладает способностями, необходимыми для интеллектуальных занятий. Движимый гордостью и тщеславием, он обращается за консультацией по семейным вопросам не к своему свояку мистеру Дину, который мог бы дать ему дельный совет, но к постороннему человеку - мистеру Райли, а тот оказывается плохим советчиком. Всегда склонный к необдуманным действиям, мельник теряет значительную сумму денег, поручившись за названного Райли, который внезапно умирает. Вскоре после этого он начинает тяжбу о дамба ввиду убывающей мощности воды, в благоприятный исход которой не верит сам, что и приводит его к окончательной катастрофе.

Биологический детерминизм в романе предопределяет также и обвинение миссис Мосс - единственной сестры мельника, вышедшей замуж по любви, то есть "необдуманно" (опять-таки по мнению Додсонов). В результате этого "неверного шага" ферма приходит в запустение, муж миссис Мосс превращается в вызывающую презрение "заводную лошадь", и вся большая семья обречена на безысходную нищету. Влияние наследственности аналогично проявляется и в Мэгги - она тоже из рода Талливеров, и, кроме отцовского темперамента, унаследовала внешность миссис Мосс, становясь "копией тети Мосс ... ширококостной женщины, вышедшей замуж до крайности неудачно" (кн. I, гл. УП, с. 80). Авторская ремарка служит разъяснением: в жилах Талливеров кровь "тепла горячей, им не чужды были великодушие и дерзость, нежность и сердечность, вспыльчивость и безрассудство" (кн. IV, гл. I, с. 296).

В романе постоянно подчеркиваются и наследственные черты сестер Додсон, тесно связанных с Талливерами. Все три сестры, после замужества ставшие миссис Глегг, миссис Пуллет и миссис Дин, мастерски индивидуализированы. Отличаясь не только от миссис Талливер, "слабейшей" младшей сестры, но и друг от друга, они в то же время обладают и четко выраженными общими чертами. Их родовые особенности включают в себя хищнический эгоизм, отсутствие человеколюбия и страсть к накоплению вещей и денег. Они позволяют ближнему умереть с голоду, родному брату - пойти по миру, они ни к кому не проявят сочувствия и ни от кого не потребуют его взамен<sup>12</sup>. Прimitивное себялюбие и самодовольство Додсонов яснее всего проявлялось во время их совместного появления на так называемых "семейных советах", описание которых занимает довольно много места в первых трех книгах романа: "Когда кого-нибудь из членов этого семейства постигала

беда или болезнь, остальные являлись навесить незадачливого родича — обычно все в одно время — и не уклонялись от тягостного долга высказать самые неприятные истины, поскольку этого требовали их родственные чувства. Если бедняга заболел или попал в беду по собственной вине, не в принципах Додсонов было обходить это молчанием" (кн. I, гл. VI, с. 62).

Джордж Элиот прибегает к эволюционной теории Спенсера при изображении не только отдельных личностей, но и целого общества. Спенсеровская доктрина "социального дарвинизма" угадывается в описании истории Сент-Огга как составной части биологического "континуума": "Это один из тех старых-старых городков, которые кажутся нам таким же феноменом природы, как гнездо райской птицы или извилистые галереи муравейника, — город, где следы роста, следы его долгой истории запечатлелись, как кольца тысячелетнего дерева ..." (кн. I, гл. XII, с. 138).

Это уподобление истории человеческого общества природе в универсальном процессе эволюционного развития подкреплено другим описанием в книге IV. Характеризуя "тягостную, мрачную" жизнь Додсонов и Талливеров, которая так сильно "воздействует на судьбы Тома и Мэгги", автор проводит параллель между двумя различными проявлениями действительности — берегами Рейна и Роны. В то время, как прибрежные рейнские замки принадлежат величественной истории человечества и преисполняют автора "чувством прекрасного", "тронутые тленом, костлявые, с пустыми глазницами, скелеты деревень на берегах Роны" внушают "тягостную мысль ...; что люди, оставившие след в этих развалинах, входят в число тех никому не известных живых созданий, которые канут в вечность так же незаметно, как поколения муравьев или бобров" (кн. IV, гл. I, с. 293). Поведкам "муравьев и бобров" придается в романе двойная функция: таким способом характеризуются не только отдельные люди, но и все человеческое общество.

В "Мельнице на Флоссе" позитивистская доктрина биологического "континуума", трактовка автором общественного развития как части естественного природного процесса выступают в наиболее крайней форме<sup>15</sup>. Однако даже "в этом романе писательница ни разу не впадает (подобно французским натуралистам) в плоский детерминизм, отказываясь возводить следствия к одной-единственной причине"<sup>16</sup>. Следовательно, биологический подход Элиот к человеку и обществу, подчеркивающий роль наследственности и среды, является для нее только одной из

сторон многообразной действительности.

Говоря о влиянии Спенсера и других позитивистов, Дж.Тейл подчеркивает сложность стоявших перед Джордж Элиот как романисткой задач, отличающих ее от этих "социальных теоретиков": "Внешне в романах Элиот, — пишет критик, — почти нет следов свойственной этим критикам отвлеченности — и если научность в них и присутствует, то не в форме теории, а в способе смотреть на вещи ... Если Элиот и проявляла интерес к теориям, то прежде всего она была писательницей и подходила к материалу эмпирически, не стремясь выводить абстрактные формулы". В то же время критик справедливо указывает, что "в отличие от такого социального критика, как Теккерей, Элиот исходит из некоего присущего ей ощущения анатомии и физиологии общества"<sup>17</sup>.

Такой "эмпирический" взгляд на общество позволил Джордж Элиот живо воссоздать атмосферу эпохи, к которой относится основное действие романа. Крах мистера Талливера, к примеру, обусловлен не только его наследственными качествами, но и конкретными социальными причинами. Своей неспособностью совладать с меняющимися условиями окружающего мира он напоминает читателю героя романа Гарди "Мэр Кестербриджа". Как Хенчард, живущий по патриархальным предназначениям, не в силах противостоять вторжению капиталиста Фарфрэ, так и мистер Талливер, "превосходный мельник и солодовник", не паря своему предприимчивому соседу Пиварту и такому городскому выскочке, как "законник" Уэйкем. С большой реалистической силой Джордж Элиот остро и пронизательно анализирует сущность этих несхожих между собой, но достаточно типичных представителей эпохи раннего капитализма, совместными усилиями способствующих банкротству мельника.

Возможно, ни в одном другом романе 60-х годов собственный мир не изображен так выпукло и выразительно, как в "Мельнице на Флоссе". "Законник" Уэйкем и прочие напористые капиталисты — мистер Дин, мистер Гест и другие, заложили основу своей собственности, приспосабливаясь к новым, меняющимся условиям экономической жизни в стране, нередко прибегая к бесчестным и даже преступным средствам обогащения. В совокупности они воплощают индивидуалистский дух конкуренции и соперничества, царящий в Сент-Огге, противостоящий отжившему старинному укладу Дорлкоутской мельницы. Их лозунг — прогресс — отчетливей всего провозглашен устами мистера Дина, который наставляет своего ученика Тома Талливера: "Не в пример

другим, я не сетую на перемены. Торговля открывает человеку глаза, сэр, и если народонаселение на земном шаре и впредь будет увеличиваться, всем нам так или иначе придется поломать голову над новыми изобретениями" (кн. VI, гл. V, с. 423).

Сестры Додсон всецело разделяют деловые принципы своих мужей. Создавая их портреты, Элиот мастерски соединила отчетливо выраженный наследственный склад с явно социальной типичностью. Присущие им фамильная гордость и самодовольство характерны для типичных буржуа. Они олицетворяют собой врожденное чувство собственности и личной выгоды как основу общества, в котором великодушие само по себе выглядит пороком, а бедность считается величайшим позором.

Несомненно, что в мастерском повествовании Элиот и в ее авторских комментариях Сент-Оггу приданы черты отсталости и провинциализма: в нем царит удручающая духовная атмосфера, а интересы сосредоточены исключительно на деньгах и вопросах собственности. Тем не менее, вопреки мнению ряда критиков, изображение Сент-Огга лишено враждебности: по отношению к нему автор вовсе не испытывает разрушительных инстинктов. По реакции Элиот на самые первые отклики на роман видно, что она сожалела о недоразумении, невольном вызванном по ее собственной вине. В письме к майору Блэквуду она признается: "Я в самом деле очень скверно осуществила свои намерения, если представила честность Додсонов "низкой и неприглядной" или же придала выплате долга видимость достойной презрения добродетели в сравнении с какими-либо богемными повадками. Что касается моих собственных чувств и побуждений, то я должна признать, что нет таких групп людей или таких характеров, которые подлежали бы безоговорочному осуждению или же восхвалению. Том обрисован с той же любовью и жалостью, что и Мэгги, и я сама настолько далека от ненависти к Додсонам, что чуть ли не прихожу в ужас, когда вижу, что на них наклеивают неместные ярлыки"<sup>18</sup> (подчеркнуто мной - А.Л.).

Такой взгляд, высказанный писательницей в письме, находит в романе широкое подтверждение. Провинциальный уклад, представленный главным образом семействами Додсонов, изображен сатирически и вместе с тем сочувственно-эмористически. Обличая филистерство Додсонов, их поглощенность вопросами собственности и благоговение перед общественным статусом, автор одновременно подчеркивает их цельность, честность и самостоятельность. В самом начале книги указывается, к примеру, что "Додсоны держались твердых взглядов; это было одним

из проявлений чувства чести и нравственного достоинства, которое стало в таких семьях славной традицией — традицией, составляющей соль нашего провинциального общества" (кн. I, гл. XIII, с. 153). В книге IV мы читаем, что "их взгляды на жизнь были, по сути своей, вполне здравы, как это и положено взглядам, на которых взращены приличные и преуспевавшие семьи, достигшие полного благосостояния" (кн. IV, гл. I, с. 295). И далее в той же главе мы находим утверждение, что "общество обязано кое-какими ценными качествами своих членов матерям додсоновского толка, которые сбивали отличное масло, пекли отличный хлеб и считали бы позором для себя поступать иначе" (кн. IV, гл. I, с. 296).

Двойственный подход Элиот делает понятной разногласию критических отзывов на изображение провинциального общества в целом и клана Додсонов, в частности. С одной стороны, становится очевидным, что такая умная, чуткая и эмоционально пылкая девушка, как Мэгги, ощущает собственную чуждость тесному провинциальному окружению. С другой стороны, автор тщательно уклоняется от социальной критики во имя "объективности", и "мелиоративный" взгляд на человеческое развитие в "историческом континууме" заставляет его с некоторой симпатией относиться к реакционным силам, враждебным индивидуальности Мэгги. Ответ писательницы на этот парадокс можно найти в самом романе, когда она говорит о том, что "лишь существа, подобные Мэгги и Тому", поднялись "в известном стремлении человека вперед над духовным уровнем своих отцов и дедов, с которыми при всем том их связывали крепчайшие душевные узы" (кн. IV, гл. I, с. 294).

В этом отношении роман "Мельница на Флоссе", в котором образ могучей реки становится сквозной метафорой, можно рассматривать как художественное выражение теории развития в понимании Джордж Элиот. Приведенные выше слова автора из книги IV ясно свидетельствуют о его намерении проследить эволюцию или "образование" Мэгги в тесной зависимости от воспитания Тома. Тщательно описанное социальное "окружение", в котором они врачаются, фамильные истории Додсонов и Талливеров, занимающие в романе так много места, служат иллюстративным материалом для раскрытия этой центральной идеи.

Том, унаследовавший додсоновские черты, воплощает в себе не только меркантильность и провинциальную ограниченность, но также и их "здоровую гордость" и продолжает семейные традиции в новом поколении. Не блистая школьными успе-

ками, он становится все же более просвещенным человеком, нежели "старомодный мельник", по признанию которого, его собственная наука "отцу не дорога встала — только и всего, что букварь под нос да розгу под хвост" (кн. I, гл. II, с. 25-26). Том не всегда разделяет "языческие" обычаи своей матушки с тетюшками и с неодобрением встречает импульсивность отца в деловых сношениях. Он обладает чувством реальности, которого недостает им. В этом смысле он "поднялся над духовным уровнем своих отцов и дедов". В твердой решимости возместить ущерб, причиненный семье, и выплатить долги отца, Том приспосабливается к далеким от безупречности повадкам городских жителей. Деньги, заработанные тяжким трудом на службе у пронирыливого дядюшки Дина, он использует для спекуляций и вскоре добывается своего. Знаменательно, что главным подспудным мотивом деятельности Тома является не столько личное обогащение посредством "бизнеса", сколько исполнение священного долга перед семьей с целью возвратить себе родовой дом Талливеров на Дорлкоутской мельнице и достигнуть прежнего положения в обществе, — одним словом, исполнить клятву, собственноручно записанную им в семейной Библии. Именно додсоновское чувство "долга" и восхищает Элиот в Томе более всего, именно этим и объясняется ее снисходительность к узости его взглядов, моральной черствости и другим недостаткам<sup>19</sup>.

Хотя "повзросление" сестрицы Мэгги изображается в тесной зависимости от повзросления Тома, именно она является средоточием романа. Ее центральное положение героини драматически оттеняется глубокой автобиографической нотой. Многие эпизоды книги I и книги II явно навеяны собственными детскими впечатлениями писательницы от Эрбери-Фарм<sup>20</sup>. Ранее умственное развитие девочки, уже тогда пробудившее в ней влечение к книгам, также характеризует детство Мэри Энн Эванс.

Однако при всей несомненной автобиографичности образ Мэгги — литературный образ, при создании которого, как и при создании образа Тома, усиленно подчеркиваются взаимодействие наследственности и окружающей среды. Преобладание в Мэгги "талливеровской крови" и обостренная чувствительность с раннего возраста обрекли ее на положение "черной овцы" в семье. Отличаясь от других девочек смуглой внешностью и горячим нравом, она часто становится мишенью для упреков со стороны матери и объектом постоянного порицания со стороны тетюшек.

Первый глубоко знаменательный конфликт с окружающим проявляется именно в отношениях Мэгги с Томом. В меньшей степени

наделенный сообразительностью и воображением, Том обладает более ровным и сдержанным темпераментом, позволяющим ему доминировать над сестрой. Безраздельная привязанность Мэгги к брату отрицательно влияет на ее нормальное развитие. Не кто иной, как Том (а не мать или отец) суровее всего осуждает ее за невинные любовные увлечения — сначала Филипом Уэйкемом, сыном смертельного врага их отца, а позднее Стивеном Гестом, обрученным с кузиной Мэгги Люси. Лишь в редких случаях — как, например, после грубого запрета видиться с Филипом, Мэгги бурно восстает против власти Тома над собой (кн. V, гл. V, с. 373). Однако любовь Мэгги к Тому сильнее минутного гнева. Том, с присущей ему силой воли и практической жилкой, доминирует над сестрой с раннего детства, и от этой власти ей так до конца и не удается избавиться вполне.

"Взросление" Мэгги в сходных условиях проходит гораздо более болезненно, чем взросление Тома. Даже отцовская любовь и его покровительство не могут рассеять "настороженного" чувства к ней со стороны родственников. Движимая честностью, Мэгги бурно протестует против внешней благопристойности и чинности общественного порядка и эгоистической расчетливости Додсонов (кн. III, гл. III, с. 237).

Во времена семейных испытаний Том оказывается на высоте и проявляет твердость духа, Мэгги же становится еще более отчужденной и испытывает душевный разлад. Она не в состоянии, подобно Тому, приспособиться к мрачной обстановке Сент-Огга. Мэгги стремится к более возвышенным эмоциональным и моральным ценностям, по контрасту с голой практичностью своих родственников, но не в состоянии найти выход своим побуждениям в реальной жизни. В то время как Том "принимал участие в более прозаической и шумной битве, борясь с препятствиями более реальными и одерживая более ощутимые победы", у Мэгги "борьба шла в глубине души, где одна призрачная армия сражалась с другой" (кн. V, гл. II, с. 331-332). Ее кный дух возмущен тем, что с незапамятных времен женщины стоят в стороне, "издали глядя на потрясающую мир борьбу", и что только мужчины находятся в гуще жестокой схватки (там же).

Здесь Мэгги прямо говорит о пассивной участи женщин викторианской эпохи, ограниченных домашним кругом: они не могут сами решать свою судьбу в большом мире. Как верно отмечает Жанет Кинг, в "Мельнице на Флоссе" Джордж Элиот отражает преобладающую картину современного ей общества, в котором различие полов определяет различие в воспитании. "Лет-

ство Тома и Мэгги показывает, что с течением времени явные склонности Мэгги к учению совершенно игнорируются, в то время как заботам о наилучшем образовании для Тома уделяется большое внимание, невзирая на всю непригодность его к занятиям. По распространенному мнению, "и чему женщине ум... - только до беды доведет" (кн. I, гл. III, с. 34). Если умственные способности Мэгги приводят ее к беде, то только потому, что они не нашли себе достойного применения и должного выхода, обратившись в источник мучительного самоанализа и всепоглощающего стремления к красоте и знанию<sup>21</sup>.

Взрослая Мэгги недвусмысленно выступает как персонаж, умственно превосходящий свое узкое провинциальное окружение, - персонаж, родственный позднейшим эмансипированным героиням писательницы - Ромоле и Дороти<sup>22</sup>. Подобно этим женщинам, Мэгги рвется к "более полной жизни", нежели та, что дозволена рамками условностей, к некоему основанному на этических принципах сообществу, опирающемуся на общепринятые ценности "в свете своего собственного суждения"<sup>23</sup>.

Впрочем, в качестве эмансипированной героини Мэгги обладает и своими собственными характерными чертами. Страстная импульсивность отца (сменяющаяся, при встречном сопротивлении, пылкой ненавистью) направлена у Мэгги к стремлению любить и быть любимой. Лишенная настоящей любви в унылом домашнем кругу, в особенности после финансового краха отца и его фатальной болезни, она предается "интраспекции", страданию и душевной раздвоенности в большей мере, нежели героини позднейших романов Джордж Элиот: "А если в жизни нет любви, что еще остается в ней для Мэгги?" (кн. III, гл. V, с. 258). Автор дает понять, что страдания Мэгги - необходимая часть эволюционного процесса, так как она "чуть ли не единственный обитатель Сент-Огга, который чувствует сложность прошлого и настоящего"<sup>24</sup>. Иначе, чем Том, но она также возвышается над "духовным уровнем предшествующего поколения".

В последних книгах романа (VI и VII), изображающих внутреннюю борьбу и душевные кризисы Мэгги, стиль его радикально меняется. Реалистическое изображение провинциальной среды отодвигается на задний план, целиком уступая место психологическому анализу, - и здесь Мэгги становится подлинной героиней. Хотя такой сдвиг отчасти нарушает стилистическое единство романа (это отмечено рядом критиков и признавалось самой писательницей)<sup>25</sup>, в то же время он обнаруживает мастерство Элиот как психолога, свидетельствуя о ее умении глу-

оско проникать в мотивы человеческих заблуждений.

На пути к "повзрелению" Мэгги не раз охватывает приступы депрессии и смятения, но чуть ли не самый серьезный кризис — кризис веры, настигает ее в печальные годы семейного бедствия. Мэгги становится последовательницей Фомы Кемпийского — и урок, который она извлекла из книги этого средневекового монаха "Подражание Христу", заключается в отказе от собственной воли. Она приходит к выводу, что всегда была слишком поглощена своими чувствами и удовольствиями и уделяла слишком мало внимания моральным обязанностям, семье и "узам" прошлого. Это кредо самоотречения можно понимать двояко: с одной стороны, оно отражает короткое увлечение самой Мэри Энн Эванс пуританским религиозным фанатизмом (когда Фома Кемпийский был ей понятен и близок); с другой, это кредо содержит в себе элементы фейербаховского евангелия "любви" и "альтруизма". "Обращенная" Мэгги отказывается читать свои любимые книги, полагая, что они "заставят меня снова полюбить этот мир, как я любила его раньше ... заставят меня стремиться жить полной жизнью" (кн. V, гл. I, с. 329). Та же самая доктрина отречения заставляет Мэгги отвергнуть любовь Стивена и отказаться выйти за него замуж: "Раз прошлое не связывает нас, в чем же тогда наш долг? Если бы вы были правы, на земле не знали бы иного закона, кроме мгновенных прихотей страсти" (кн. VI, гл. XIV, с. 507). Хотя в этом решении Мэгги руководствуется своим новым долгом перед Филиппом, Люси и своей семьей, она действует наперекор собственной пылкой натуре. Сознательно подавляя свою волю, она лишает себя способности к активному действию. Ирония заключается в том, что Мэгги, не отдавая себе отчета, подчиняется жестокому моральному кодексу Лодсонов — кодексу самоотречения и презрения к удовольствиям, с которым она издавна вела яростную войну. Поэтому результатом ее вынужденного самоотречения становится еще более глубокое чувство отчуждения.

Это чувство достигает своего апогея, когда после невинной эскапады со Стивеном Гестом она возвращается домой, к своей семье и своему "прошлому" — в твердом убеждении, что исполнила свой высший "долг". Вопреки всем ожиданиям, она сталкивается с незаслуженным позором, осуждением со стороны провинциального общества и даже родного брата, который выдворяет ее из дома как "падшую женщину". Если бы Мэгги вернулась в Сент-Огг "в качестве миссис Стивен Гест", — высказывает предположение всезнающий повествователь, — "вместе со

своим *trousseau*", женой единственного сына богатой семьи, общественное мнение судило бы ее "в строгом соответствии с этими результатами" (кн. VII, гл. II, с. 521) и роман закончился бы счастливо под звон свадебных колоколов. Бросив вызов общественному мнению, Мэгги становится изгнанницей.

Вплоть до этой кульминации эмоциональная жизнь Мэгги и ее моральное развитие представляются вполне логичными и последовательными. Именно авторское вмешательство в судьбы героини и ее брата нарушает тщательно описанную связь персонажа с окружением. Автор столь убедительно показал превосходство Мэгги над узкой провинциальной средой, что искусственная концовка романа вызвана, видимо, стремлением разом разрешить непреодолимые сложности собственного замысла. При сопоставлении былых мучительных конфликтов Мэгги с братом еще с детских лет их примирение и соединение перед лицом смерти выглядят нелогично. Находясь в соответствии с формальным замыслом, эпиграф "В смерти не были они разделены" подрывает стилистическое единство романа. Так как изначально автор предопределил трагический конец Мэгги и Тома, символически звучащий эпиграф подчеркивает, что в реальной жизни брат и сестра так и не смогли сблизиться и поддерживать даже обычные родственные отношения.

\*  
\* \* \*

Еще более настоятельно, нежели предыдущие произведения Джордж Элиот, роман "Мельница на Флоссе" ставит вопрос об "убеждениях" писательницы и о ее "искусстве". Если судить о книге в свете "убеждений" автора, то есть его философии, ее можно счесть воплощением позитивистской теории развития Спенсера. Эта теория, обращенная скорее в прошлое, чем в будущее, предполагает такой род эволюции, который вызывает острое чувство разочарования, поскольку не является созидательным. Другие элементы эстетики натурализма включают в себя биологический подход к обществу и человеку и чрезмерный акцент на наследственности и окружающей среде.

К счастью, Элиот-художник оказывается сильнее Элиот-мыслителя. "Мельница на Флоссе" содержит ряд новых творческих достижений писательницы, среди которых в первую очередь следует назвать реалистическое изображение провинциального общества в начале романа, и особенно психологическую трактовку характеров. Так, помимо детерминистских "непреклонных

законов души и внешнего мира" (кн. IV, гл. III, с. 311) - иначе наследственности, долженствующей объяснить раздвоение и отчуждение Мэгги, автор прибегает к другим мотивировкам. В изображение своей героини писательница вложила немало собственных знаний о новых течениях в психологии, почерпнутых ею из исследований Льюиса<sup>26</sup>. Такой многосторонний психологический подход наряду с глубоко автобиографической окраской сделал Мэгги одним из наиболее запоминающихся женских образов в мировой литературе.

Более других произведений писательницы "Мельница на Флоссе" блещет иронией, юмором и остроумием - черта, сближающая ее скорее с традициями английского реализма, нежели с натурализмом. "Подобные муравьям Додсоны и Талливеры", в особенности трагикомическая и привлекательная фигура мистера Талливера, "превосходного мельника и солодовника", заслуженно являются прославленными в мировой литературе образами.

"Мельница на Флоссе" является также романом, в котором Джордж Элиот впервые провозгласила взаимозависимость и взаимосвязь вещей и человеческих отношений - идею, нашедшую позднее совершенное воплощение в романе "Миддлмарч".

#### С н о с к и

<sup>1</sup> Элиот Дж. Мельница на Флоссе. - М.-Л.: Худож. лит., 1963. - С. 294 (Далее цитируется по этому изданию; номера страниц указываются в тексте).

<sup>2</sup> Американский критик У.С. Кнепфмахер рассматривает трагические аспекты романа и увлечение Элиот жанром трагедии в особой главе "Трагедии и поток" своего исследования - *George Eliot's Early Novels. The Limits of Realism.* - Berkeley, 1968. - P. 164-178; См. также *Cross J.W. George Eliot's Life as Related in Her Letters and Journals.* - Leipzig: Tauchnitz, 1885. - Vol. III. - P. 267. (Далее книга цитируется как "Life").

<sup>3</sup> Хотя реки Флоссе на карте Великобритании нет, Джордж Элиот дважды комментировала географическое положение реки, каким оно представляется в романе. В деловой переписке со своим издателем Джоном Блэквудом она замечает, что, "строго говоря, мельница стоит не на Флоссе, а на его маленьком притоке, Рипли". В другом случае подходящим местоположением является приток Трента, Айдл. (См.: *Haight G.S. George Eliot*

The Mill on the Floss. - Oxford, New York, Toronto: Oxford University Press, 1981. - Introduction. - P. VII, XVI).

<sup>4</sup> Ровца К. Джордж Элиот и ее роман "Мельница на Флоссе" // Джордж Элиот. Мельница на Флоссе: Вступительная статья. - С. 18.

<sup>5</sup> Goad K.H. George Eliot. The Mill on the Floss. - London, 1961. - P. 11-12.

<sup>6</sup> Buckley J.H. George Eliot's Double Life. "The Mill on the Floss" as a Bildungsroman // From Smollett to James. Studies in the Novel and Other Essays. - Charlottesville: University Press of Virginia, 1970. - P. 212-213.

<sup>7</sup> Ibid. - P. 213.

<sup>8</sup> Hardy B. The Mill on the Floss // Critical Essays on George Eliot. - London: Routledge and Kegan Paul, 1970. - P. 42-58.

<sup>9</sup> Haight G.S. George Eliot. The Mill on the Floss. Introduction. - P. VII.

<sup>10</sup> Haight G.S. The George Eliot Letters. Vol. 1-7. - New Haven: Yale University Press; London: Oxford University Press, 1954-1955. - Vol. II. - P. 470, 475. (Далее книга цитируется как "Letters").

<sup>11</sup> Draper R.P. (Ed.). George Eliot. "The Mill on the Floss" and "Silas Marner". A Casebook. - London: The Macmillan Press Ltd., 1977. - P. 30.

<sup>12</sup> Diakonova N. Notes on the Evolution of the Bildungsroman in England // Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. Leipzig: Veb Verlag Enzyklopädie, 1968. - N. 4. - P. 341.

<sup>13</sup> Knoepfmacher U.C. Op. cit. - P. 201.

<sup>14</sup> Allen W. George Eliot. - New York: The Macmillan Company; London: Collier Macmillan Ltd., 1964. - P. 109.

<sup>15</sup> Roberts N. George Eliot: Her Beliefs and Her Art. London, 1975. - P. 89.

<sup>16</sup> Harvey W.J. Idea and Image in the Novels of George Eliot // Critical Essays on George Eliot. - P. 161.

<sup>17</sup> Thale J. The Sociology of Dodsons and Tullivers // The Novels of George Eliot. - New York: Columbia University Press, 1959. - P. 128.

- 18 Letters. - Vol. III. - P.299; Life - Vol.III.- P.39.
- 19 О благосклонном отношении автора к Толу Талливору см. в особенности книгу Buckley J.H. Op. cit. - P. 224-225.
- 20 Haight G.S. George Eliot. A Biography. - Oxford, 1965. - P. 1-4, 8.
- 21 King J. Tragedy in the Victorian Novel. - London, New York, Melbourne: Cambridge University Press, 1978. - P. 74.
- 22 Известно, что по проблемам женской эмансипации Джордж Элиот испытывала в определенной степени влияние своей близкой подруги Барбары Бодикон. Однако она не стала активным общественным деятелем, вдохновляемым идеями Барбары, и предпочла лишь затронуть некоторые известные женские проблемы в своем художественном творчестве (Haight G.S. George Eliot. A Biography. - P. 102, 104-106, 133, 136, etc.).
- 23 Roberts H. Op. cit. - P. 23.
- 24 King J. Op. cit. - P. 84.
- 25 Letters. - Vol. III. - P. 317.
- 26 Knoepflmacher U.C. Religious Humanism and the Victorian Novel. - Princeton, N.J., 1965. - P. 109.

GEORGE ELIOT'S "THE MILL ON THE FLOSS" AS A 19th-  
CENTURY "BILDUNGSROMAN"

A. Luigas

S u m m a r y

The article deals with George Eliot's most substantial novel of her early literary period, "The Mill on the Floss", generally considered to be an English "Bildungsroman" or "novel of education".

In her analysis the author has concentrated her attention on the various current philosophical trends, especially Herbert Spencer's evolutionary positivism, and the consequent naturalistic tendencies (the impact of heredity and environment, etc.) which make it a typical 19th-century "Bildungsroman". More particularly she has studied the peculiarities of "The Mill on the Floss" that differentiate it from other English novels of this genre ("David Copperfield," "The Great Expectations", etc.) - the "Bildung" of two main characters, instead of one, the sister and brother, Maggie and Tom Tulliver, the greater influence of their family and provincial surroundings.

ОСОБЕННОСТИ МЕТОДА И ЖАНРА  
ДИЛОГИИ Э. БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА ОБ ЭРНЕСТЕ МАЛЬТРАВЕРСЕ

Г. П е р м и н о в а  
Черновицкий государственный университет

В авторском предисловии ко второму изданию романа "Эрнест Мальтраверс" (1840) Э. Бульвер-Литтон подчеркивает, что это — его третий роман о современности, который существенно отличается от первых двух. Действительно, в "Пеламе" (1828) было показано лишь начало нравственного очищения героя, способного сопротивляться своему окружению, отстаивая свои принципы; в "Годольфине" (1833) изображен пассивный и мечтательный герой, неспособный применить свои силы и талант на службу обществу. В дилогии же Бульвер сознательно стремился проследить общественно-политически и психологически обусловленную эволюцию не только выдающейся личности, но и рядовых, обычных людей.

Как и в прежних своих романах о современности, начиная с "Фокленда" (1826), Бульвер следует традициям воспитательного романа Гете, но теперь уже отнюдь не в плане открытого подражания, о котором настойчиво твердят некоторые английские критики<sup>1</sup>. Замечание писателя в предисловии к I-му изданию "Эрнеста Мальтраверса" о Вильгельме Майстере, чье ученичество он видит "скорее в приобретении теоретических знаний"<sup>2</sup>, свидетельствует о том, что он, очевидно, сумел почувствовать в романе Гете декларацию идей, "которые не могли найти полного художественного воплощения в образе главного героя"<sup>3</sup>. Поэтому Бульвер ставит перед собой задачу изобразить жизнь героя типа Вильгельма Майстера как в ее "духовной и мистической, так и в более явной плотской характеристиках"<sup>4</sup>, в окружении людей, взятых из реальной жизни.

Противопоставляя роман о современности романтическому историческому роману, Бульвер твердо отказывается от "воздушевления, волнения, суеты, помпы и сценических эффектов", а также от романтических злодеев и титанических страдальцев: героем его романа не будет, как подчеркивает автор, "ни величественный полубог, ни очаровательный демон"<sup>5</sup>. Эта установка

заметно сказались на образно-художественной системе дилогии и правде всего - на образе главного героя. Прослеживая "изменения в характере, особые изменения времени и судьбы" Эрнеста<sup>6</sup>, Бульвер детально и глубоко раскрывает особенности его интеллектуального и эмоционального воспитания в процессе овладения наукой жизни. "Желание добра, страсть к честности, стремление к правде"<sup>7</sup> в конечном итоге приводят Мальтраверса, как отмечено английской критикой, "к зрелому пониманию действительности"<sup>8</sup>.

В предисловии к 1-му изданию "Альсы или тайн" (1838), второй части дилогии, Бульвер, объясняя главную причину ее создания, подчеркивает, что воспитание героя в предыдущем романе не было завершено: "... его чувства были благороднее, чем его действия, а его гордость была слишком большой для его добродетелей..."<sup>9</sup>. Обе книги дилогии объединены прежде всего образом Эрнеста Мальтраверса, и обоснование законченности его интеллектуально-нравственного совершенствования Бульвер посвящает свое произведение.

Дворянин, владелец громадного наследства, юный Эрнест Мальтраверс - не только "испорченное дитя, не признающее другого закона, кроме веления собственной прихоти"<sup>10</sup>; в нем сразу привлекает открытость души, не щадящей сил для познания мира и человека. Бульвер не ограждает своего героя от разочарований, потерь и душевных травм, закаливших его характер, укрепивших уверенность в своих силах и стремление к созидательной активности. Убедительному показу этого процесса способствует динамичный сюжет, отдельные компоненты которого неразрывно связаны между собой, образуя единую сюжетно-композиционную цепь, служащую раскрытию диалектической обусловленности основных этапов эволюции героя.

Представитель передовых слоев английской аристократической интеллигенции, критически воспринимающей предвикторианскую буржуазную действительность, Эрнест, учась в Геттингенском университете, проявил себя как убежденный республиканец. За попытку организовать среди студентов республиканский кружок ему пришлось по настоянию университетского руководства оставить учебу. Повествуя об этом, Бульвер не ограничивается констатацией республиканских взглядов героя, но последовательно раскрывает их источники: не рядовой "писатель, живущий в наше время", а талантливый "поэт действия"<sup>11</sup>, для которого писать стихи было настоящей потребностью<sup>12</sup>, он стремится познать жизнь и человека не по книгам, как ге-

рой романа "Тодольфин", а в живом общении с людьми, представляющими различные классы и социальные группы.

В нем уже отчетливо заметны черты героя новой эпохи, преодолевшего зачастую беспредметную романтическую тоску и неудовлетворенность и способного бороться за воплощение в жизнь своих представлений об идеале. Во внешнем облике Эрнеста, в специфике проявления его чувств и в особенностях поведения подчас еще встречаются отдельные романтические детали, но они не доминируют в характеристике образа, а потому не дают оснований трактовать оба романа как "главные романтические произведения в творчестве Бульвера"<sup>12</sup>.

История мушкетера Мальтраверса и становления его активной жизненной позиции сложна и диалектически глубока: прослеживаются не только определенные этапы интеллектуального формирования героя, но и подлинная эволюция его чувств. При этом характеристика Эрнеста не сводится к авторскому комментарию его поведения и чувств, а раскрывается в его прямой речи и поступках.

Свойственный Эрнесту демократизм питает его передовые общественно-политические взгляды. Несмотря на свое происхождение, богатство, титулы, манеру поведения, он постоянно ищет контактов с простыми людьми. Бульвер подчеркивает, что это не просто прихоть, а постоянно возрастающая глубокая потребность: утомленный своей ранней разочарованностью в тех, кто продвигается в "высшем свете", он ищет людей, наделенных настоящими чувствами. "Его больше всего интересовали любые проявления человеческих чувств и привязанностей; он любил наблюдать подлинные оттенки души там, где они более всего заметны, - в среде необразованных и бедных людей", - пишет автор, прослеживая причины изначального оптимистического взгляда Мальтраверса на "красоту человеческой природы"<sup>13</sup>.

В своем творчестве Эрнест стремится опереться на поддержку и понимание простых тружеников, к которым испытывал "смесь подлинной любви и глубокого уважения", уверенный, что настоящим ценителем искусства может быть во все времена народ, а не "этот капризный обманщик - переходящая публика"<sup>14</sup>, т.е. буржуазный читатель, чьи оценки зависят от прихоти моды. Желание Мальтраверса "сместаться с толпой, собралась ли она вокруг шарманщика или поглазеть на схватку собак, и слушать все, что говорится, и замечать все, что происходит", естественно, по мнению Бульвера, "для каждого поэта, который стремится к чему-то большему, чем к простому описанию жанро-

вых сценок"<sup>15</sup>. Стремясь писать для народа, "он призвал народ своей и других стран быть его аудиторией и его судьями, и никакие кружки в мире не могли бы испортить его"; поэтому поэт уверен, что "когда предрассудки и зависть отомрут, глубоко в сердце человечества найдется сочувствие его мотивам и его деятельности"<sup>16</sup>.

Мальтраверс — уже сложившийся поэт, который овладел секретами воспроизведения поэтического чувства и нашел его истинную цель, состоящую в том, чтобы, изображая будничную реальность, становиться "тонким и ищущим аналитиком"<sup>17</sup>. Только такая цель обеспечит поэту "глубокую благодарность и заслуженное восхищение людей"<sup>18</sup>.

Решающим фактором становления Эрнеста — человека и поэта — является то, что в ранней юности он встретился с девушкой из низов Алисой Дарвил. Благодаря ей ему открылась та сторона действительности, которую, как считает автор, должен досконально знать истинный поэт. Расширившийся в дилогии социальный диапазон творчества Бульвера сказывается также и в решении проблемы любви. "Если в "Годольфине" любовь была единственным стимулом деятельности героя, а разочарования и огорчения, связанные с нею, сразу и фатально сказывались на его судьбе, то в дилогии Бульвер наглядно демонстрирует вторжение общественных законов в казалось бы изолированную от внешнего мира сферу интимной жизни персонажей. Любовь Эрнеста и Алисы изображена не как слепая страсть, как это было у романтиков и их эпигонов, а как чувство, жизненно и психологически обусловленное теми конкретными обстоятельствами, в которых оно зарождается, и особенностями характера и мировосприятия влюбленных.

Поначалу Эрнеста привлекает в Алисе лишь ее красота и музыкальность, так не соотносимые с ее невежеством и интеллектуальной отсталостью. Бульвер едва ли не первым из английских романистов XIX в. попытался убедительно показать, что образованному, гуманному, тонко чувствующему юнше-дворянину неграмотная девушка из народа способна внушить не только сострадание, но и уважение. Большой интеллектуальный потенциал, который Эрнест сумел разглядеть в Алисе, стал "разумным содержанием"<sup>19</sup>, необходимым для возникновения его любви к простодушнице.

Если Алиса пробудила в Эрнесте интерес к человеку из народа, заставила уважать себя и преподала урок бескорыстной любви, то его друг и наставник, мыслящий аристократ Кливленд

формирует общественно-политические взгляды юности. "Дружелюбный, вежливый, культурный, благожелательный"<sup>20</sup>, он является добрым примером Эрнесту, заставляя его критически относиться не только к окружающему миру, но и к самому себе. Так, когда после нелепой случайности, разлучившей Мальтраверса с Алисой, он едет в Париж и окунается в водоворот светской жизни, Кливленд, ощущая всю пагубность такого поведения, предостерегает его: "В твоём возрасте, с твоими средствами праздность сегодняшнего дня становится привычкой дня завтрашнего"<sup>21</sup>. Отвергая бездеятельность, он уверен, что только трудом можно добиться свершения всех планов и только в юности можно учиться получать наслаждение от труда. Под влиянием Кливленда в Мальтраверсе возродилось стремление к активной деятельности, в результате чего он "примирился с собой и человечеством"<sup>22</sup>.

Философские представления Мальтраверса складывались в процессе его критического осмысления как философии Канта, так и рационалистической философии, которую исповедует Кливленд. При всем уважении к последнему герой ещё в юности пришёл к выводу, что рационализм холоден и что "философия рассудка приводит в движение кабинетный автомат"<sup>23</sup>. Стараясь пробраться через часто запутанные "лабиринты причин и следствий, которыми мы стараемся достигнуть это странное и двудикое чудовище — нашу собственную природу, он чувствовал, что не живёт в одиночестве, а прошёл через процесс действия в оживлённом мире: настолько более справедливым, ясным стало его знание самого себя и других"<sup>24</sup>.

Не раз подчеркивая восхищение, которое Эрнест питает к возвышенным идеям Платона, Бульвер уже не так безоговорочно разделяет это восхищение, как могло бы быть тремя годами ранее, во время создания "Годольфина". Теперь идеи Платона представляются ему туманными (кн. I, гл. 5) и, очевидно, поэтому меняется и взгляд писателя на смысл и цель человеческой деятельности. Она не должна заключаться лишь в благовооружённости или в интеллектуальном труде художника: если художник оторван от действительности, тогда, "предоставленные сами себе, наши таланты становятся всего лишь интеллектуальными странностями"<sup>25</sup>. Это звучит и как предостережение герою, в определённый период жизни рискующему потерять свои высокие представления о назначении поэта-гражданина, и как ощущение того, что платоновская система взглядов, связывающая человека с природой, вряд ли способна связать его и с

реальной будничной жизни.

На пути к выработке твердых социально-нравственных и эстетических принципов особые значение имеют столкновения Эрнеста с Каструччо-Цезарини, бездарным поэтом, воображающим себя гением. Знакомство с его писаниной заставило героя еще более самокритично взглянуть на свое творчество, так как в этой ситуации он почувствовал себя "красавицей, увилелшей карлика уду на самое себя"<sup>26</sup>. Зовущая роль Каструччо в личной судьбе Эрнеста и последующий крах романа стали для героя уроком ответственности художника перед обществом и отдельной личностью.

Судьба Эрнеста -- это в сущности судьба талантливого человека в обществе, где талант копируется на уровне товара. Герой отличался "донекхотской идеей о достоинстве таланта... он скорее стал бы фокусником или акробатом, чтобы снискать великие аплодисменты, чем удовлетворяться успехом в гостинице..."<sup>27</sup>, где его выставляли бы напоказ как некую режиссёр. Не принося ему удовлетворения и парламентская деятельность: "Видя вокруг себя людей подлых и кофтыных, он все более уверялся в мысли, что "в политике в высшей степени приговорного государственва каже только сомненья ни поспешат нас, каковой только крак ни окулает!"<sup>28</sup> Закономерно поэтому, что Эрнест, преисполненный надменного презрения к тем, кто богаче и знатнее его, "все более склонялся к той единственно верной философии, которая делает человека ... вселенной для самого себя"<sup>29</sup>.

Горькое сознание своего долга перед людьми и отечеством постепенно трансформируется в презрительное отношение ко всему, что не соответствует "этой философии". Многие современники Бульвера (и среди них в первую очередь Теккерей) укоряли его за то, что в "Эрнесте Мальтраверсе" он изобразил "порочек художника как гения, стоящего выше моря общепринятой морали"<sup>30</sup>. Но эти нареканья не имеют серьезных оснований именно потому, что отрицательное отношение автора к высокомерию героя вытекано в диалог с предельной ясностью устами Флоренс -- второй героини "Эрнеста Мальтраверса", -- многим похожей на Эрнеста по происхождению, образованию и характеру. "Это холодная философия, -- говорит она. -- Вы можете примириться с ее мудростью в обществе, в людском гуле и толчее; но в уединении с природой -- никогда!"<sup>31</sup> Несмотря на то, что Эрнест не привлекает самостоятельно мыслящая, гордая Флоренс, он был глубоко благодарен ей за то, что в пермод, когда он стал

"востоким и величавым", "самодовольным и надменным", "ее любовь искоренила всякую мысль о себе" из его сердца<sup>32</sup>.

После трагической гибели Флоренс Эрнест снова начал стремиться к усыпляющим удовольствиям праздности, поскольку "таким обычно бывает состояние наделенных воображением людей в кризисные периоды жизни, когда какое-нибудь большое крушение планов и надежд расстраивает основы (души - Г.П.), слишком чувствительные ко всяким изменениям условий"<sup>33</sup>. Это точное психологическое наблюдение автора дополняется емким сравнением эмоциональной жизни человека с приливами и отливами в океане, выразительно раскрывающим душевное состояние героя в этот период: "Волны, которые когда-то подгоняли дух Эрнеста Мальтраверса к трудностям и опасностям активной жизни, давно уже склонули в спокойные глубины"<sup>34</sup>.

Вслед за Чайльд Гарольдом, "утомленный цивилизацией, пресыщенный теми триумфами, для достижения которых ... люди так тяжело трудятся"<sup>35</sup>, Мальтраверс решает уехать на Восток. Но в отличие от героя Байрона Мальтраверс и там ощущает неподъемную тяжесть действия. Столкнувшись с фактами ужасающего деспотизма и несправедливости восточных народов, он не может равнодушно их наблюдать и сознательно выбирает такие ситуации и приключения, в которых максимально проявляются его физические силы и интеллект.

Вернувшись с Востока, Мальтраверс и не помышляет "снова вернуться к занятиям активной жизни", не желая применять свои силы и энергию на службу "дуракам и мошенникам"<sup>36</sup>. Каким бы обостренным критическим отношением его к буржуазно-дворянской Англии ни были вызваны эти настроения героя, объективно они свидетельствуют об определенном рецидиве тщеславного и антигражданственного дворянского эгоцентризма в его мироощущении, что сказалось также в отступлении его от прежних идеалов, хотя и во многом умозрительных, демократических настроений. Автор подчеркивает, что если прежде Эрнест презирал только тех, кто выше и богаче его, а с низестоящими был скромен, то теперь он начинает презирать все человечество и все его цели.

Пессимистический стоицизм Мальтраверса, по убеждению автора, имел и свою положительную сторону, так как благодаря ему "его ум приобрел то, чего раньше ему не доставало, - твердость"<sup>37</sup>. Раскрывая несоответствие между гордым, надменным и властным внешним обликом Мальтраверса и его внутренним благородством и великодушием, Бульвер приближается к изображе-

нию сложного человеческого характера, раскрывающегося через диалектику "добрых" и "злых" его качеств. Логическая обусловленность движений души героя, психологическая точность их раскрытия особенно заметны в "Алисе" (в любовной коллизии Эрнеста и молодой девушки из высшего света Эвелин).

Используя прием внутреннего монолога, Бульвер раскрывает трагизм чувства героя к девушке, предназначенной другому, которое он всеми силами старается побороть. Редко встречающийся у зрелого Бульвера способ самовыражения героя - его исповедь - с особой силой передает интенсивность и трагический характер его любви к Эвелин. Это чувство прошедшего через многие жизненные испытания поэта в трактовке автора выступает одним из факторов, способствовавших тому, что к концу диалогии он становится глубоко самокритичным человеком и окончательно преодолевает в себе всякие остатки романтической гордыни.

Но едва ли не решающим этапом этой эволюции героя является то, что во втором романе он задумывается над трагедией не одной Алисы Дарвил, а английских низов в целом, ставших жертвами буржуазного промышленного прогресса. "Каждое новое усовершенствование в машинном оборудовании, - говорит он, - лишает сотни людей пищи"<sup>38</sup>. Резко осуждая трескучую буржуазную пропаганду о просвещении масс как пути улучшения условий их жизни при капитализме, герой с горечью замечает: "Цивилизация, просвещение - это неясные термины, пустые звуки"; "пока существуют такие вещи как золото и власть, предпринимательство никогда не отомрет и всегда будет иметь приверженцев"<sup>39</sup>. Этой антинародной хищнической буржуазной активности Мальтраверс стремится противопоставить свою деятельность на подлинное благо бедняков. "Старость, немощь, временное несчастье, незаслуженные лишения находили в нем твердого, близкого, неутомимого друга"<sup>40</sup>, - пишет автор.

Так Мальтраверс преодолевает свои временные стоически-пассивные настроения; личная драма отступает перед сознанием необходимости стать причастным к истинно полезной деятельности. Это и становится источником оптимистического взгляда героя на жизнь как на "благословение". Неразрывное единство интеллектуально-эмоционального и социального факторов в поведении и мировосприятии героя - свидетельство возросших творческих возможностей Бульвера-психолога, которые именно в "Алисе" достигают своего наивысшего развития.

Эрнест, в отличие от героев предшествующих романов

Бульвера, чья жизнь определялась преимущественно сферой личных отношений, живет большей частью интересами общественными, судьбами народных масс. В свой первый приезд в Париж молодой поэт не интересовался судьбой французских низов. Во второй же приезд туда (кн. 4, гл. 2), приходя к выводу о том, что "политическая история Парижа - это история толпы", умудренный жизненным опытом герой с горечью замечает, насколько "этот народ", как народ, довольствовался тем, что был полностью лишен всякой власти и голоса в государстве, оставаясь лишь толпой<sup>41</sup>.

Это слова из внутреннего монолога Эрнеста, впервые примененного Бульвером для раскрытия общественных настроений героя. Становится ясно, насколько важной считает теперь писатель гражданскую позицию личности. В этих словах ошутима горечь в равной мере и от того, что буржуазия лишила народ каких бы то ни было прав в обществе, и от того, что народ смирился с таким положением, как это было во Франции в период между восстаниями 1834 и 1839 годов. Поэтому Эрнест и видит в народе пассивную и недостаточно трудолюбивую массу, которой может помочь лишь ограниченная "малой сферой" индивидуальная благотворительность, движимая христианской любовью как духовным синонимом свободы. "Система небольших наделов" Мальтраверса - лишь один из вариантов христиански-филантропической утопии, над которой размышлял в это же время и Диккенс, создавая образ мистера Браунлоу ("Оливер Твист", 1838).

Типологически Эрнест - "кающийся дворянин", сопоставимый с подобными же образами в романах Ж. Санд конца 1830-х - начала 1840-х годов. В своем кругу этот человек совершенно одинок. Только мыслящая Флоренс могла его понять и поддержать, да и то исключительно в сфере утверждения активной деятельности как закона и условия человеческого существования на земле. Флоренс, однако, не представляет себе конкретного содержания и цели этой деятельности: Бульвер, разочарованный в буржуазно-либеральной политической деятельности, не считал возможным направить ее энергию и мысль в общественную сферу. Подняться же до тех демократических настроений, к которым пришел Эрнест, дочь богатейшего аристократа, всегда далекая от народа, вряд ли смогла бы, даже если судьба отпустила бы ей более долгий век.

Еще менее способна понять героя Эвелин: как бы ни выделяла ее доброта, сострадательность и бескорыстие среди девушек ее круга, ее бездейственность и неумение разобраться в

виды уже к середине "Алисы" по сути обескровливают образ. Раскрытый в начале романа прежде всего через идеализирующее восприятие Мальтраверса, в дальнейшем он представлен лишь в авторском повествовании.

И Эвелин, и Флоренс становятся жертвами Ламли Ферерса. Обедневший дворянин, стремящийся к богатству и карьере, мнимый друг и наперсник героя, а не самом деле его идейный и практический антагонист, он характеризуется автором как человек, которого выделяет "решительное и систематическое отсутствие принципов, которое, если бы обстоятельства заставили его действовать, могло бы сделать его человеком опасным и коварным"<sup>42</sup>. Сам же Ламли откровенно возводит лицемерке в принцип своего поведения, признаваясь в этом Эрнесту.

В частной жизни Ламли умело и ловко играет на слабостях людей. Ради брака сначала с Флоренс, а затем с Эвелин, дочерью богатого банкира, он пускается на различные интриги. Циник и скептик, глубоко равнодушный к каким бы то ни было традициям и воспоминаниям прошлого, презирающий непрактичную гениальность, Ламли и "червя не тронул бы, если это не принесло бы ему пользы, но он мог бы поджечь дом, если у него не было бы другого способа поджарить себе яичницу"<sup>43</sup>. Свои подлости он совершает ловко, едва ли не артистически изящно: настолько Ламли умен, внешне обаятелен и деятелен.

Этим он несомненно выделяется в окружении других типичных представителей английского света (безвольный и теряющий почву под ногами Легард, тупой и самодовольный Долтимор). Бульвер сравнивает его с шекспировским Яго, но Ламли рожден и сформирован буржуазной эпохой, чьи законы глубоко и прочно усвоил. Когда он говорит, что "деньги и дружба - это одно и то же, разницы никакой"<sup>44</sup>, он психологически напоминает бальзаковского Растиньяка, усвоившего урок Вотрена о деньгах как единственной добродетели ("Отец Горнио", 1834). Ламли лишен того величия, каким был овеян титан зла - Яго, - но лишен он также и каких бы то ни было черт готического героя, которыми Диккенс наделил такого же корыстного эгоиста Монкса ("Оливер Твист", 1838).

Образу Ламли подчас не хватает динамики, он раскрывается как уже сложившийся характер. Он - продукт общественных обстоятельств, о чем прямо заявляет сам: "Не меня, а этот несправедливый мир нужно винить, если для жизненного успеха необходимы поступки, которые строгая мораль не оправдывает и результаты которых я, не пророк, не могу предвидеть: я такой

же, как и все другие люди, которые борются против судьбы, чтобы стать богачами и великими" 45. Если бы не месье Цезарь, обсеуженного от мучений, которых его подверг Дамли, его путь к карьере и богатству завязался бы, как и у Гастиньяна, позлым успехом. Это закономерно: буржуазное общество примет вся, кто теоретически и практически усвоил его законы.

Цезарями и Дамли по названию Бульвером как два типа этого-того, развращенных буржуазно-дворянским воспитанием и окружением. Так же развращена им ушьяя, гордая Каролайн Мерстон. Беспрепятства, охотящаяся за богатым женихом, не гнушаясь при этом самыми низменными средствами, она убеждена, что "богатство и положение остаются, когда любовь превращается в горстку пепла" 46. То, что Каролайн, вопреки подобным действиям, полюбила Дамли, психоэгоистически вполне мотивировано: как внутренней слабости. Ради карьеры и благополучия возлюбленного она готова даже на брак с ничтожным Долтимором.

В нравоописательном плане эта коллизия чем-то напоминает отголоски г-жи де Ресто и Максима де Трай ("Побег", 1930). Такое сопоставление тем более оправданно, что еще в первой части говорится о женщинах в буржуазной Франции, которые, даже имея любовников, не становятся при этом счастливей, чем в браке без любви, — тем самым обобщая трагический опыт таких, как Анастаси де Ресто.

Отличие Каролайн от балзавансовской героини в том, что первая, убедившись в подлости и низости Дамли, находит в себе силы порвать с ним: гордость и расулок в англичанке преобладают над чувствами. Но при этом, решая не открывать глаза Эвелин на жуткую сущность Дамли, Каролайн, чем бы ни мотивировала она такое решение, по сути предает подругу ее крамольные планы претендента на ее богатство. Это тем более предательский поступок, что Каролайн знает о любви Эвелин к Ледгарду. Дружба для таких эгоистов за богатыми женихами и невестами, как Дамли и его достойная подруга, не имеет значения — независимо от того, кто из них нравственно более опустошен.

Если мир дворянской Англии представлен в длилгии системной образцов первого плана, то буржуазная Англия оказывается на периферии. Однако и при этом критическое отношение Бульвера к английской буржуазии проявляется вполне отчетливо и в эпизодическом образе провинциального буржуа Гоббса, в котором впервые на страницах длилгии возникает буржуазная Англи-

лия, ханжески жестокая по отношению к беднякам ("Эрнест Мальтраверс", кн. 4, гл. 3) и прежде всего - в образе банкира Темплтона, самом развернутом из буржуазных персонажей дилогии.

#### С н о с к и

I Eigner E.M. The Metaphysical Novel in England and America (Dickens, Bulwer, Melville and Hawthorne). - Berkeley: University of California Press, 1978. - P. 59.

2 Bulwer-Lytton E.G. Ernest Maltravers. - Leipzig: Tauchnitz, 1842. - P. 7-8.

3 Надивайко Д. Вершина немецкой просветительской прозы // Гете И.В. Годы Науки Вильгельма Майстера (на укр. яз.). - Киев: Днипро, 1970. - С. 5-22.

4 Bulwer-Lytton E.G. Ernest Maltravers. - P. 8, 11.

5 Ibid. - P. 9-10.

6 Ibid. - P. 10.

7 Ibid.

8 Stevenson L. Relativity of Truth in Victorian Fiction // Victorian Essays: A Symposium. - Kent: The Kent State University Press, 1967. - P. 71-86.

9 Bulwer-Lytton E.G. Alice or the Mysteries. - Leipzig: Tauchnitz, 1842. - P. V.

10 Bulwer-Lytton E.G. Ernest Maltravers. - P. 29.

11 Ibid. - P. 8, 301.

12 Stone D. The Romantic Influence in Victorian Fiction. - Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 1980. - P. 88.

13 Bulwer-Lytton E.G. Ernest Maltravers. - P. 32.

14 Ibid. - P. 267.

15 Ibid. - P. 32.

16 Ibid. - P. 200, 268.

17 Ibid. - P. 202.

18 Ibid. - P. 201.

19 Белинский В.Г. Герой нашего времени. Сочинение М. Лермонтова // Полн. собр. соч.: В 13 т. - М.: АН СССР, 1954. - Т. 4. - С. 193-270.

- 20 Bulwer-Lytton E.G. Ernest Maltravers. - P. 133.
- 21 Ibid. - P. 95.
- 22 Ibid. - P. 103.
- 23 Ibid. - P. 104.
- 24 Ibid. - P. 129.
- 25 Ibid. - P. 142.
- 26 Ibid. - P. 122.
- 27 Ibid. - P. 283.
- 28 Ibid. - P. 254.
- 29 Ibid. - P. 267.
- 30 Stone D. Op. cit. - P. 328.
- 31 Bulwer-Lytton E.G. Ernest Maltravers. - P. 300.
- 32 Ibid. - P. 323-324.
- 33 Ibid. - P. 357.
- 34 Ibid. - P. 69.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid. - P. 71-72.
- 37 Ibid. - P. 70.
- 38 Bulwer-Lytton E.G. Alice. - P. 81.
- 39 Ibid. - P. 80.
- 40 Ibid. - P. 86.
- 41 Ibid. - P. 235.
- 42 Ibid. - P. 229.
- 43 Ibid. - P. 249.
- 44 Ibid. - P. 205.
- 45 Ibid. - P. 406.
- 46 Ibid. - P. 162.

PECULIARITIES OF THE METHOD AND GENRE OF BULWER-LYTTON'S  
DIALOGY ON ERNEST MALTRAVERS

G. Perminova

S U M M A R Y

The article deals with the peculiarities of the method and genre of E. Bulwer-Lytton's two novels "Ernest Maltravers" and "Alice, or the Mysteries". The author comes to the conclusion that although the writer is following the romantic tradition, in some portraits of these novels (especially in the portrait of Alice), he goes beyond the romantic conventions, being for the most part realistic.

EDGAR ALLAN POE IN ESTONIAN  
(NOTES ON CRITICAL RECEPTION AND METHOD)

Reet S o o I  
Tartu State University

In this article we shall be concerned with the critical reception and interpretation of E.A. Poe's poetry in the Estonian language.

"We commence, then, with this intention" - to quote Poe verbatim<sup>1</sup> - to view "The Raven", not just as the most generally known of his poems, but because it has something of a history about it in our mother tongue and perhaps in our literature, too. We shall focus principally on two translations, those by Johannes Aavik (1929) and Ants Gras (1930). Since Aavik based his version (except the first two stanzas) on C.E. Luiga's translation (1915), the latter will be given no separate treatment. While doing this, we shall constantly regard an important article on this very theme, viz. "Edgar A. Poe' "Kaaran" kolme eestikeelse tõlke" by Johannes Silvestri in "Eesti Kirjandus" no. 6, 1930. We shall also keep the famous essay by Poe himself, "The Philosophy of Composition" close at hand, in order to corroborate or to disprove.

There is no need, in our opinion, to wonder about the eternal 'prior' or 'post' problem, connected with this essay. It is doubtless a significant piece of writing because it elucidates Poe's 'poetic principles' in general, while discussing his one poem in particular. It is the 'why' and 'how' that interest us more than the 'when' at this point. Poe's confession, "It is the curse of a certain order of mind, that it can never rest satisfied with the consciousness of its ability to do a thing. Not even is it content with doing it. It must both know and show how it is done",<sup>2</sup> is sufficiently revealing. In addition, it is a premonition of the coming age, of which Poe himself has said in "Eureka: "I am but pausing, for a moment, on the awful threshold of the Future",<sup>3</sup> an age intoxicated with the 'how it works'

side of everything, as we know it today. In a way, "The Raven" was not complete, especially in modern terms, until its author had written the explanatory essay. This is an encouraging example for all that still go on writing on this topic, the present humble attempt included.

It is a bitter irony that in Poe's lifetime no translations of his best-known poem appeared. However, there were claims that "The Raven" itself was either largely or in part a translation, 'plagiarized' from Italian, Chinese, Persian, etc. In addition, more than a dozen imitations circulated while Poe was still living. We shall take it for granted that "The Raven" is not a translation, if only in a very figurative sense, inasmuch one could never be too sure that the works of art written in one's mother tongue do not need a kind of translation in their own turn, i.e. a very subtle reading and interpreting. Of all the possible approaches to translating poetry, now in the direct and common sense of the word, the one viewing the process of translating as a kind of interpreting does seem to make sense in relation to Poe. We shall proceed from the assumption that translating poetry in general, and Poe's poetry in particular, can never be considered just a mere technical problem. Which is, in fact, how J. Silvet has viewed it: "Igatahes on Poe "Kaaren" kõige pealt huvitavaks eksperimendiks kududa keerulist kangast õudsetest kujutlustest ja kõlavatest sõnadest. Siin on just 'kude', just tehniline külg kõige olulisema tähtsusega."<sup>4</sup> Likewise, "Luuletis on peamiselt huvitav ning hiilgavalt õnnestunud eksperiment luuletehnikas, ja ka tõlkijsid veetleb vist peamiselt selle luuletise tehniliste raskuste võitmine, nagu võib valmistada lõbu raske ristsõnademoistatuse lahendamine."<sup>5</sup> Were it indeed merely (or mainly) a search for the one-to-one correspondence between two languages, it would very likely lead to the rather commonplace conclusion that it is impossible to translate poetry. Yet there exist very fine renderings, which take into account the deepest meaning and nature of the original, presenting it gently and sparingly. Such a translation is a tactful reference to the 'real thing', arousing in readers a desire to read it. By no means should it be a self-assured substitute, posing as an equal or even better version, thus quenching the wish to read the original. Curiously, Estonian critics have, in their eagerness to applaud, maintained, for example, that

"... nõnda on tõlge /"The Bells" as "Kellad" by A. Oras/ kõlaliselt algupäraneist isegi parem."<sup>6</sup> It is in this light that we shall approach the translations at hand. We shall also take it for granted that every genuine poem possesses its hidden soul or core, a unique tone or tingle or wavering, if we are to use words as 'unscientific' as those. In Poe's case, though, one might be pardoned for that. This secret core is generally thought to be literally untranslatable, yet if the reader can be transferred into it if one takes the trouble to listen intently to what the poem, or the language of it, says of its own accord, not just listen but to hear. Hence the degree of accomplishment does not depend solely, or perhaps principally, on the meticulous imitation of the metrical patterns. The very soul of the poem might be recaptured in a different shape altogether, exemplified best by Stéphane Mallarmé's line-by-line version in rhythmic prose, "Le Corbeau". In Estonian, however, the translators have sought to preserve the metrical forms as closely as possible, which is no easy task. The earliest attempt, viz. a free translation by G. Kajak in "Uusleht" (Narva, June 5-6, 1915), based on Balmont's well-known Russian version, is an exception in this respect (though modest in achievement).

Ants Oras has, in an introduction, elucidated his principles and method of translating Poe's poetry as follows: "Tõlked tahavad kõigepäält olla l u u l e t i s e d, mis anavad edasi Poe meeleolu ja muusika, ühtlasi pidades tema sõnastusest kinni nii palju kui võimalik, kuid hoidudes pedantsusest. Tõlkija on Poe värsitoodangu omal individuaalsel moel läbi elanud ja neid elamusi paratamatult pidanud väljendama ka oma eestindustes. /.../ Sellise närvide luule "teaduslikud" tõlked on senini tavaliselt äpardunud. Ka tõlkida tuleb närvidega. /.../"<sup>7</sup> The phrase 'närvide luule' is of a special interest for us at this point, while we shall take a closer look at the two versions of the poem.

To begin with, the Estonian language is unfortunate in the sense that it does not allow to render the ominous and meaningful refrain 'nevermore' in as impressive a form as would be desirable. The regrettable absence of "the long "o" as the most sonorous vowel, in connection with "r" as the most producible consonant"<sup>8</sup> in Estonian accounts for this rather significant failure. As does the inevitable substi-

tution of the feminine rhymes for the masculine ones. As J. Silvet has observed, Oras is better at finding suitable rhymes than Aavik, his are certainly more refined, e.g.: "Käes siis oli range talle, väljes paukus külm nii vali",<sup>9</sup> (Aavik lk. 8)<sup>23</sup> "Talv too oli, õõ, mil ahi nagu tukkav tulikahi"<sup>10</sup> (Oras, lk. 50)<sup>24</sup> Oras is careful to preserve internal rhymes throughout the poem, whereas Aavik omits them occasionally. Yet at the very beginning one notices the introduction of additional exclamation marks by Oras - the first instance occurs already in the second stanza, while Poe has his first late as in the sixth. The music of the beautiful 'remember - December' rhyme is lost in both Estonian versions. Stanza III in the original contains a line where the 'purple curtain'<sup>11</sup> (Poe, p. 365)<sup>25</sup> is mentioned, which, according to some sources played an instigating role in the genesis of the poem. Reportedly, Poe had stated that the suggestion of the whole poem lay wholly in the following lines of Elizabeth Barrett's poem "Lady Geraldine's Courtship" (1844):

"With a rushing stir, uncertain, in the air, the purple curtain Swelleth in and swelleth out around her motionless pale brows;"<sup>12</sup> "Purple", as is known, is often believed to be a symbol of mourning. In Oras the word is lost, but Aavik has preserved it - 'purpurkätte' (lk. 8). To achieve greater dramatic intensity, Oras has made the protagonist think of the evil forces ("... lõkse Saatan sea", lk. 50), whereas Aavik renders Poe's 'visiter' (p. 365) as 'võisur' (lk. 8), thus remaining closer to the original meaning and mood. It is generally admitted that the language Poe uses in this poem is rather subdued, even prosaic at times. This is particularly true of stanza IV which presents the "Sir ... or Madam" phrase, as well as the "But the fact is ..." portion that are in sharp contrast with Oras's highly poetical rendering. The same must be said of the final line of the same stanza:

<sup>23</sup> All further references to Aavik's translation are taken from XIX - XXI sajandi väliskirjanikke III. Tartu, 1969 and will be denoted by page numbers only.

<sup>24</sup> All references to Oras's version come from Edgar Allan Poe. Valik luuletisi. Tartu, 1931 and will be indicated by page numbers henceforward.

<sup>25</sup> All Poe quotations of "The Raven" are from Collected Works of Edgar Allan Poe. Volume I. Cambridge, 1969 and will be indicated by page numbers in the body of the text.

"Darkness there and nothing more." (p. 365)

"Pime - muud ei midagi." (Aavik, lk. 8)

"Õõ ja õõ - muud midagi!" (Oras, lk. 51)

The repetition and an exclamation mark add to the above-mentioned effect in the last example. Silvet has pointed out the overdramatizing tendency of Oras and termed the additional 'oh's and 'ah's as "primitiivsed tundeavaldised".<sup>13</sup> At any rate, they are a kind of breach of the very careful and balanced gradation in the poem's mood. The continuous use of an exclamation mark ever since the fourth stanza (with a few exceptions) contributes to a kind of levelling effect. In the original this mark ends the first preliminary rise of tension at the end of stanza VI. Contrary to Oras's heightened tone, Aavik has chosen to keep it very sober - this, curiously though, by omitting exclamation marks where Poe has them (e.g. in stanza VI). He keeps closer to the original as to the sense than Oras, yet in the fifth stanza where the tension is just amounting, he has all of a sudden deviated from the original, inserting a line - "... see pinge lahendas aus viimati" (lk. 8). The opening of stanza VI in Aavik's version sounds to the contemporary reader somewhat flat: "Kangest' erutet ma olin, tagasi kui tuppä tulin" (ibid.), contradicting the previous line quoted above. Oras has a dramatic "Põõrin, tulin lennujalu, hinges lõõskav tulipalu" (lk. 51), and Poe a more sober "Back into the chamber turning, all my soul within me burning" (p. 366). J. Silvet has pointed out that Aavik's translation is more exact, whereas Oras is more carried away by his own poetic impulses; to use his own words, "translating with nerves". However, in stanza IX, Aavik misses an important point by not having the raven croak out its name - so the impressive effect, having a bird with the name 'nevermore' gets lost. Oras has retained it. Stanza XIII has in Oras's interpretation a sinister implication "Viirastusi mõõda veeris - veimuarje kooljaleeris!" (lk. 53). Aavik has rendered Poe's more matter-of-fact description of the cushion's lining and the lamp-light. It is noteworthy that in the last lines of his stanzas, Poe uses almost invariably the verb 'quoth' (except 'said' in stanza X and 'croaking' in stanza XII). Aavik varies his own version with 'kõstis, hüüdis, ütles, kraakaus'. While Poe has only 'quoth' at the very culmination of his poem, Oras has chosen to use a rising gradation, 'lausus, uhmles, vestas, rõkkas'. At the

very peak of intensity, Aavik begins stanza XVI with "Kui mul nõnda räägid sina, lind või kurat, hüüdsin mina," (lk. 10), having the bird chased away in the following manner: "... ma ei taha / näha sind, vaim, kasi, paha, kuju otsast kiiresti," (ibid.). Oras resorts to additional 'oo's and repetitions at this point. In the final stanza, he finds an elegant alliterative equivalent for Poe's "pallid bust of Pallas" (p. 369), viz. "pääl Pallaskuju" (lk. 55), while Aavik has just 'kuju' but no 'Pallas'. 'Pallas', incidentally, has been especially emphasized by Poe for its symbolic meaning and sonorousness in "The Philosophy of Composition" (cf. p. 320). It renders the poem a glow of ancient Greece, whose spirit, indeed, will arise 'nevermore'.

An exacting student of "The Raven" translations might, perhaps, start arguing about the very last line of the poem, particularly on account of its being in the active voice instead of the passive, as in the original. The soul itself, it seems, could never rise of its own accord:

"ja mu hing ei saa sest varjust, mis mind rõhub raskesti,  
välja tõusta - ialgi!" (Aavik, lk. 10)

"Ning mu hing sest varjust mustast, valgust talt minuri,  
ei saa tõusta - ialgi!" (Oras, lk. 55)

"And my soul from out that shadow that lies floating on the  
floor  
shall be lifted - nevermore!" (p. 369)

The "shall be lifted" construction (especially the choice of the auxiliary verb) implies other and higher forces than those residing in one's soul, perhaps.

Ignoring the analogy of translating "The Raven" with solving a crossword puzzle as overstated, and keeping Poe's definition of poetry as "The Rhythmical Creation of Beauty"<sup>14</sup> in mind, we could conclude that both versions under inspection reflect the times and tastes of their completion. It is a curious fact that Poe, whose vocabulary is not large for a poet writing in English and in whose poems neologisms are especially rare, was destined to become a vehicle for linguistic innovation in the Estonian language. Aavik's preoccupation with Poe dates from the very beginning of this century (1903, translation of "The Tell-Tale Heart" as "Kraandlik süda" in "Postimees"; more systematically since 1915 in the "Hirmu ja õuduse jutud" series - "Tales of Terror and Horror"). His collections contain glossaries and elaborate linguistic

elucidations. In this sense, then, Poe has been utilized in a way abhorrent to a prophet of pure beauty. However, his exclusion of "Truth and Duty" was never as absolute as the popular legend has it (see, for example, his postulations on that account in "The Poetic Principle", p. 66, and "The Philosophy of Composition", p. 315).

Fr. Tuglas has remarked in an early review: "Poe sõber võitleb minus keeleuenduse sõbraga."<sup>15</sup> On the other hand, though, Poe (via Aavik and Oras) has doubtlessly contributed to the enrichment of the Estonian language and literature. New words and grammatical forms proposed and practised, the impact on "Noor-Eesti" (Young Estonia) through French Symbolism would just be one of the most conspicuous influences. Both "Ravens" have, in their own way, helped to express finer shades in finer forms. (Note also the following evolution of the titles: "Wares" by Kajak, "Ronk" by G.E. Luiga and Aavik, "Kaaren" by Oras.) "Translating with nerves" is an impressively worded phrase, although in contrast with Poe's own semi-fictional account. Making other persons' nerves reverberate does not necessarily presuppose a similar process in the maker's own nervous system. Very often, rather the opposite. "The Raven" is, in our opinion, a very cold-blooded piece of poetry, not because its author endeavours to present it as the result of conscious calculation, but because of the poem itself - its ruthless metronomic rhythm, the lucid and dispassioned exposition, the well-measured and balanced gradation of tension and dénouement. Its horror (metaphysical in nature) arises, so it seems to us, from its general effect of being fatally and immaculately what it is, its impossibility of being anything else but itself, its finality. There is no room for wavering or vacillation. It is as perfect a piece of marble (or should we say, 'marvel') as the much-acclaimed bust of Pallas or his classical ladies - Ligeia, Morella, Berenice. It contains little of what Poe himself mockingly called, "fine frenzy"<sup>16</sup>. Oras's sensitive rendering could, indeed, be called a "Nachdichtung", an authentic (if somewhat autonomous) work of art, making one curious about the original - today, perhaps, more so than once. (Poe has maintained in connection with "Ulalume" that it could be understood even by those who do not know English.) Where we do look for not just a rhythmical recreation of one's aesthetic impulses but,

more specifically, of beauty as Poe understood it, we could find an excellent short poem (too short for Poe's criteria, though) in Estonian, exquisite for its purity of tone and mood, recapturing the frail beauty at which the soul exalts, to use Poe's words. We shall have a song by Poe beside it, together with its translation by Ants Oras:

Inetud jalad	/.../ Ligeia! Ligeia!	Ligeia, Ligeia,
ja ilus hääli,	My beautiful one!	mu ilu, mu arm,
Maria, Maria,	Whose harshest idea	kelt heli ei leia,
mu ökene sääl,	Will to melody run,	mis kibe ja karm,
	O? is it thy will	kas puhanguis peljud?
Maria, mu öeke,	On the breezes to	kas tujukalt vait
sa lullutad sääl,	toss?	
sa laulad ja ilus	Or, capriciously	kui albatross hel-
on tõesti su hääli,	still,	jud.
	Like the lone Al-	kus voogude raid
	batross,	
	Incumbent on night	täis hõbedavõlu
	(As she on the air) (mi õõs heljub kuu),	
Maria, Maria,	To keep watch with	jättes vaenu ja
su põskede pääl	delight -	pglu
on lembus ja nim-	On the harmony there? sääl, kus ilu koik	muu?
bus,		
ning õilis on hääli,	Ligeia! wherever	Ligeia, su kuju
	Thy image may be,	kord siin ja kord
Maria, mu öeke,	No magic shall sever	sääl,
ei maailma pääl	Thy music from thee.	ent alati sujuv
sa unusta sind,		ja hurrav su hääli.
mis juatugu sääl.	/ ... /	/ ... /

(17)

(18)

(19)

Maria is not really Ligeia's sister, yet the two stand abreast. After all, Poe's name sounds too dangerously close to the English for 'poem', which it certainly does not do in Estonian.

## References

- 1 Poe E.A. The Philosophy of Composition // Edgar Allan Poe. Prose and Poetry. - Moscow: Raduga Publishers, 1983. - P. 313.
- 2 Seven American Stylists from Poe to Mailer: An Introduction / Ed. by George T. Wright. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1973. - P. 33.
- 3 The Science Fiction of Edgar Allan Poe / Collected and edited with an Introduction and Commentary by Harold Beaver. - Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1976. - P. 275.
- 4 Silvet J. Edgar A. Poe' "Kaaren" kolmes eestikeelses tolkes. - Eesti Kirjandus. - 1930. - Nr. 6. - lk. 285:  
"At any rate, "The Raven" by Poe is first and foremost an interesting experiment at weaving an intricate fabric of lurid fancies and well-sounding words. It is the 'texture', the technical side here that matters most."
- 5 Ibid. - P. 286-289  
"The poem is principally an interesting and brilliant experiment in poetic technique, and translators are most probably attracted by the technical difficulties that it offers, as one may enjoy solving a difficult crossword puzzle."
- 6 Eesti kirjanikke, kes hingegugulased E.A. Poe'ga. Robinson Eestis // Põhvaleht. - 1932. - Nr 79, 20. märts. - lk. 5.  
" ... thus the translation / "The Bells" as "Kellad" by A. Oras/ even surpasses the original in musicality."
- 7 Edgar Allan Poe Valik luuletisi ja esse "Kaarna" tekkinisest / Tolkinud Ants Oras. - Tartu : Eesti Kirjanduse Seltsi Kirjastus, 1931. - lk. 16-17:  
"The translations pose, above all, as poems that convey Poe's mood and music, while following his wording as closely as possible, striving to avoid pedantry. The translator has experienced Poe's poetry in a very personal way and was thus to express this experience in his Estonian versions. / ... / The so-called 'scientific' translations of such poetry of nerves have so far proved to be a failure. One must translate also with nerves. /.../"
- 8 Poe E.A. The Philosophy of Composition. - P. 316.

- 9 XIX - XX sajandi väliskirjanikke III: Valik luulet. - Kolmas, täiendatud trükk / Koostanud V. Alttos ja L. Kaljuvee. - Tartu: TRÜ, 1969. - Lk. 8.
- 10 Edgar Allan Poe. Valik luuletisi ja esseid "Kaarna tekkinemisest. - Lk. 50.
- 11 Collected Works of Edgar Allan Poe. Volume I: Poems / Ed. by Thomas Ollive Mabbott. - Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1969. - P. 365.
- 12 Ibid. - P. 356.
- 13 Silvet J. Edgar A. Poe' "Kaaren" kolmes eestikeelses tolkes. - Lk. 288: "primitive display" of feelings".
- 14 Poe E.A. The Poetic Principle // American Literary Criticism: An Anthology. - Moscow: Progress Publishers, 1981. - P. 66.
- 15 Tuglas Fr. Edgar Poe Eesti keeles // Postimees. 1918. - Nr. 10, 9. märts (24. veebr.) - Lk. 1. "A friend of Poe in me fights with the supporter of the neologistic movement."
- 16 Poe E.A. The Philosophy of Composition. - P. 312.
- 17 Runnel H. Mõru ning mõõduja // "Loomingu" Raamatukogu. - Tallinn: Perioodika, 1976. - Nr. 14. - Lk. 45-46.
- 18 Collected Works of Edgar Allan Poe. - P. 109-110.
- 19 Edgar Allan Poe: Valik luuletisi ja esseid "Kaarna" tekkinemisest. - Lk. 21-22.

ЭДГАР АЛЛАН ПО НА ЭСТОНСКОМ ЯЗЫКЕ  
(ЗАМЕТКИ О КРИТИЧЕСКОЙ РЕЦЕНЗИИ И МЕТОДЕ)

Р. Сооль  
Р е з ю м е

В статье рассматриваются два перевода известного стихотворения Э.А. По "Ворон" эстонскими литераторами Й. Аавиком и А. Орасом. При этом имеются в виду рецензия Й. Сильвета на ту же тему и эссе По "Философия творчества". Выясняется, что перевод Й. Аавика более точен в отношении содержательных связей, но менее артистичен, чем перевод А. Ораса. Однако Орас стремится перевести По, трактуя его творчество, выражаясь его собственными словами, как "поэзию нервов". Этим и объясняется возвышенный эмоциональный тон его перевода, являющийся некоторым искажением духа оригинала. В развитии же эстонского литературного языка поэтические переводы Ораса значимы как освоение до тех пор утаянных выразительных возможностей родного языка. Переводы По, в особенности его прозаических сочинений, выдающимся лингвистом Й. Аавиком уже с первых десятилетий нынешнего века стали средством обогащения синтаксических и лексических возможностей эстонского языка, в том числе и средством внедрения и распространения искусственно созданных корней.

В заключении статьи сопоставляются отрывок из поэмы По "Аль Аараф" с его эстонским переводом и стихотворение Х. Руннея "Мария", которое, как нам кажется, приближается к идеалу и атмосфере чистой красоты в понимании По.

ФУНКЦИЯ СНОВ  
В ТВОРЧЕСТВЕ УИЛЬЯМА СТАЙРОНА

Л. Цехановская

Таллинский педагогический институт

В структуре повествования романов Уильяма Стайрона "Сникая во мраке", "И поджег этот дом" и "Признания Ната Тернера" значительное место занимают описания снов действующих лиц. В одном из интервью американский писатель так объяснил наличие этого феномена в своей художественной системе: "... сны — весьма внушительная часть моего подсознания. Я долгое время помню о них ... мне кажется, что они чему-то учат меня. Я точно не знаю, учат ли, но они составляют важную часть жизни для меня, и поэтому они, должно быть, что-то значат, но что именно, я не могу сказать"<sup>1</sup>.

Почти дословно повторяет слова Стайрона о глубинном смысле сновидений герой романа "И поджег этот дом" Кэс Кинсолвинг: "Это и не гению понятно, что страхи и ужасы, которые ты видишь во сне, что-то означают ..."<sup>2</sup>. Сны участвуют в самопознании этого героя: "В Европе, — говорит Кэс, — у меня на многое открылись глаза ... и теперь мне понятно, что многие сны и кошмары, которые я отчетливо помню, сыграли тут свою роль"<sup>3</sup>.

В этих высказываниях нетрудно обнаружить влияние психоанализа, который, как известно, стал после Второй мировой войны одним из составляющих "американского образа жизни". Широкая популярность неопрейдизма в США объясняется данной его создателями характеристикой капитализма как универсального источника болезненных переживаний, порождающих свойственную XX веку невротическую личность.

Объектом творческого исследования Стайрона является мятущееся сознание современного человека. Стремясь к многостороннему изображению человеческого характера, американский романист переосмысляет поэтику изображения внутреннего мира личности. Придя к заключению, что принципы познания объекта, в том числе и художественного, заключаются в анализе всех, а

не только социальными его связями и обусловленностями, он не ограничивается даже тщательно разработанным в романах социально-психологическим детерминизмом. Объявляя важнейшие стороны человеческой личности неподвластными рациональным методам исследования в литературе, он, подобно многим художникам Запада, ищет мотивировки поведения человека и в сфере бессознательного и подсознательного.

Классическим проявлением бессознательного, согласно Фрейдю, являются неврозы и сновидения<sup>4</sup>. Вот почему в качестве ситуаций, призванных проявлять скрытые свойства человеческой натуры, в современном западном искусстве часто берутся состояния, когда расстроен или спит разум.

В произведениях Стайрона фиксируются сны не всех персонажей, а тех, которые находятся в состоянии душевного кризиса.

В первом романе - "Сникая во мраке" - таковыми являются Пейтон Лоффис, изломанная нездоровой обстановкой в родительском доме, вызывающая своей молодостью и красотой патологическую ревность матери - Эллен Лоффис, которая, в свою очередь, - жертва пресловутого "эдипова комплекса" и подавленной пуританским воспитанием здоровой чувственности. Развивающийся у Эллен на этой почве невроз ведет к распаду семьи Лоффисов. Заводит любовницу Миллтон. Навсегда покидает дом измученная жестокостью матери Пейтон. Умирает старшая дочь - слабоумная Моди - единственное существо, на которое Эллен могла изливать свою нерастратченную нежность.

Расщепленное сознание американского художника Кэсса Кинсолвинга - в центре романа "И подлег этот дом". Отрицание к своей стране и к самому себе, творческое бессилие, ощущение какой-то вины заставляют его метаться по Европе и искать забвения в постоянном опьянении, существуя на грани между явью и сном. Его не покидает ощущение, что в нем два человека, "то есть человек из моих снов и человек дневной, такое сильное, что боюсь взглянуть в зеркало и увидеть там лицо, которого отродясь не видел"<sup>5</sup>.

Закомплексованной личностью предстает у Стайрона и предводитель восстания чернокожих рабов Нат Тернер, через разорванное сознание которого восстанавливается картина событий, приведших его на плаху.

Три типа сновидений наиболее характерны для художественного мира Стайрона.

Иногда он прямо следует за создателем психоанализа,

трактуя сны как психические процессы, в основе которых лежат неудовлетворенные желания. Фрейдовское толкование символики сновидений, при котором она сводится к выражению бессознательных сексуальных влечений, находит отражение в "страшных и яростных", "кипащих врагами" снах одинокой, всеми покинутой, теряющей рассудок Эллен, по ее собственному признанию, "превосходящих по непристойности самые необузданные фантазии мужчин"<sup>6</sup>.

Много раз умирала в ее снах любовница Мильтона Долли Боннер. В этих снах Эллен брела по какому-то готическому чумному городу. Шла не одна, а всегда с мужчиной. Иногда им был ее исповедник Кэри Карр, иногда отец, чаще Милтон или кто-то в маске. Это был город трупов, от которых исходил странный сладковатый запах. Но это не был запах смерти, скорее запах дешевых духов или сгнивших гардений. Трупы были разбросаны всюду, все — женские, безликие. Но один, головы которого не было видно, с ногами, сплошь усеянными мухами, она мгновенно и радостно узнавала — Долли Боннер.

Иногда она одолевала Долли в поединке на поле боя, верхом на белом коне, таком, какой был у ее отца, раскалывая череп соперницы острым копьем. Чаще Долли умирала от вонзенного в спину стилета или на электрическом стуле. Но всегда ее труп возвращался в зачумленный город, труп опозоренный, отвратительный, с неприлично раскинутыми ногами. Затем, лицом вниз, мертвое тело проплывало в мутном потоке, а Милтон, стоя рядом с Эллен, печально бормотал: "Я никогда не любил ее"<sup>7</sup>.

Некоторые из снов Эллен, видящей нечто порочное в привязанности отца к дочери, — отражение ее комплекса вины, который она испытывает, сознавая аномальность своего поведения. В них она сама становилась врагом рода человеческого. Все в ужасе бежали от нее — мужчины и женщины, пока она не оставалась совершенно одна на залитой мертвенным лунным светом равнине громко крича: "Кто-нибудь, помогите!" И тогда появлялся ее второй враг — Мужчина: Милтон или Кэри, иногда отец — это не имело значения, поскольку все ее ненавидели, угрожали ей, спрашивали, почему она так порочна. И снова ее охватывало острое чувство вины<sup>8</sup>.

Проекция больного "я" Эллен — силуэт странно жестикующей безумной женщины, как тень мелькающей перед глазами Эллен в момент ее погружения в сон.

Влияние экзистенциального психоанализа Сартра, считаю-

щего, что причиной неврозов являются не плохо вытесненные детские впечатления и не фиксации либидо, а те проблемы, которые человек не может решить в настоящий момент<sup>9</sup>, находит яркое воплощение во сне отчаявшегося найти гармонию в окружающем мире и в своей душе Кэсса, в голове которого зреет мысль о самоубийстве. Ему снилось, что он летит в самолете, заполненном безликими людьми. Слышалась гибель в неясном шуме голосов и в музыке, которую играл какой-то диковинный ансамбль – саксофон, клавесин, туба и казу. В туалете, куда он прошел, была и душевая, в углах которой, затянутых влажными паучьими тенетами, пауки размером с блюдце сосали кровь из бьющихся насекомых. Он вдруг отделился от себя и, стоя в стороне, весь в поту, увидел, как другой он, голый, стал под душ и с остановившимся взглядом мертвеца полностью открыл оба крана, из которых брызнула не вода, а струи ядовитого газа. Голый и синий под струями газа, другой он окоченел на глазах, кожа стала блестящей, как бирюза, и он неслышно рухнул на пол, без признаков жизни. И наблюдавший он хотел дотронуться до своего трупа, но тут вопли несколько франтовых негров, оттеснили его в сторону и наклонились над голубым телом, горестно качая головами. "Ты зачем его убил? – спросил один, подняв голову. – За что погубил человека?"<sup>10</sup>

Наиболее важными в художественной структуре произведения Стайрона являются сны, которые можно определить как "концептуальные", то есть отражающие стайроновское видение жизни. Время и культура, к которым принадлежит писатель, определили характерные особенности его эстетического кредо. Подобно многим большим художникам американской и западно-европейской литературы XX века, Уильям Стайрон испытывает отчетливое влияние фрейдистских и экзистенциалистских концепций, вступающих в сложное взаимодействие с его мировоззрением как писателя "кжной школы".

Черные заливы, безлюдные берега, вулканы с выветренными склонами, извергающими дым в мгlistое небо, ливни, смерчи, грозы, бури, черные волны, молнии, рассекающие небо, которые являются протагонистами Стайрона в ночных кошмарах, отражают его понимание мира как враждебного человеку хаоса. "В ночных кошмарах он носился по волнам, беспомощный, как былинка, и вечно гиб и вечно пропадал"<sup>11</sup>, – говорится о Кэссе Кинсолвинге.

Экзистенциалистская модель мира отчетливо просматривается в повторяющемся сне Ната Тернера, сне, призванном во-

плотить идею одиночества Человека во Вселенной, тайну которой ему постичь не дано. "Над пустынным песчаным заливом, где река вливается в море, поднимается утес высотой в сотни футов, образуя последний аванпост суши. Устье реки, широкое и мелкое, затянуто тиной. Невысокие волны бьются в том месте, где река сливается с морем, а течение с океанским прибоем. День ясный, сверкающий. Возможно, это начало весны или конец лета. Безветренно, воздух мягок, нет ощущения жары или холода. Как всегда, я приближаюсь к этому месту один, в какой-то лодке (лодка маленькая — ялик, или, может быть, каноэ), и я удобно полулежу, во всяком случае, я не испытываю неудобства или напряжения, поскольку веслами не пользуюсь; лодка послушно движется к устью реки, к утесу, у подножия которого и далеко, насколько видит глаз, простирается бесконечное темно-синее море. Берега реки безлюдны, везде царит тишина, ни один олень не пробегает по лесу, ни одна чайка не поднимается с пустынных песчаных пляжей. Впечатление полного покоя и еще более полного одиночества, как будто жизнь исчезла, оставив берег реки, устье и море существовать вечно неизменными под лучами неподвижного полуденного солнца.

Когда я проплываю по заливу, я поднимаю глаза к утесу, выступающему в море. Там я снова вижу то, что мне хорошо известно. Залитое солнцем здание, совершенно белое и безмятежное на фоне голубого безоблачного неба. Оно построено в форме прямоугольника, из мрамора, напоминает часовню, сделано очень просто, без колонн и окон, но с нишами и арками по обеим сторонам, которые обращены к морю. У здания нет дверей. Неизвестно, с какой целью оно построено. Как я уже сказал, здание похоже на часовню, в которой никто не молится, или на саркофаг, в котором никто не похоронен, или на монумент, но кому и чему — неизвестно, разве что чему-то загадочному и безымянному. Но как и всегда, когда меня посещает этот сон, я не стараюсь понять предназначения этого загадочного здания, стоящего так одиноко на далеком утесе, выступающем в море, поскольку сама его бесцельность столь таинственна, что ее разгадка может обнаружить тайны, еще более глубокие и страшные"<sup>12</sup>.

Разделяемое Стайроном с другими писателями-жанами убеждение в порочности человеческой природы иллюстрируется в романах преследующими персонажей снами о предательстве и измене.

Повествователю трагических событий, происшедших в итальян-

инском городке Самбуко, Литеру Леверетту постоянно снится один и тот же сон о том, что, находясь в каком-то доме глухой ночью, он слышит за окном злое шепчущее звучие и видит тень какого-то человека, подкрадывающегося к дому. В страхе он хватается за телефон, чтобы позвонить своему душевному другу, соседу, но никто не отвечает на его отчаянные звонки. Бросив трубку, он болезненно смотрит в окно, где "заговившаяся в адской злобе, кровавая, страшная харя этого самого друга"<sup>13</sup>.

В снах Кэсса его предает дядя - "мой добрый, старый дядя, заменивший мне отца", который, привезя его в тюрьму за какое-то гнусное и неведомое преступление и пообещав добиться его скорого освобождения, вдруг появляется в камере смерти "с тигельком синильной кислоты в руке и улыбается улыбкой Люцифера, черный, как ворон, в палаческом балахоне"<sup>14</sup>.

Сиротство, ужасы последней войны, участником которой он был, психическое заболевание, трудные и нездоровые отношения с богатым американцем Мейсоном Благгом убедили Кэсса в том, что в человеческой душе много темного и злобного: "Нет, может, не так уж плохо повидать кое-что из ночных ужасов, а что до дяди, то, думаю, кто бы ни вставал перед тобой во сне с печатью вечного проклятья на лице, это сам ты и есть, только в маске, вот в чем дело"<sup>15</sup>.

Трактуя сны как проявления неосознаваемых психических феноменов, Стайрон заставляет своего героя осознать свою сопричастность царским в мире злу и несправедливости, и понять причину своего отвращения к себе и обществу, его сформировавшему.

Именно в снах обнаруживает Кэсс источник терзающей его непонятной вины: "С тех пор, как я в Европе, половина моих кошмаров связана с неграми. Негры в тюрьме, негры в газовой камере, я в газовой камере, а негры на меня смотрят"<sup>16</sup>. Пятнадцатилетним мальчиком Кэсс участвовал в разрушении хижины должника-негра, испытав при этом некоторое упоение насилием, а затем мучительное чувство стыда, травмировавшее его сознание.

Так в книге "И поджег этот дом" преломляется одна из основных проблем книжных романистов - расизм, который Стайрон изображает как тяжелое наследие прошлого, как вину Дага, которую придется искупать страданиями и жертвами.

Основная идея романа "Признания Ната Тернера", заключающаяся в том, что насилие - не способ решения расовых антагонизмов, отражена в сне главного героя, задремавшего от уста-

лости во время судебного заседания. Ему привиделось, что на его глазах, крича от ужаса и умоляя о помощи, погружаются в трясины, а затем исчезают один за другим в болоте, на краю которого он стоит, группа чернокожих подростков, а он бессилен что-либо предпринять. Охватывающее его во сне глубокое чувство вины олицетворяет сомнения Ната в правильности избранного им пути освобождения своего народа от рабства и сознание ответственности за принявших мученическую смерть после подавления восстания не участвовавших в нем негров.

Обусловленный особенностями исторического развития региона повышенный интерес писателей-жан к проблеме Времени находит выражение в сне Пейтон Лофтис, которой пригрезилось, что она находится внутри часов, вращаясь как лодка на карусели. Жаждающей покоя и гармонии Пейтон хотелось бы навсегда остаться внутри этого совершенного механизма, дремать и лишь полусознательно течение Времени, уносящего ее все дальше от детства и обожающего ее отца. Известно, что у героев, связанных с устоями старого Юга, невозможность оторваться от прошлого была обусловлена укоренившейся в их сознании определенной моделью бытия. Бегство от Времени героев Нового Юга, каковой является Пейтон, в существование без памяти и перспективы вызвано отсутствием у них идеи порядка.

Третью группу сновидений стайроновских персонажей составляют сны "вещие" или "пророческие".

Как знак божественного провидения, побуждающего его возглавить восстание чернокожих рабов, воспринимает Нат Тернер сон, в котором он становится свидетелем победы в поединке черного ангела над своим белым антагонистом.

Решение Кэсса поехать в Самбуку, где ему суждено было встретить, но не удержать любовь и красоту, и где ему удалось, наконец, очиститься от "скверны" и возродиться к полноценной жизни, было навеяно двумя видениями, в которых ему снилась южная страна, оливы, апельсины в цвету, девушки с веселыми глазами, зонтики, синяя вода и восхитительный голос какой-то южной Лорелеи звал его, обещая любовь и спасение. "Когда я оглядываюсь назад, - говорит Кэсс, - я невольно начинаю думать, что меня что-то заставило приехать в Самбуку. Скажем, кошмары. Странные. Наполовину от дьявола, наполовину от рая. Они ... заманили меня туда ... Как будто я должен был туда приехать ... и то, что там случилось ... было логическим результатом, предусмотренным в этих снах"<sup>17</sup>.

Прежде, чем потерять Франческу в жизни, Кэсс теряет ее

в своих кошмарах. В одном из них волшебная страна, в которую влечет его девичий голос, гибнет у него на глазах вместе с неродившейся, неизведанной любовью. В другом: "На берегу, где вечно лежала прохладная тень ветел, он крепко обнимал ее теплое тело. "Carissima", - шептал он и целовал ее долгими поцелуями в губы. Ее мягкие ладони ласково легли ему на грудь и в волосы ... и в ответ с ее губ сорвалось "Amore!" - как восклицание из мадригала. Но уши наполнил другой звук, слитный гул сотни запруженных транспортом улиц, и дуг, анемоны, ветлы, ненаглядная Франческа - все исчезло. Нахлынул запах гнили, кисло-сладкая отвратительная вонь разложения, смерти"<sup>18</sup>.

Предчувствием смерти наполнены сны Кэсса и Питера Левретта накануне трагических событий в Самбуко. Кэсса в его тревожных кошмарах зовет Микеле, плачет Франческа. Питер ворочается и стонет всю ночь напролет, преследуемый далекими криками, воплями ужаса и боли, всем людей, которых "распинали и крошили живьем"<sup>19</sup>.

Изображая Юг как распавшуюся целостность, а современность как хаос, Стайрон, как известно, видит спасение человечества в самоусовершенствовании. Эта мысль пронизывает еще один "пророческий" сон Кэсса, в котором он слышит следующий афоризм: "Восторжествовать над собой - это значит восторжествовать над зверем, которого ты поселил между своей душой и своим богом"<sup>20</sup>.

В основе художественной конструкции стайроновских снов почти всегда лежат реальные события. Иные сновидения воспринимаются как метафоры действительности. Философское соотношение увиденного в жизни с открывшимся во сне помогает героям американского писателя постичь "всеобъемлющую правду, бесспорную и ясную"<sup>21</sup>.

В одном из эпизодов романа "И поджег этот дом" Кэсс Кинсолвинг становится свидетелем двух событий, отозвавшихся в нем глубокой болью, - мучений наполовину раздавленной автомобилем собаки и страданий изможденной старой итальянки, которая никак не могла поднять мешок с хворостом себе на спину. А ночью ему приснился сон, в котором автобус с шумными туристами переехал собаку. Раздавило ее страшно. Вся задняя часть до грудной клетки была расплюснута. Но собака еще жила. Она скулила и пыталась подняться на передние лапы. Желая избавить ее от страданий, шофер поднял большую палку и стал исступленно бить собаку по голове. Но собака не желала

умирать. И вдруг Несс увидел, что попер бьет по голове тощей крестьянки с хворостом. Она лежала разлавленная и изуродованная, ее распященное тело корчилось в пылу, и она жалобно кричала: "Боже! Боже! Небось мама от этих мучений!" И откуда-то с высоты ей отвечал голос человека, который был ее: "Я старался! Я старался!" И бил, и бился от отчаянья. И повторил: "Не могу! Не могу!"

"И я понял во сне, что это и есть он, тот, кто по прихоти, по ошибке сотворил странную смертную плоть, которая не хочет умирать, даже когда нет жизни. И только мучается от того, что он сам в своем запоздалом состраданьи не может избавить своих тварей от проклятой боли... Он бьет нас, но кака!"<sup>22</sup>

Символика сновидений в художественной системе Стайрона отражает не только влияние методологии Фрейда, но и склонность писателей-жан к символическому изображению жизни.

Анализ этого важного компонента в поэтике романов американского прозаика позволяет сделать вывод, что сны в его произведениях являются одним из способов раскрытия внутреннего мира личности, неуловимых психических состояний. Более того, они придадут рельефность мысли автора и вносят элемент поэтичности, столь характерной для прозы писателей американского Юга.

#### С н о с к и

<sup>1</sup> North R. An Interview with William Styron // The Achievement of William Styron. - Athens: The University of Georgia Press, 1975. - P. 32.

<sup>2</sup> Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985. - № 5. - С. 193.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Фрейд З. Толкование сновидений. - М.: Современные проблемы, 1913.

<sup>5</sup> Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985. - № 4. - С. 210.

<sup>6</sup> Styron W. Lie Down in Darkness. - New York: The Viking Press, 1969. - P. 296.

<sup>7</sup> Ibid. - P. 297-298.

<sup>8</sup> Ibid. - P. 298.

- 9 Sartre J.-P. Existential Psychoanalysis. - Chicago, 1962.
- 10 Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985.- № 5. - С. 192.
- 11 Там же, № 4. - С. 183.
- 12 Стурон В. The Confessions of Nat Turner.- New York: The New American Library, 1967. - P. 17-18.
- 13 Стайрон У. И поджег этот дом // Новый мир. - 1985. - № 1. - С. 103.
- 14 Там же, № 4. - С. 162.
- 15 Там же, № 4. - С. 212.
- 16 Там же, № 5. - С. 193.
- 17 Там же, № 4. - С. 151.
- 18 Там же, № 6. - С. 125.
- 19 Там же, № 3. - С. 164.
- 20 Там же, № 4. - С. 153.
- 21 Там же, № 4. - С. 208.
- 22 Там же, № 4. - С. 209.

## THE FUNCTION OF DREAMS IN THE WORKS OF WILLIAM STYRON

L. Tsekhanovskaya

### S u m m a r y

William Styron's Novels "Lie Down in Darkness", "Set This House on Fire" and "The Confessions of Nat Turner" abound in descriptions of his characters' dreams, reflecting the influence of psychoanalysis on the outlook of the author as well as the tendency of the writers of the American South to depict reality in symbolic form.

An analysis of this important element in the structure of Styron's works leads to the conclusion that dreams are one of the means of depicting the inner world of the modern man which is the main concern of the American novelist.

МИСТЕРИЯ О МИЛОСЕРДИИ ЖАННЫ Д'АРК  
(СОВРЕМЕННАЯ МИСТЕРИЯ: К ВОПРОСУ О ЖАНРЕ)

Т. Тайманова

Ленинградский государственный университет

В последнее время в литературоведении широко дебатруется проблема жанров. Существует, в частности, точка зрения, согласно которой в литературе XIX-XX вв. наблюдается атрофия жанров<sup>1</sup>. Действительно, процессы жанровых диффузий, размывания строгих жанровых границ наблюдаются в современной литературе. В предлагаемой статье мы, однако, хотим показать на частном примере, что жанровые категории продолжают оставаться живой реальностью. В жанре скрещиваются и находят выражение важнейшие закономерности литературного процесса: соотношение содержания и формы, замысла автора и требований традиции и т.д. В этой связи сопомним на жанровую концепцию М.М. Бахтина, который показал огромную ценность категории жанра в художественном арсенале писателя: жанр, по Бахтину, — "представитель творческой памяти в процессе литературного развития"<sup>2</sup>.

В данной работе мы попытаемся показать, как возродился в XX в. древний жанр мистерии, сочетая в себе одновременно и культурное наследие прошлого, и философско-эстетические идеалы современной эпохи.

Формирование жанра средневековой мистерии происходило во Франции и завершилось во второй половине XV в.<sup>3</sup> Однако корни мистерии лежат гораздо глубже. Являясь непосредственной преемницей христианской литургической драмы, средневековая мистерия в то же время унаследовала и некоторые традиции древних языческих мистерий<sup>4</sup>. Само французское слово *mystère* явилось контаминацией латинского *ministerium* — служба (в значении "церковная служба") и греческого *μυστήριον* — тайна, таинство. Попытаемся выделить основные признаки жанра, которые, с нашей точки зрения, обеспечивали его жизнеспособность в условиях различных исторических эпох.

I. Высокая спиритуалистичность содержания.

2. Мифологичность сюжета, в основе которого всегда лежал конфликт доброго и злого начал, чаще всего в виде Бога и дьявола.

3. Дуализм формы, объединяющей в себе мистику и житейский реализм, набожность и богохульство, официальную подчиненность церкви и проявление стихийной народности и элементов карнавализации и травести<sup>5</sup>. Эти два направления - религиозное и мирское - находились в состоянии непрерывной борьбы.

4. Вселенский, глобальный характер действия, которое могло происходить и в небесах, и на земле, и в аду.

5. Элемент некоего сопричастия, выразившийся и в отсутствии четкого разделения между актерами и зрителями, и в ощущении исполнителями тождества с персонажами действия.

Объем данной работы не позволяет проанализировать здесь эволюцию жанра мистерии от средних веков до наших дней. Заметим только, что жанр этот в трансформированном виде продолжал жить и в эпоху Возрождения и классицизма<sup>6</sup>, и в период романтизма (что естественно, учитывая особый интерес романтиков к мифологии и средневековью). Понятно, что интерес к мистерии проявляли и символисты с их эзотеризмом, спиритуализмом, тяготением к категориям глобального и вечного<sup>7</sup>.

В разные периоды развития литературы и театра, наряду со стилизациями средневековых мистерий появлялись и оригинальные, самобытные, наполненные новым содержанием произведения этого жанра. К таковым можно отнести, например, "Кайна" Д.Г. Байрона, некоторые драмы П. Клоделя<sup>8</sup>, "Мистерия-буфф" В. Маяковского.

В данной работе мы остановимся на произведении, написанном в начале XX в. французским писателем Шарлем Пеги "Мистерия о милосердии Жанны д'Арк". Этот выбор объясняется тремя причинами. Во-первых, именем автора. Фигура Ш. Пеги, по праву занимающая важное место в истории французской литературы, на протяжении ряда лет привлекала и продолжает привлекать к себе внимание зарубежных исследователей<sup>9</sup>. В советской науке, однако, творчество Ш. Пеги остается пока практически неизученным. Его произведения никогда не переводились на русский язык, и до сих пор не существует ни одной отечественной специальной работы, посвященной жизни и творчеству писателя. В критических обзорах Пеги у нас чаще всего фигурирует как католический писатель, в последние десятилетия жизни придерживавшийся реакционных и националистических

10  
взглядов

Однако личность Пеги — поэта, драматурга, публициста, критика, философа представляется нам не столь однозначной. Наш взгляд на личность Ш. Пеги подробно изложен в работе "Жанна д'Арк во французской литературе на рубеже XIX—XX веков" (Шарль Пеги и Анатоль Франс. Рук. I., 1985).

Второй причиной, побудившей нас остановиться на "Мистерии о милосердии Жанны д'Арк", оказалось имя героини этого произведения. Ведь образ Жанны д'Арк является одним из самых распространенных и любимых во французской литературе<sup>II</sup>, и не случайно страстный патриот Ш. Пеги сделал национальную героиню Франции главным действующим лицом исконно французского жанра. Наконец, наш выбор во многом продиктован и высокими художественными достоинствами данного произведения, являющегося одним из самых ярких образцов жанра в XX в.

Имя Жанны д'Арк неразрывно связано с художественным творчеством Ш. Пеги. Начиная с 1897 г. и до конца жизни "пастушка из Домреми" оставалась главной героиней автора, так или иначе присутствующей во всех его произведениях. И не просто присутствующей. Можно сказать, что Жанна — это лирическая героиня Пеги. Устами Жанны в ее монологах, молитвах, спорах с другими персонажами Пеги раскрывал собственные мысли о мире и войне, о людях и Боге, о религии и о вере. В 1897 г. Ш. Пеги впервые обратился к этому образу, написав драму "Жанна д'Арк". Она была основана на исторических документах, и ее действие развивалось в хронологическом порядке, охватывая период в 6 лет. Начиналось оно в Домреми, когда Жанне было 13 лет, и кончалось процессом над 19-летней Жанной в Руане. На структуру этой драмы вероятно оказала влияние известная "Мистерия о снятии осады с Орлеана", относящаяся к 1429 году и являющая собой во всех подробностях историю национальной французской героини. В 1909 г. Пеги предлагает актрисе Симон сыграть в его пьесе, уже тогда назвав ее мистерией. Пеги хотел поставить трехдневную мистерию, так называемый тридум, и сыграть ее 6, 7 и 8 мая в Орлеане на ежегодном празднестве в честь снятия осады.

К сожалению, надежды Пеги на эту постановку очень скоро рухнули, однако писатель продолжал работу над мистерией, которая, хотя и вытекала из драмы, но была уже совсем новым, самостоятельным произведением. Понятно, что за истекшие 13 лет, отделяющие "новую" Жанну д'Арк от прежней, многое изменилось в мировоззрении автора, а следовательно, и в мировоз-

зрении его героини, и переделка текста здесь вполне объяснима.

Возникает вопрос: почему автор изменил жанр своего произведения? Почему вместо драмы он написал мистерию?

Самое простое объяснение заключается в том, что первоначальная цель была утилитарной: создать действо, наподобие средневековых, для постановки в Орлеане. Очевидно, однако, что это объяснение слишком поверхностно, так как даже тогда, когда отпала необходимость в переделке текста для постановки, Пегги продолжал работать над мистерией.

Другая причина состоит в том, что для новообращенного Пегги (он принял католичество в 1908 г.) естественно было написать религиозное по форме произведение — отсюда сакральное определение жанра. Но и это объяснение скорее биографического характера, нежели историко-литературное. А между тем, Пегги с беспощадным максимализмом уничтожает все приметы традиционной драмы и создает, правда новую, современную, но — мистерию.

Драма — наиболее социальный из всех драматургических жанров. Если основой любого драматургического произведения является конфликт, то модель конфликта в драме — человек и общество. Этот жанр предполагает психологический конфликт, столкновение характеров, позиций, идей. В драме "Жанна д'Арк" действительно есть действие, достаточно напряженное, есть сюжет, основанный на исторических фактах, есть действенное боение Жанны за свою правду.

"Мистерия о милосердии Жанны д'Арк" уже по форме и структуре резко отличается от драмы. Это — поэма, написанная в основном белым стихом и не делящаяся ни на действия, ни на акты (такая нечленимая структура характерна для мистерий, действие которых шло обычно без перерыва или растягивалось на несколько дней).

Кроме того, в "Мистерии" нет ни сюжета, ни действия. Мы видим Жанну почти исключительно в сфере теологических рассуждений. Вся мистерия — это спор Жанны с монахиней, госпожой Жервезой. Жанна поднимает такие вопросы, как цена молитвы и милосердия: "... Почему Господь наш не внимлет молитвам нашим..."<sup>12</sup>. Она осмеливается усомниться в справедливости вечных мук и вечного проклятия грешников, невзирая на укоры г-жи Жервезы: "Зачем, сестра моя, ты хочешь спасти грешников от вечного огня..."<sup>13</sup> Она упрекает в измене апостолов Христа, противопоставляя им простой люд своего края: "Никогда

люди этого края, Никогда святые этого края, Никогда даже простые христиане Нашего края не покинули бы его"<sup>14</sup>. Она не хочет, подобно госпоже Жервезе, всю жизнь молиться за спасение одной лишь души, а хочет спасти души всех христиан — грешных и праведных: "И, если чтоб спасти от вечного небытия Души проклятых, обезумевших от небытия, Нужно предать мою душу вечному небытию, Да уйдет душа моя в вечное небытие"<sup>15</sup>. Жанна не может, как полагается доброй христианке, молиться и уповать на волю господню. Она задает все время один и тот же вопрос: "Кого спасать и как спасать?" Жанна, которая через пять столетий будет канонизирована, богохульствует, от ее речей содрогается добрая монахиня. Ромэн Роллан в книге "Пеги" пишет: "Мне кажется, что госпожа Жервеза для Пеги представляет символический образ церкви — церкви с ее ошибками, ее згиоизмом и ее гордыней..."<sup>16</sup> Таким образом, долгий спор Жанны с госпожой Жервезой в "Мистерии" есть не что иное, как спор самого Пеги с ортодоксальной католической церковью.

Итак, сюжетобразующий фактор произведения — спор о Ве-ре. Пеги не боится дать этот спор в чистом виде, он беспощадно выкидывает все реалии, да и стилистика реплик персонажей примерно идентична. Конечно, Жанна говорит более наивно, чем госпожа Жервеза, но речевой индивидуальной характеристики, на-пременной принадлежности драмы, мы здесь не обнаруживаем. Все это позволяло Пеги с полным правом назвать свое произведение мистерией.

Вполне естественно, что многих черт средневековой мистерии у Пеги нет: нет зрелищности, нет карнавализации, нет такого традиционного мотива, как спор Бога и дьявола. В XX в. все это было уже не нужно. Сверхличный спор добра и зла был перенесен во внутренний мир человека. Еще в XIX в. Ф.М. Достоевский написал свои знаменитые слова о том, что борются Бог и дьявол, а поле сражения — сердце человеческое. В "Мистерии" Пеги происходит спор человека с человеком, человека, глубоко и искренне верующего, с человеком церковного склада. Этот спор имел для Пеги глубоко личное значение, ибо принявший католичество Пеги находился в постоянном разладе с ортодоксальной католической церковью. Именно поэтому, несмотря на отсутствие внешнего действия, его "Мистерия" так динамична и так на-электризована. В драме 1897 г., где подробно описаны все деяния Жанны, были только намечены этапы духовной борьбы героини. Эта духовная борьба, со всей силой и глубиной показанная в "Мистерии", несомненно, была для Пеги важнее, чем подвиги

на поле брани. Сам он говорит об этом следующее: "Вы хотите сравнить мою Жанну д'Арк с "Мистерией". Судите сами: первая "Жанна д'Арк" — это как дерево без листьев, без цветов, голое, ободранное дерево. "Мистерия" — это дерево со всеми листьями и цветами"<sup>17</sup>.

Таким образом, мистерию Пеги со средневековым жанром мистерии в значительной степени роднит ее напряженный спиритуализм. Элемент причастности, уже упомянутый нами при определении жанра, также глубоко присущ как самому Пеги (во многом отождествляющему себя со своей героиней), так и его Жанне, которая в самой сильной по эмоциональному воздействию части мистерии — Страстях Господних<sup>18</sup> — перевоплощается в самого Иисуса Христа.

Но существует и еще одно объяснение того, почему Пеги обратился к доренессансному жанру. В XX в. художественное сознание большей части художников и писателей все более начинает ориентироваться как раз на ранние стадии культуры. Усиливается и интерес к мистериям. Так, например, в сезоне 1984—1985 гг. в Париже, во Дворце Шайо, на площади в 3 тыс. 250 кв. м Роберт Оссейн поставил современную мистерию "Человек по имени Иисус", состоящую из 33 эпизодов из жизни Христа. В качестве примеров обращения западных художников к жанру мистерии в XX в. можно привести и ораторию А. Оннегера на слова П. Клоделя "Жанна д'Арк на костре", и знаменитый фильм Карла Теодора Дрейера "Страсти Жанны д'Арк"<sup>19</sup>.

Почему же в наше время художники обращаются к средневековому жанру? Как пишет Н.А. Дмитриева, в ренессансном и послеренессансном искусстве "художник ... — прежде всего созерцающий глаз. Это не значит, что он пассивное зеркало. Но ... вся полнота его собственной индивидуальности выражается так и постольку, как и поскольку они способны преломляться через объективное свидетельство зрения. Глаз — непрекращаемый контроль, граница, положенная вымыслу, благодетель истины"<sup>20</sup>. В этом смысле обращение Пеги к средневековому жанру и объясняется, как нам думается, его в высшей степени современным художественным сознанием. В этом сознании внешнее правдоподобие, даже в изображении внутреннего мира человека, становится неважным. Как египетский скульптор изображал фараона в несколько раз более высоким, чем его слуг, так и из драматической судьбы Жанны д'Арк писатель вычленяет только одно, самое важное для него — спор о том, в какой степени допустима человеческая свобода рядом с божественным

провидением. Дrame это не под силу. Мистерия с ее напряженной духовностью — гораздо большая степень обобщения, и в итоге, как полагал Пеги, — большая правда о человеке, если сущность этого человека — дух.

#### С н о с к и

<sup>1</sup> Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). — М., 1982; Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии. — М., 1979.

<sup>2</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. — М., 1963. — С. 142.

<sup>3</sup> Petit de Julleville L. Histoire du théâtre en France: Les mystères. — Paris, 1880; Wild A. Traite du mystère. — Genève, 1956.

<sup>4</sup> Loisy A. Les mystères païens et le mystère chrétien. — Paris, 1930.

<sup>5</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. — М., 1965. — С. 353.

<sup>6</sup> Sepet M. Origines catholiques du théâtre moderne. — Paris, 1901.

<sup>7</sup> Marie G. Le théâtre symboliste: Ses origines ses sources, pionniers et réalisateurs. — Paris, 1973.

<sup>8</sup> Эйхенбаум Б. О мистериях П. Клоделя // Современный Запад. — 1913. — С. IX.

<sup>9</sup> Из работ, написанных о Ш. Пеги в последние десятилетия; отметим подробные и глубокие исследования французских ученых Ж. Онимуса (Onimus J. La route de Charles Réguy. — Paris, 1962) и Б. Гуйона (Guyon V. Réguy. — Paris, 1960), американского литературоведа А. Дрю (Dru A. Réguy. Life and work. — New York, 1956), ученого из Южной Кореи Тью Инг Ок (Tjo Jung Ok. Jeanne d'Arc dans l'oeuvre de Réguy de 1910 à 1914. — Taegu, 1982). Кроме того, стоит отметить широко известный двухтомный труд Р. Роллана "Пеги", изданный в Париже в 1944 г. (Rolland R. Réguy. — Paris, 1944. — 2 vols.) и дающий глубокий анализ творчества Пеги, особенно интересный тем, что он сделан современником, другом и в течение долгого времени сотрудником писателя.

<sup>10</sup> История французской литературы. — М., 1959. — Т. 3.

II Bastaire J. De Christine de Pisanne à Jean Anouilh: Jeanne d'Arc à travers la littérature // La revue des Lettres modernes. - 1962. - N 71; Jeanné E. L'image de la Pucelle d'Orléans dans la littérature historique française de puis Voltaire. - Paris, 1935.

I2 Péguy Ch. Oeuvres poétiques complètes. - Paris, 1957. - P. 432.

I3 Ibid. - P. 488.

I4 Ibid. - P. 499.

I5 Ibid. - P. 456.

I6 Rolland R. Péguy. II. - P. 198.

I7 Цит. по: Tjo Jung. Ok. Jeanne d'Arc dans l'oeuvre de Péguy de 1910 à 1914. - P. 11.

I8 Кстати, эта вставка еще более приближает произведение Пегю к канонической средневековой мистерии.

I9 Разлогов К. Боги и дьяволы в зеркале экрана. - М., 1982; Антонова О.А. Католицизм и искусство: XX век. - М., 1985.

20 Дмитриева Н.А. Опыты самопознания // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в. - М., 1984. - С. 6.

"LE MYSTÈRE DE LA CHARITÉ DE JEANNE D'ARC"  
(LE MYSTÈRE MODERNE. LA DÉFINITION DU GENRE)

T. Taymanova

R é s u m é

Dans cet article il est question des particularités du "Mystère de la charité de Jeanne d'Arc" (1910) de Charles Péguy du point de vue de la définition de son genre littéraire. L'auteur examine les motifs qui ont déterminé Ch. Péguy à choisir ou plutôt à élaborer, pour un sujet auparavant traité sous forme de drame historique, le genre du mystère moderne. Ce genre, tel qu'il apparaît chez Péguy, est comparé ici au genre du mystère médiéval.

HUMAN RELATIONS IN CARSON McCULLERS'S NOVELLA  
"THE BALLAD OF THE SAD CAFÉ"  
(Aspect of Genre)

Tiina T a r i k

Tartu State University

Carson McCullers (1917 - 1967) is generally regarded as a representative of the so-called Southern school of American literature. Her literary output is relatively small, comprising three full-length novels, two novellas and a number of short stories, two plays, essays and articles to fashionable magazines, some poetry and children's verse. She sought self-realization in different genres but she was a prose writer first and foremost and her greatest achievements belong to the field of novella. The first one, "Reflections in a Golden Eye" (1940), aroused consternation and indignation as well as ardent support and enthusiasm among readers and reviewers. The author received accusations of morbidity, of having an excessive interest in the pathological, the abnormal. But the short, compact and concise piece of writing was also praised for its maturity, its mastery of design and form, the fusion of the realistic level with symbolism and the allegorical warning that it offers.

In 1943 her next novella, "The Ballad of the Sad Café" was published. It was immediately hailed as a great contribution to American literature and has often been considered her masterpiece. Another remarkable accomplishment, the poetic and sensitive novel "The Member of the Wedding", (1946) has also sometimes been classified as a novella, as it presents the action through the limited viewpoint of a twelve-year-old girl, embraces a very short period of time (a so-called "week-end crisis") and treats an individual existential problem rather than wider social issues.

Already in her first short story "Sueker", written at the age of sixteen, Carson McCullers acknowledged her main concerns: loneliness and non-reciprocity of feelings as well as a child's painful initiation into the adult world. From then on, the motif of loneliness, isolation and estrange-

ment coursed unbroken throughout all her work, underscoring its autobiographical elements. We may say that spiritual isolation and a quest for identity form the basis of most of her themes. She presents the reader an intricate pattern of emotions: loneliness as an essential condition in the lives of modern men, lack of communication, "imprisonment" in one's own soul, and love as the only liberator. Love in Carson McCullers's interpretation is valuable to the lover in that it enables him temporary happiness and relief. It also instills in him the dignity of a member of a relationship. Love is the means of escape from one's own being, and as such, also a means of self-recognition and fulfillment. Yet love is seldom reciprocal, it is subject to the destructive force of time and environment. Class prejudices, racial intolerance, egoism and the generation gap are inimical to love and often bring about its frustration. There is no real communication between the lover and the beloved. After the unhappy outcome a still stronger sense of isolation can be felt. But the fund of hope in men is so immense that they mostly start afresh. This is the basic idea of Carson McCullers's first novel, "The Heart Is a Lonely Hunter" (1940); "Reflections in a Golden Eye" and "The Member of the Wedding" are variations to the same theme from new angles.

"The Ballad of the Sad Café" completes the pattern of love and loneliness in the author's work. Love is still treated as the only way a man can make an attempt to escape from his separate self but at the same time it is futile, doomed to frustration from the beginning. In earlier works such an outcome was often brought about by external circumstances, not through any flaw in love itself. Now the barrier between the people concerned becomes absolutely insurmountable. A meditation inserted in the narrative outlines the nature of love according to Carson McCullers:

"First of all, love is a joint experience between two persons - but the fact that it is a joint experience does not mean that it is a similar experience to the two people involved. /.../ Often the beloved is only a stimulus for all the stored-up love which has lain quiet within the lover for a long time hitherto. And somehow every lover knows this. He feels in his soul that his love is a solitary thing. He comes to know a new, strange loneliness and it is this knowledge which makes him suffer. So there is only one thing

for the lover to do. He must house his love within himself as best he can; he must create for himself a whole new inward world - a world intense and strange, complete in itself."<sup>1</sup>

We can see that the beloved is not so important for his own value, for what he is, as for the fact that he is the object of the lover's feelings, somebody to concentrate on, to make one's life brighter, to expand. That is why the object of love can be every human being, however outlandish or grotesque he may be. There is no apparent relation between the appearance and personality of the beloved and the nature of the love he arouses in the lover. The lover idealizes the object and pays no attention to the reality. "The beloved may be treacherous, greasy-headed, and given to evil habits. Yes, and the lover may see this as clearly as anyone else - but that does not affect the evolution of his love one whit. /.../ The value and quality of any love is determined solely by the lover himself."<sup>2</sup>

Therefore, love enriches and enables the lover, and everybody wants to love rather than to be loved. And from this springs the insurmountable barrier between the two: the beloved hates the lover. If the beloved is merely a stimulus for the stored-up love in the lover's soul, he acts like a chemical catalyst, initiating the reaction of love, and is, therefore, passive himself. The relationship is necessarily one-sided, not mutual. The active participant - the lover - seeks every contact he can make with his beloved, he tries to identify with him spiritually or create some unifying conditions. In this way he feeds his love, gathering material for the image of his beloved in his mind, of whom he has made up his own vision which may or may not (and often does not) correspond to reality. The lover is "the archetypal creative spirit: dreamer, quester, romantic idealist. /.../ The beloved is a static figure, chosen by someone else."<sup>3</sup> The beloved senses in the lover's activities a danger to his own personality, and this sensation brings about rejection, betrayal, ingratitude and even cruelty.

Everybody wants to love, to be the active force, to express his own personality in his love and in this way break out of his spiritual isolation. "In a deep, secret way, the state of being loved is intolerable to many. The beloved fears and hates the lover, and with the best of reasons. For

the lover is forever trying to strip bare his beloved. The lover craves any possible relations with the beloved, even if this experience can cause him only pain."<sup>4</sup>

So everybody is condemned to eternal loneliness, through the drawback in the machinery of love. One cannot form an emotional attachment that would help him out of his isolation. Emotional involvement generates vulnerability, vulnerability provokes violence and destruction. The destructive side of love that springs out of its intensity is first demonstrated by Carson McCullers in "The Ballad of the Sad Café" and later on, to some extent, in her play "The Square Root of Wonderful" (1958).

Although the attempt is worth while for the benefit of the lover - it relieves his preoccupation with himself, enables him to identify himself with somebody else for a time, and lifts him from the sordid realities of everyday life -, it cannot be successful because it is intolerable to the other. There is no escape and no hope of escape, or as Oliver Evans has put it: "Love paroles man, and the tragedy is that he must return to his cell through no defection of his own."<sup>5</sup> The café (love) will always remain sad.

This theory of love is acted out in the novella by three eccentric characters. They are: a man-like, business-like spinster, Miss Amelia, the owner of the café; a consumptive, mentally undeveloped dwarfish hunchback, Cousin Lymon, the stimulus and the real founder of the café; and Marvin Macy, a criminal, a man without any conscience. The emergence and downfall of the café symbolize the evolution and unhappy outcome of love.

The story itself is simple: in a drab and gloomy little Southern town there lives Miss Amelia, owner of a farmware store and a whiskey-still. Miss Amelia lives like a man of business, takes her simple pleasures in eating and drinking, brews the best liquor in the county and fiercely loves lawsuits. She has no high regard for men as she cannot get any profit out of them; she can by no means be called a warm-hearted woman.

One day a miserable hunchback comes to the town and claims himself to be a relative of Miss Amelia's. She accepts him in the house and falls in love with him at first sight. She has once been married to a loom-fixer called Marvin Macy, an evil man who has reformed himself completely

for her sake, but she has soon turned him off her premises and he has left, promising to take his revenge. He becomes a notorious criminal, all his vicious impulses are given free rein and finally he is locked in the penitentiary. And now for the irony of fate, the woman who could not understand love is overwhelmed by it herself. She treats the hunchback with lavish care and presents, and as the hunchback is a sociable man, she turns her store into a cafe in the evenings. The cafe is the only place of entertainment in the town and it becomes very popular. For six years everything goes well and then Marvin Macy is released from the penitentiary. He returns and Cousin Lymon, on seeing him, falls in love with him immediately and tries to win his attention. Once again the irony of fate intrudes in Miss Amelia's lot: now it is her love that is despised, just as she had despised her husband's feelings.

The conflict ultimately leads to a gigantic fight in the cafe between Miss Amelia and Marvin Macy - a bizarre affair. They are ostensibly fighting for the soul of the hunchback, and also for more: Amelia is defending her right to live and love and Marvin is paying back for his rejected love and the lost chance of leading a virtuous life. One is fighting for her life, the other because of the life he never had. Cousin Lymon solves it finally by attacking Miss Amelia at the moment when she has already won; she is beaten and the two men leave the town at night. Before going, they wreck the cafe and the still. Miss Amelia, deprived of her beloved, gradually goes insane and locks herself in her house. Life in the town becomes once more gloomy and dull.

We are shown a triangle of love: Miss Amelia - Cousin Lymon - Marvin Macy, on the background of the town that also has a role to play in the story. The eccentricities of the characters are purposefully exaggerated so as to become badges of their isolation and to prove the author's point that any individual can be the object of love. "In "The Ballad of the Sad Cafe", as elsewhere in her work, the abnormal is used symbolically to dramatize what is true of the normal heart, and the story thus possesses greater universality than one which treats the abnormal as such."<sup>6</sup> Physical deformity and freakishness are used to strengthen the sense of loneliness that threads through the story.

The scene is laid in a typical small Southern town where

the life is unbearably monotonous. The routine of hard work, poverty and squalor has made the people narrowminded and suspicious, and they get their pleasure mostly from scandals, fights and horrible rumours. The café that emerges as a love offering becomes the centre of the townspeople. They find refuge and solace in the clean, friendly place where they can drink, undisturbed, and talk with their neighbours. The café arouses in the people a new pride, hitherto unknown - the pride of being alive, being human. "To understand this new pride the cheapness of human life must be kept in mind. /.../ All useful things have a price, and are bought only with money, as that is the way the world is run. /.../ But no value has been put on human life; it is given to us free and taken without being paid for. What is it worth? If you look around, at times the value may seem to be little or nothing at all. Often /.../ there comes a feeling deep down in the soul that you are not worth much."<sup>7</sup> In the café there is freedom, fun and excitement, peace and an undertone of joy. On the symbolic level the café stands for love and the communion of people that comes from the search for love. The café is destroyed by the evil forces - hate, vengeance and a curious irony that rip up love's fragile web. R.M. Cook underscores the unstable position of the café in the story: "Its flourishing had always been temporary and problematical, occurring in that uncertain period between love's initial creativity and its inevitable failure."<sup>8</sup>

The transformative power of love is emphasized by the changes in the characters and their further development. Miss Amelia comes to feel something hitherto unknown: uncertain joy, pain and care for the well-being of her beloved, and bewilderment at the uncommon turmoil in her soul. Her first experience of love has a profound influence on her. She does not pursue her lawsuits so mercilessly any more, becomes gentler and more sociable, dresses in a more feminine way and even writes a story - an occupation she formerly despised. But having committed her soul to another being, she becomes vulnerable and defenseless. When her love is threatened and the hunchback turns from her, she can neither think in a clearheaded way nor act decisively. After the desperate fight, bereft of the object of her love, her life becomes purposeless for her, and she retreats into madness.

The cause of her frustration is inherent in her love:

it is too unbalanced, too single-minded, menacing in its intensity. And Cousin Lyman turns from her because he feels compelled to do so. He has never been particularly grateful for Amelia's care; rather, he has taken it for granted. And in his dilemma he chooses Marvin Macy whom he loves, maybe finding in his adventurous recklessness some compensation for his own sickly ineffectiveness. Rejected love makes a beast of Marvin Macy who in his turn treats the faithful hunchback abominably. The lives of both men are wrecked and they go on their way, wrecking other lives, both in a profound moral deadlock, fearful in its estrangement from beauty and virtue. The tragic conclusion of the vicious circle of love presented in "The Ballad of the Sad Café" is essentially similar to the dénouement of "The Heart Is a Lonely Hunter" and "Reflections in a Golden Eye": destruction, defeat and despair.

The grotesque threesome demonstrates the great law of Carson McCullers's fictional world: love cannot bring happiness, men are committed to loneliness. The boredom and emptiness in the town is the more gnawing for its temporary relief. The experience of passionate love haunts the community and the memory makes the loneliness unbearable. There is a terrible finality in the vision projected to us in the ballad of human life. No way out - one might as well go and listen to the chain gang.

The chain gang is mentioned in the beginning of the novella and it completes the book. There is a separate piece there, entitled "The Twelve Mortal Men". Like a sort of coda it sums up the leading theme of a whole period in Carson McCullers's creative work: man's eternal estrangement, his attempt to overcome it with the means of love and the inevitable frustration of his hopes. It describes twelve prisoners working on a road. Every day they sing divinely but their music is "both somber and joyful". "The music will swell until at last it seems that the sound does not come from the twelve men on the gang, but from the earth itself, or the wide sky. It is music that causes the heart to broaden and the listener to grow cold with ecstasy and fright."<sup>9</sup> The twelve mortal men represent all mankind, prisoners in their own beings. Their loneliness both joins them and sets them apart. The singing joins them temporarily, but soon there is only one lonely voice, and then silence. The next

day they sing again and their song is somber and joyful, as love is mixed with despair.

Likewise does a human being in Carson McCullers's fictional world forever try to join, to belong, to love, is defeated and starts again. The ballad grieves over the hopeless deadlock of man; at the same time it sings a hymn to the spirit of man that does not want to be beaten! There is in the struggle a curious joy, regardless of the impending frustration.

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

- 1 McCullers C. The Ballad of the Sad Café and Other Stories. - New York: Bantam Books, 1964. - P. 26. (Further quotations in this edition.)
- 2 Ibid. - P. 26-27.
- 3 Graver L. Carson McCullers // Seven American Women Writers of the Twentieth Century: An Introduction / Ed. by Maureen Howard. - Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977. - P. 292.
- 4 McCullers C. Op. cit. - P. 27.
- 5 Evans O. The Ballad of Carson McCullers. - New York: Coward-McCann, 1966. - P. 132.
- 6 Ibid. - P. 135.
- 7 McCullers C. Op. cit. - P. 55.
- 8 Cook R.M. Carson McCullers. - New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1975. - P. 97.
- 9 McCullers C. Op. cit. - P. 71.

ПОВЕСТЬ КАРСОН МАККАЛЛЕРС  
"БАЛЛАДА О НЕВЕСЕЛОМ КАБАЧКЕ"  
(К АСПЕКТУ ЖАНРА)

Т. Тарик

Р е з ю м е

Повесть Карсон Маккаллерс "Баллада о невеселом кабачке" трактует любимые темы писательницы - духовную изоляцию и одностороннюю любовь. В своем произведении она показывает, что каждый человек - пленник своей собственной души, человек, осужденный на одиночество. Единственным способом спасения от одиночества является любовь. Каждый человек, несмотря на свои недостатки, может быть объектом любви, так как любящий идеализирует своего возлюбленного и не замечает его реальных качеств. Но любовь может сама уничтожить себя, если она слишком неуравновешенная, односторонняя. Любовь чаще всего коротка, счастье - иллюзорно и кончается после какого-нибудь акта насилия. Люди в художественном мире Маккаллерс безнадежно одинокие и отчаянные.

**NEW DEVELOPMENTS IN AMERICAN NONFICTION  
IN THE 1960s**

Piret T e r g e m  
Hilja K o o p  
Tartu State University

The 1960s is considered one of the most extraordinary decades in American history in terms of manners and morals. The period is characterized by pervasive social changes, changes in life-style and in the values and attitudes of the Americans. The so-called "drug culture" and the sexual revolution were introduced and worked their way into the nation's consciousness. Young people, as well as minority groups ever louder demanded for radical solutions to their problems. The new generation, at least partly rejecting the conventional American dream of material success became attracted to drugs, communal living, Eastern religions.

The Sixties was also a decade of political assassinations: President John Kennedy in 1963, Martin Luther King in April 1968, Senator Robert Kennedy in June 1968 to name but a few.

A major factor affecting the political situation in the United States during the Sixties was American involvement in Vietnam, which often gave rise to violent demonstrations against the administration.

The failure of the nonviolent Civil Rights movement to end poverty and racial discrimination caused an ever increasing number of race-riots.

Public events in America aquired a bewildering, chaotic and meaningless nature to an extent which allowed literary critics to observe that everyday reality became more fantastic than the fictional visions of the novelists.

The social ferment of the period imposed special demands on writers of fiction, requiring immediate and perceptive response to the key issues of the day, and it also generated new opportunities.

The Sixties was a significant decade in American literature because it witnessed the birth of a new phenomenon in

nonfictional writing. The American literature of the Sixties evinced a sudden growth of interest in facts and document, real cases and nonfictional characters. The impulse for fiction was diverted into the special kind of journalism which took a direction toward documentary forms, eyewitness reports, personal and confessional narratives.

On the one hand, prose fiction more widely began to use factual material and really existing people, on the other hand, purely documentary publications started to drive closer to the traditional novel. As a combination of the traditional novel and documentary prose, a new genre of novelistic nonfiction came into being and gained popularity.

The New Journalism, as the phenomenon was called by its major theoretician Tom Wolfe, or the "nonfiction novel", a term coined by Truman Capote, was supported by a firmly established tradition of nonfictional writing. Despite numerous examples of nonfiction that can be found in the history of world literature, nonfiction is nevertheless a specifically American type of literature based on the American philosophical schools: positivism, pragmatism, the philosophy of common sense, etc.

Nesmelova divides American nonfiction into three following periods:

- 1) the so-called "muckrakers" and Upton Sinclair;
- 2) the publicistic writings of Theodore Dreiser;
- 3) the contemporary New Journalism and documentary works of Truman Capote.<sup>1</sup>

The beginning of the New Journalism and the nonfiction novel can be dated back to 1965, when Tom Wolfe's first collection of articles, "The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby" and Truman Capote's "In Cold Blood" were published.

Wolfe's work "The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby" showed the possibility of writing accurate nonfiction or journalism with techniques usually associated with novels and short stories, using any literary device from the traditional dialogism of the essay to the stream of consciousness with the aim of exciting the reader both intellectually and emotionally. In the preface to the collection, Wolfe asserted that "the genesis of his unorthodox approach lay in need to go beyond the limitations of conventional journalism."<sup>2</sup>

At the same time, Truman Capote called his book "In Cold

Blood" a "nonfiction novel", a new literary genre described as a narrative form that employs all the techniques of fictional art but is nevertheless immaculately factual.

Both terms, the "New Journalism" that became associated with Wolfe's work, as well as the "nonfiction novel" used by Capote stimulated a controversy which, however, contributed to the recognition of the phenomenon as a vital new form in contemporary American literature.

While the two works have much in common, they also show the separate origins of this particular form of writing: in the case of Wolfe the New Journalism emerged out of a frustration experienced within the limits of newspaper conventions; Capote purposefully developed his nonfiction novel from a theory to a new turn in his literary career. Consequently, although working separately, both novelists and reporters, facing situations for which their traditional tools and means were inadequate, started to move "toward each others' forms in order to better confront a new set of American realities."<sup>3</sup>

In the Sixties, a number of eminent novelists, like Truman Capote, Norman Mailer, James Baldwin to name but a few, turned to documentary forms as an alternative to fiction. This enabled literary scholars to maintain that the New Journalism and the nonfiction novels of the Sixties served the function of fiction more than the novels of the same period, by illuminating the contemporary ethical dilemmas and conveying the major concerns of the decade.

The New Journalism differs from the conventional journalism in two principal ways:

- 1) the author's attitude to his material;
- 2) the use of fictional devices.

While in a standard news article, the reporter strives for the objectivity, the voice of the New Journalist is subjective, bearing the stamp of his personality. While the conventional reporter reflects the official attitudes, the New Journalist strives to unveil the story hidden beneath the facts that surface. While the usual news story employs facts and quotations as the fundamental units, in the New Journalism the writer's task is to reconstruct the experience as it might have unfolded. His aim is to achieve a literary style comparable to that of fiction, and to depict characters with psychological depth. Literary techniques are used

by the New Journalist in order to convey information and background that is usually not possible in conventional reporting.

In the 1970s two noteworthy theoretical works on the New Journalism were published in the USA: "The New Journalism" by Tom Wolfe (1973), and "Liberating the Media. The New Journalism" by Charles G. Flippen (1974), the former of which also contains an anthology of 23 pieces from 21 authors.

In his book Tom Wolfe analyses the situation in American literature and in the journalistic spheres at the beginning of the Sixties, as well as the factors that caused the emergence of the new trend. He familiarizes the reader with novel methods and gives the basic devices used by the New Journalists, also discussing some other aspects related to the phenomenon.

The work serves as kind of a manifesto in which Tom Wolfe presents the four basic principles of the New Journalism:

- 1) scene-by-scene construction;
- 2) recording the dialogue in full;
- 3) the so-called "third-person-point of view";
- 4) the recording of even the minutest details of everyday life.

These four main principles or basic devices should, in Wolfe's opinion, distinguish the New Journalism from the traditional journalism, on the one hand, and from fiction, on the other.

In addition to the above-mentioned techniques the New Journalists frequently employ the following fictional devices:

- 5) interior monologue;
- 6) composite characterization.

Wolfe maintains that the role of reporting in the New Journalism is often underestimated: the critics tend to identify the technique of the New Journalists with that of the newspaper or magazine reporters. They believe that "the raw material is simply 'there'. It is the 'given'."<sup>4</sup> For traditional journalists the raw material is "there" and "given", for the New Journalists the material is merely something to be shaped and moulded.

The New Journalists made it a practice to arrive on

the scene long before the main event was to take place, in order to gather "novelistic" details, the facial expressions, the dialogue, etc. They also developed the habit of staying with the persons they were writing about for days or even weeks, if necessary. "The idea was to give the full objective description, plus something that readers had always had to go to novels and short stories for: namely, the subjective or emotional life of the characters."<sup>5</sup>

Another peculiarity of the New Journalism is the voice of the narrator, an aspect of the technique that allows experiments and unusual approach.

Closely related to the problem of the voice of the narrator is that of the point-of-view, another area of possible experiments and endless variations. Within one and the same piece of writing one or several points-of-view may be used, the author would often shift the point-of-view in the middle of a paragraph or even a sentence. Also, the author may apply point-of-view in the Jamesian sense, directly entering the mind of a character.

Of these three characteristic features discussed above (reporting, voice of the narrator, point-of-view), the way of reporting gives ground to handle the New Journalism as something close to the traditional journalism, while the rest relate it to fiction.

However, it is the interaction of two factors: the author's precise recording of the facts plus his carefully crafted characterization and shaping of the material that makes facts read as fiction, or journalism read like novel.

Gay Talese is considered to be the pioneer of the new form of writing: in autumn 1962 a story by Talese called "Joe Louis: the King as a Middle-aged Man" was published in the Esquire magazine. Though similar to conventional 1950s-style magazine journalism, the piece possessed certain features that related it to the New Journalistic way of writing.

The success of Truman Capote's "In Cold Blood", a true-to-life account of a multiple murder case in Kansas, gave the New Journalism an overwhelming momentum despite the fact that the author did not call his work journalism. Labelling his book as a nonfiction novel, a new art form, Capote's ambitions went far beyond mere journalism. In order to raise the latter to the level of art, he strove for blending scrupulously recorded dialogue, psychological depth, and novel-

istic form with the realities of journalism.

Capote's argument for a "new art form" was based on three components:

- 1) the timelessness of the theme;
- 2) the unfamiliarity of the setting;
- 3) the large cast of characters allowing the author to tell the story from several points of view.

"In Cold Blood" is able to involve the reader to a considerable degree. Yet the "you-are-there" effect results from the fictive techniques Capote employs rather than from the sensational facts which are actually underplayed. The author's use of scene-by-scene reconstruction instead of historical narration, the ironic heightening of dialogue and the skilful manipulation of point-of-view make the narrative read like a novel.<sup>6</sup>

Capote has always made a special point of insisting upon the factual accuracy of his account of "a multiple murder and its consequences". The material in the book derives either from the author's own observation or from official records and interviews with persons directly concerned. Yet it is evident that Capote has aspired for both the impeccable accuracy of fact as well as for the emotional impact of fiction.

Capote's choice of the third-person-point of view and omniscient narration suggests "objectivity" and at the same time also complex cause-effect relations around the events. The illusion of objectivity is mostly maintained through the manipulation of the point-of-view by presenting the events via as many eyes as possible. At the same time, Capote has avoided any direct comment or evaluation in his own voice as a narrator.

Early in 1968 another novelist turned to nonfiction, with an almost spectacular success. This was Norman Mailer writing a memoir about an anti-war demonstration he had become involved in, "The Steps of the Pentagon", later published under the title "The Armies of the Night", with the subtitle "The Novel as History, History as the Novel". The memoir, or autobiography, is an old and much employed genre of nonfiction, but this particular piece was written soon enough after the event to bear a journalistic impact.

This "true history" of the author's personal experiences in a protest rally against the activities of the Penta-

gon strives for independence from the formulas and the illusory objectivity of conventional reporting.

However, like Capote's "In Cold Blood", Mailer's "The Armies of the Night" mostly relies upon the strategies and the form of the novel. Like Capote, Mailer has built up a plot presenting the events in a sequence that increases its dramatic impact, rather than recording events in mere chronological order.

While describing the events in "In Cold Blood", Capote eliminates the narrator from the scene in order to allow the facts to speak for themselves. Denying the artist's role enables Capote to provide an overwhelming documentary immediacy, the "you-are-there" effect. Mailer, whose fiction as well as nonfiction both carry the imprint of an autobiography, uses a different method by writing instinctively, groping his way toward the truth, without the scrupulousness of Capote for verifying the facts.

Capote in "In Cold Blood" sees facts as symbols and portrays them as such. Mailer in "The Armies of the Night" when seeing a fact, considers its possible symbolic values and portrays that seeing and consideration. While Capote conveys life as significant, Mailer conveys his search for significance in it.<sup>7</sup>

Mailer, using such novelistic techniques as foreshadowing, flashbacks, scene-by-scene presentation, extensive dialogues, has succeeded in making "The Armies of the Night" a superb example of interplay of narrator and event, of history and memoir. The book convincingly conforms to the definition of the nonfiction novel as a fusion of novelistic and journalistic forms. However, like Capote, Mailer strives for a wider metaphorical and symbolic context than any conventional journalist. Both Capote and Mailer aspired to attach the prestige of the novel to a work of nonfiction and to underscore that nonfiction is capable of the moral seriousness of the novel. Like Capote's reconstruction of the Clutter murders in Kansas, Mailer's account of the march on the Pentagon transcends the surface event that is being described, it acquires new dimensions as a social document.

Truman Capote coined the term "nonfiction novel"; the name of Tom Wolfe is almost synonymous to the "New Journalism"; for Norman Mailer the phenomenon is "The Novel as History, History as the Novel". The choice of the terms alone

unveils the nature of the creativity of each writer. Incontestably, Mailer's "History as the Novel" has the widest social sound board of the three. Norman Mailer's literary output reflects most of the significant events in American social or political life since World War Two, and "The Armies of the Night" is another corroboration to his role as a political speaker.

The variety of subjects treated by the New Journalists is relatively large, yet drawing the conclusions on the basis of the three major anthologies of the genre, "The New Journalism" (1973) edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson, "Smiling through the Apocalypse" (1969) edited by Harold Hayes, and "The New Journalism" (1974) edited by Nicolaus Mills, four main categories can be brought out. These are:

- 1) celebrities and personalities;
- 2) the youth subculture and the "new" cultural patterns;
- 3) the sensational case, often criminal cases and antiwar protests;
- 4) general social and political reporting.

The new genre was by no means received with unanimous acclaim. Among other problems the utter novelty of the form was questioned by critics like John Hollowell in whose opinion "In Cold Blood" should be called a contemporary historical novel or a documentary novel, or John Hellmann who considers it a transitional work close to conventional journalism.

The collection "Liberating the Media. The New Journalism" by Charles C. Flippen (1974) contains articles by both theoreticians and practitioners of journalism, often expressing controversial views on the same phenomenon.

On the one hand, the New Journalism is considered "new" in the sense that old techniques are constantly being revived and used in new ways under new circumstances.<sup>8</sup> In addition, the phenomenon possesses the freshness, vigour, freedom and the concern for the individual which was not possible earlier in the mass media.<sup>9</sup>

On the other hand, the existence of the New Journalism is negated altogether, and the alleged new form of writing is declared to be part of the earlier "muckraking" tradition or else a conglomeration of a dozen different styles of writing.<sup>10</sup>

Despite the controversy of opinions it cannot be denied

that there still exists the phenomenon of New Journalism, and although having its roots in the well-established traditions of nonfiction, this blend of fact and fiction born in the United States of the Sixties, can be viewed as relatively new.

#### References

- 1 Несмелова О.О. Новые тенденции в американской документальной прозы в творчестве Нормана Мейлера // Вопросы отечественной, зарубежной истории, литературоведении и языкознании. - Казань, 1982. - Ч. II. - С. 32-37.
- 2 Hellmann J. Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction. - Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1981. - P. 1.
- 3 Ibid. - P. 2.
- 4 Wolfe T. The New Journalism with an Anthology / Ed. by Tom Wolfe and E.W. Johnson. - New York: Harper & Row, 1973. - P. 14.
- 5 Ibid. - P. 21.
- 6 Hollowell J. Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel. - Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977. - P. 70.
- 7 Ibid. - P. 90-96.
- 8 Jensen J. The New Journalism in Historical Perspective // Liberating the Media: The New Journalism. - Washington, D.C. : Aeropolis Books Ltd., 1974.- P. 19.
- 9 Flippen C.C. The New Journalism // Liberating the Media: The New Journalism. - Washington D.C. : Aeropolis Books Ltd. - P. 16.
- 10 Newfield J. The Truth about Objectivity and the New Journalism. // Liberating the Media: The New Journalism. - P. 59, 61.

НОВОЕ ЯВЛЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ США 1960-Х ГОДОВ -  
"НОВЫЙ ЖУРНАЛИЗМ"

П. Тергем, Х. Кооп

Резюме

В данной статье рассматривается наиболее новое явление в литературе США 1960-х годов - "новый журнализм", представляющий собой своеобразный вид художественно-документальной литературы.

Политический, социальный и духовный климат США середины 60-х годов породил течение, за которым закрепилось название "новый журнализм". Главный признак "нового журнализма" - это сочетание подлинных фактов с высокой степенью их творческого претворения.

В статье рассматриваются и другие признаки этого литературного феномена, а также сравниваются документальные романы Трумэна Капоте "Хладнокровное убийство" и Нормана Мейлера "Армии ночи", которые являются важными произведениями этого течения.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНВЕНЦИИ  
В ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ ДЖОНА ФАУЛЗА  
("ПОДРУГА ФРАНЦУЗСКОГО ЛЕЙТЕНАНТА")

В. Тимофеев

Ленинградский государственный университет

"Одна из причин, по которым, как я думаю, роман будет жить, заключается в том, что в романе должен работать читатель".

Джон Фаулз. Интервью, 1977

Роман Джона Фаулза "Подруга французского лейтенанта" - произведение во многих отношениях уникальное. Необычно уже то, что его почти двадцатилетняя история сочетает возрастающую популярность - переведенный на множество языков роман выдерживает десятки изданий - с неиссякающим интересом к нему со стороны литературоведов, что само по себе случается редко с произведениями, нашедшими массового читателя. Время бурных дискуссий о романе миновало, но часть обсуждавшихся вопросов кажутся открытыми и сейчас. С самого начала наиболее острые проблемы были связаны с природой жанра этого произведения и использованного в нем метода. Спектр высказанных мнений чрезвычайно широк: от "пастиччо" до "экспериментальный роман", от "подражательство" до "новаторство". И несмотря на очевидную противоречивость таких определений, все они до некоторой степени справедливы, потому что каждое основывается на одном из многочисленных аспектов этого сложного произведения. Питер Вольф, один из самых тонких критиков романа, избежал ограниченности суждений своих предшественников, отметив, что "Подруга французского лейтенанта" принадлежит новой категории прозы. "Порывая с современными нормами, роман переносится в область сравнительной истории культуры и социологии"<sup>1</sup>. В определении отмечены чрезвычайно характерные аспекты творческого метода Фаулза, детальному анализу которых посвящен уже ряд статей о романе.

Данная работа обращает внимание еще на одну и очень, как нам представляется, важную характеристику метода Фаулза — сознательную и целенаправленную организацию читательского восприятия. Бесспорно, восприятие организуется любым художественным произведением, но это не значит, что его автор сознательно работал в этом направлении. И речь здесь идет не об ориентации на определенный тип восприятия, как это наблюдается у лауреатов массовой культуры, а о работе с восприятием, о включении его в качестве значащего элемента в концепцию произведения.

Главная задача романа, как постоянно утверждает Фаулз, главная задача литературы вообще состоит в воздействии на читателя, в утверждении в его сознании определенных ценностей, потому и основная энергия произведения Фаулза направлена на управление воспринимающим сознанием. Главным же инструментом этого воздействия является литературная конвенция<sup>2</sup>, а незаурядное мастерство в ее использовании раскрывает одну из сторон оригинального, во многом уникального метода Джона Фаулза.

Механизм конвенции, при всей сложности самого понятия, достаточно прост<sup>3</sup>. От читателя требуется соблюдать правила восприятия определенного приема (или набора приемов) изображения таким образом, чтобы принцип изображения и принцип восприятия, находясь в гармонии, создавали иллюзию естественности изображенного. От художника также требуется учитывать общепринятые нормы восприятия. Обычно ни художникам, ни публике этот процесс не кажется насильственным, так как общепринятые в определенную эпоху принципы изображения соответствуют принципам восприятия, отражая в своей тождественности соответствующий эпохе господствующий принцип мировосприятия.

С развитием культуры меняются принципы восприятия и принципы изображения, отражая различные этапы в изменении общественного сознания. Так, при десакрализации искусства основным объектом изображения становится окружающая нас действительность, а принципы восприятия этой действительности и принципы восприятия произведений, ее изображающих, стремятся к тождественности. Поэтому наиболее гармоничными принципами изображения оказываются реалистические, при которых восприятие объекта действительности и восприятие его изображения выразимы в одних и тех же гносеологических терминах<sup>4</sup>.

Изменения в общественном сознании сопровождаются вытес-

нением обеих конвенций другими. Этому процессу подвержены и литературные конвенции, и общественные условности, сколь бы ни казавшиеся произвольными (особенно последние), в действительности же связанные с определенным мировосприятием, одной из форм которого является восприятие художественного произведения.

В романе "Подруга французского лейтенанта" представлено участие по крайней мере трех типов восприятия, каждому из которых соответствует своя интерпретация романа. Первый вариант, по определению автора, "викторианская гипотеза" завершается финалом в 44 главе. Вторая интерпретация - в 60 главе. И только третий вариант прочтения может претендовать на соответствие авторской концепции, поскольку венчается последним, а значит окончательным финалом романа. Соответственно, в романе представлено и три типа мировосприятия, три системы ценностей, но лишь одна из них утверждается автором романа как позитивная, две другие оцениваются и отвергаются. В самом тексте произведения подробно представлена викторианская нормативно-ценностная система, две другие должны реконструироваться работой читателя. И это - одно из проявлений роли работы читательского восприятия в творческом методе Фаулза.

Неоднократно отмечалось, что изображению общественного сознания викторианцев отведено в романе значительное место. Оно воссоздается в широком социокультурном и даже экономическом контексте. Фаулз подробно разбирает викторианское содержание основных морально-этических категорий, воспринимаемых общественным сознанием эпохи как ценности, и дает им свою четкую оценку. Отношение автора к викторианским ценностям проявляется прямо, в авторских комментариях и отступлениях, или косвенно в результате нескрываемого отношения к персонажам - носителям или пропагандистам этих ценностей.

Подробным образом отражаются в романе и эстетические категории, входящие в викторианскую систему ценностей. Большую часть из них, кроме непосредственно обсуждаемых в тексте, составляют конвенции викторианской литературы, используемые в романе и как содержательный, и как формальный элементы. Фаулз, проявивший себя как большой знаток литературы этой эпохи, выбирает самые типичные для нее конвенции. Неопровержимым доказательством этого являются определения романа как пастиччо, особенно часто встречающиеся в рецензиях в год выхода книги в свет. Сама фабула романа - бесспорная

конвенция — столь типична и узнаваема, что критикам удалось предложить несколько гипотез о ее литературных источниках. Общим местом статей о романе теперь является утверждение, что Фаулз не только использовал "готовую фэбулу 1869 года производства", типичную организацию главы (эпиграфы, обильный подсобный цитируемый материал, сноски и т.п.), но и типичные повествовательные приемы.

Фаулз использует эти конвенции осознанно. Понятно, что речь не может идти об ориентации на реального викторианского читателя. То, что делает Фаулз, можно определить как моделирование викторианского восприятия, создание своеобразного художественного образа, в который конвенция входит и как форма, и как часть его содержания, во многом определяя и дополняя образ читателя, точнее ту часть этого многоликого образа, которую можно назвать викторианским читателем.

Модель викторианского восприятия и соответствующий ей вариант интерпретации (с финалом в 44 главе) задается повествовательными приемами первых двенадцати глав, основным из которых является мотивированная объективная точка зрения повествователя (автор воспроизводит картины, которые мог бы увидеть "любопытный", "житель Лайма", "внимательный наблюдатель"...). Этой повествовательной конвенции соответствует типичная викторианская конвенция чтения — вовлеченное сопереживание. В 12 главе нарушается соответствие принципа изображения принципу восприятия ("... ума не приложу, кто, кроме пролетающей совы, мог бы увидеть...")<sup>5</sup>, конвенция обнажается. При этом явно обнаруживается ироничное отношение автора как к конвенции, так и к восприятию, а значит и к образу читателя — носителя этого восприятия.

Ироничное использование викторианских конвенций, и как следствие этого, некоторая пародийность романа никак не свидетельствуют об ироничном отношении Фаулза к литературе эпохи, которую он, бесспорно, не только хорошо знает, но и высоко ценит. Причины этого, как нам кажется, кроются в природе конвенции, в том, что она проявляет связь восприятия с мировосприятием. Фаулз поставил перед собой задачу убедить читателя в неприемлемости викторианского мировоззрения, в абсурдности моральных ценностей эпохи. Один из способов сделать это — показать убогость и лживость викторианского варианта восприятия романа, продиктованного канонами викторианского общественного сознания, основанного, как утверждается в романе, на условностях. Такой же целенаправленный характер

носит и образ автора, точнее одна из входящих в него масок - викторианский автор, "образ вселенского равнодушия"; его злонамеренность и враждебность призвана не столько исторически достоверно изобразить творческую этику литераторов эпохи, сколько очевидной неприемлемостью характеризующих этот образ морально-этических категорий стимулировать усиление отрицательного отношения читателей ко всей нормативно-ценностной системе викторианской эпохи. Таким образом, связь условностей общества и литературных конвенций и их общая зависимость от мировосприятия становится и темой произведения, и его формой, определяя и мотивируя его сюжетное развитие.

В тексте романа запрограммировано и другое восприятие, для которого викторианская модель является объектом наблюдения и оценки. Имплицитный носитель этого восприятия - образ читателя, не удовлетворенного хэппи-эндом 44 главы. Именно с ним автор разговаривает в 13 и 45 главах, обобщая собеседников в "мы" ("современники Сартра, Роб-Грийе", "владеющие экзистенциалистской терминологией" и т.д.). "Мы" - обобщенный образ читателя-современника - обречен разделиться на носителей разных мировосприятий, на тех, чей вариант финала в 60 главе, и на разделяющих авторское мировосприятие, для которого естественным окажется окончательный финал романа.

Подобно тому, как модель викторианского восприятия программировалась типичными конвенциями, "современное" восприятие создается теоретико-литературными рассуждениями автора в 13 главе об условностях литературы. Место викторианского автора, всемогущего и всезнающего бога, уступает современному автору, признающему за своими героями право на неповиновение. Автор обращается к читателю с требованием помнить, что все провозглашенное в этом отступлении связано "с вашей Эпохой, с вашим Прогрессом, Обществом, Эволюцией и прочими ночными призраками с заглавной буквы, которые бренчат цепями за кулисами этой книги"<sup>6</sup>. Меняется теперь и роль автора, ответственность за повествование которого начинают делить его герои и окружающая читателя действительность, и роль читателя, его восприятие теперь должно быть рефлексивным, обращенным на себя и на современность.

Современная читателю действительность в тексте не изображается, но в произведении участвует активно, она воссоздается не в тексте, но текстом в сознании читателя. Знания об "Эпохе, Обществе, Эволюции и пр." составляют читательскую компетенцию, к которой автор постоянно обращается либо прямо

(Чарльз не знал = но мы с вами знаем), либо косвенно — использованием анахронизмов (Гестапо, служба безопасности и т.п.). Но знание какого-либо объекта связано с определенным к нему отношением, поэтому вызванные оценочные суждения о современном ему мире отражают мировосприятие читателя, осознать авторское отношение к которому читатель должен опять-таки самостоятельно, наблюдая и анализируя собственное восприятие. И здесь, как в случае с моделью викторианского восприятия, значительная роль отведена литературным конвенциям, теперь современным. Для этого Фаулз виртуозно использует механизм восприятия, потенциально заложенный в любом художественном тексте. Программа восприятия задается конвенцией (или набором конвенций), которая носит функцию правила и способа восприятия; далее в программе пропуск, который должен заполняться читательской фантазией<sup>7</sup>. Успешность заполнения, его адекватность программе зависят от степени стереотипности читательского ожидания, от того, насколько читатель разделяет предложенную конвенцию. Эффективность проверки предусматривается включением рефлексивности воспринимающего, который, сравнив занятую им позицию с предложенной и оцененной автором, должен осознать свое отношение к ней. Достаточно ярким примером такой операции представляется эпизод 19 главы, когда перед читателем ставится задача прогнозировать развитие представляющейся его взору картины: спальня Сары, в которой она оказалась не одна. Мотивировка и дальнейшие описания, соответствующие стереотипу современной, особенно массовой, литературы, предусмотрены автором как горизонт читательских ожиданий. "Я знаю, что за мысль у вас промелькнула"<sup>8</sup>, — замечает автор и заставляет сопоставить современную стереотипную реакцию с тем, как отнеслась бы миссис Поултни (во всем видевшая оскорбление нравственности) к той же картине. Таким образом, Фаулз не только сопоставляет морально-этические нормы двух эпох и, соответственно, двух литератур, но и заставляет читателя осознать свои позиции.

Программа построена таким образом, чтобы отношение Фаулза к стереотипу, предложенному конвенцией, а вместе с ним и соответствующим мировоззренческим категориям, которые управляют запрограммированным этой конвенцией восприятием, проявилось в любом случае (исключая нерефлексивное чтение викторианского типа): и при наблюдении реальным читателем за собственным чтением, и при осознании вызванного и оцененного программой типа восприятия как характеристики образа читателя.

Так как сам механизм восприятия и его природа при сознательном применении обогащают творческий метод писателя. Восприятие, представленное как деятельность, превращается в этическую категорию и, соответственно, может быть оценено и может занять свое место в нормативно-ценностной системе, определяющей конкретный тип мировосприятия. Превращенное в объект наблюдения и, следовательно, художественного изображения, восприятие приобретает эстетическую ценность и уже как эстетическая категория входит в систему произведения.

Модели восприятия и воссозданные ими соответствующие образы читателей как носители определенных типов мировосприятия представляют различный уровень понимания произведения и различный уровень самопонимания.

Викторианский тип мировосприятия, как он представлен в тексте, лишен такой характеристики, как рефлексивность; именно ее отсутствие не позволяет увидеть свое восприятие со стороны, осознать его скованность конвенциями и отказаться от них. Отношение автора к этому типу восприятия и определяющему его типу общественного сознания однозначно отрицательно.

Второй тип мировосприятия - современный - восстанавливается программой восприятия, основанной на современных конвенциях. Сам механизм программы предусматривает выделение двух типов поведения, двух вариантов ее выполнения. Первый, подобный викторианскому типу, - конформный программе, т. е. с готовностью реагирующий на предложенные конвенции, разделяющий породившее ее мировосприятие. Не проявив достаточной рефлексивности, чтобы осознать негативное и саркастическое отношение автора к морально-этическим и эстетическим нормам "Эпохи, Общества, Эволюции и прочих призраков", создавшим использованные конвенции, носители этого мировосприятия остались ему верны. Второй вариант - самый рефлексивный, самый познающий, основанный на осознанном отказе от конвенции, не подчиняющийся предписанным правилам, оказывается в согласии с автором. В этом механизм проверки прямо противоположен механизму общества, в котором утверждение нормы осуществляется наказанием отклонений от нее и поощрением конформности.

Таким образом, сам механизм проверки программ восприятия наполняется идейным содержанием, несет конкретную этическую программу, превращаясь в инструмент воспитания. А воспринимать, как утверждает писатель, значит "не учить приспособляться (этим занимается общество), а научить, как и ког-

да не приспособливаться<sup>10</sup>.

Имплицитированные в тексте романа типы восприятия реализуют разные семантические уровни произведения. Последовательное расположение викторианского и современного "конформного" уровней (по наблюдению Ю. Лотмана, такое расположение семантических уровней не свойственно художественным текстам<sup>11</sup>) в этом романе уподобляет его текстам, построенным по принципу многоуровневой семантики, когда "значения, которые доступны данному читателю в соответствии с его уровнем святости, "книжности" и т.д., не доступны другому, еще не достигшему этой степени"<sup>12</sup>, и превращается в посвящение читателя, в приобщение его к утверждаемой ценностной системе. Этот процесс происходит параллельно "очищению" и "посвящению" главного героя Чарльза, который должен прийти к осознанному принятию философских категорий, позволяющих ему приобрести аутентичность. К этому же должен прийти и читатель, наблюдающий путь самопознания Чарльза и параллельно познающий себя. Открытие для себя принятых Чарльзом категорий и составит содержание третьего семантического уровня романа.

В "элопучном" отступлении (13 глава) есть утверждение, что "мир, сработанный по плану (то есть, который ясно показывает, что его сработали по плану), — это мертвый мир"<sup>13</sup>. Оно призвано, как и многое в этом отступлении, скрывать истинный план, который как жестко детерминированный конструктивный принцип, определяющий творческий метод писателя, позволяет выполнять задачу, сформулированную Фаулзом еще в самом начале его писательской карьеры: "Я должен использовать литературу как средство утверждения моего мировосприятия"<sup>14</sup>.

#### С н о с к и

<sup>1</sup> Wolfe P. John Fowles, Magus and Moralist. — Lewisbury, London: Ass. Univ. Press, 1979. — P. 124.

<sup>2</sup> В ряде статей о романе уже отмечена роль конвенции как чрезвычайно важная для романа. МакДуэлл, в частности, отмечает, что викторианские литературные конвенции помогают понять "влияние прошлого на настоящее" (McDowell Fr. Recent British Fiction // Contemporary Literature. — 1970. — Vol. 11. — N 3. — P. 48). Более подробно эта идея развита в вышеупомянутой монографии П. Вольфа (с. 130–133).

<sup>3</sup> Выбирая между терминами "конвенция" и "условность", я предпочел более теперь употребляемый многозначному и часто

несущему отрицательную коннотацию. Теме конвенции посвящались дискуссии как в нашей стране, так и за рубежом. См.: *On Convention: A Discussion // New Literary History*. - 1981. - Vol. 13, N 1; 1984. - Vol. 14, N 2.

<sup>4</sup> Равно как канонические сакральные изображения должны отличаться от изображений действительности заведомой условностью уже в силу того, что религиозное восприятие (невывразимое в гносеологических терминах и, с точки зрения науки, условное) отличается от познающего действительность восприятия.

<sup>5</sup> Фаулз Дж. Подруга французского лейтенанта. - Л.: Худ. лит., 1983. - С. 104.

<sup>6</sup> Там же, с. 108.

<sup>7</sup> Как утверждает В. Изер, подобная схема заложена в любом художественном тексте (Iser W. *The act of Reading: A Theory of Aesthetic Respose*. - Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1978). Новаторство же Фаулза заключено в том, что в его произведении эта модель не только носит структурообразующий характер, но имеет и идеологическую нагруженность, подчиненную общей концепции произведения.

<sup>8</sup> Понятие, введенное Яусом, обозначает сформированную другими текстами ценностную ориентацию и предустановленную новым текстом для изменения, исправления или просто для восприятия. См., например: *Jauss H.R. Literary History as a Challenge to Literary Theory // New Literary History*. - 1970. - Vol 11. - N 1. - P. 7-37. Понятие, предлагаемое Яусом, как инструмент научного исследования, используется в романе Фаулза как активный смыслообразующий элемент.

<sup>9</sup> Фаулз Дж. Цит. изд., с. 160.

<sup>10</sup> Fowles J. *The Aristos*. - London: Jonathan Cape, 1980. - P. 167.

<sup>11</sup> Значительное отклонение конструктивного принципа романа Фаулза от принципов художественного текста, вскрытых Ю. Лотманом, объясняется, возможно, тем, что описанная как "соединение научной и игровой моделей" художественная модель обеспечивает только "средство познания (гносеологически) и средство отдыха (психологически)" (Лотман, 1967), но не предполагает средство воспитания, столь ярко выраженное в этом романе. Хотя дидактика Фаулза и жестко связана с его же ва-

риантом гносеологии, выделение ее в отдельное средство в данном случае представляется возможным и даже необходимым.

I2 Лотман Ю.М. Искусство в ряду моделирующих систем // Труды по знаковым системам III. - Тарту, 1967.- С. 130-145.

I3 Фаулз Дж. Цит. изд., с. 6.

I4 An Interview with John Fowles // Newquist R. Counterpoint. - Chicago, New York: Raud McNally & Co, 1971.- P. 102.

LITERARY CONVENTIONS IN JOHN FOWLES'S  
NOVEL "THE FRENCH LIEUTENANT'S WOMAN"

V. Timofeyev

S u m m a r y

Central to John Fowles's versatile method is monitoring of his readers' sense-making activity. There are at least three implied readers with different views of life that determine their perception. Each type of the implicit perception actualizes one of the three semantic levels of the novel.

The first level corresponding to the novel's Victorian version which ends in the 44<sup>th</sup> chapter, derives from the perception responding to typical Victorian conventions. The second level - the modern interpretation which leads up to the finale in the 60<sup>th</sup> chapter - is accomplished by a reader sharing the conventions of contemporary popular literature. These two versions account for the two chronological (1869, 1969) and ideological aspects that form the main context of the novel.

Observing the actualization of the first two semantic levels, reflecting over the author's attitude towards the ideologies and values which determine the readers' perception, evaluating one's own attitudes one comes to the comprehension of the third semantic level. This self-reflecting type of perception as opposed to the convention-responding type enables the actual reader to share the choice of the main character and thus to accept the author's view of life and take the finale of the novel as the only possibility.

ON SOME PROBLEMS OF MODERNISM AND TRADITIONAL  
REALISM IN D.H. LAWRENCE'S NOVEL "THE RAINBOW"  
(ASPECT OF METHOD)

Merike V a n e m  
Tartu State University

In English literature modernism is usually connected with the names of James Joyce, Virginia Woolf, Aldous Huxley and David Herbert Lawrence. Although "modernistic" in different ways all of them have brought something new into literature and in one way or other have influenced the development of both English world literature.

The essence of every artistic method is how it describes man and the world around him. The modernistic method lays stress on man and leaves the world far to the background. The human being is in the centre of modernistic literature and in this respect every human being is considered unique. All modernistic writers are to a greater or lesser extent interested in man's deepest instincts, his subconsciousness, in everything which is irrational in him and not so easily to be explained.

It is natural that modernism did not emerge at an empty place. It was prepared by several philosophical and psychological theories (i.e. theories of S. Freud and H. Bergson) which influenced all spheres of life. These theories also centered their attention on human being and the writers, looking for new forms of expression were eager to make advantage of their achievements.

At the same time the modernists did not entirely ignore the traditions of the English realistic novel. In this respect the most typical representative is D.H. Lawrence (1885 - 1930).

Like J. Joyce D.H. Lawrence began his literary career with realistic short stories and novels. In his youth he was greatly influenced by the works of the 19th-century English realists such as George Eliot, George Meredith and Thomas Hardy. Not a little was he also affected by the Russian realists, especially by F. Dostoyevsky. Lawrence was not in-

terested in the innovations of form. He never abandoned the traditional form of the novel and his style retained many features of the classical novel; it is poetical and epical, full of long descriptions of nature and everyday reality.

But already in his earlier works several motifs and elements can be seen which are of great importance in his later novels. Sometimes his innovations stand apart and do not form an organic part with the whole body of the novel, as becomes evident in his first novel "The White Peacock". Nevertheless, they lay foundation to the ever-recurring themes in Lawrence's works such as the imposing of one's will on other person; love as a relationship combining two extremes - love and hate - in it, or conflicts between instincts and intellect in the individual leading to a conflict between the individual and society.

Lawrence's literary method derives from his aesthetic principles. He believed in the supreme importance of the artistic imagination and hence in the educational "mission" of literature. In this respect he was different from the aesthetes of his day who tried to overlook the undesired reality by an exaltation of style and the perfection of form. Lawrence was against the distinction between art and life; by means of art it was possible to influence life. In Lawrence's opinion "art speech" was the highest speech of which man was capable.<sup>1</sup> "Art speech" in its highest form was symbolism. Lawrence's idea of symbol was different from its allegorical conception.<sup>2</sup> Lawrence used symbols on the psychological level; symbols were organic units of man's consciousness and their value was more emotional than intellectual.

Another important principle of Lawrence was that life should be spontaneous and hence the process of creating a work of art should also be spontaneous. An artist must "create" only in moments when seized by "an immediate impulse towards self-expression or communication".<sup>3</sup> Lawrence himself did not like highly accomplished works of art. For example, he loved best the simple folk song, as it was born out of an immediate impulse; he loved the ancient Etruscan wooden temples which have not survived.<sup>4</sup> As nothing in nature is perfect, then art, like artist must also be imperfect and limited.

When creating his own novels and short stories Lawrence

rence practised what he preached. Much of his work seems to have born out of an immediate impulse, especially his novel "The Rainbow". True to his aesthetic principles Lawrence never corrected what he had written. When he was dissatisfied with it he simply rewrote it. There were usually several variants of his novels and they were quite different from each other.

In his novels Lawrence always tries to depict human life in the "spontaneous mode". Spontaneous living means living according to one's instincts, impulses and emotions, being thus free from the morals and conventions of the civilized society. He wants to depict a different kind of human being, one who, in his opinion, lies behind man's external everyday self. Lawrence believes that there is a greater universe of man's own irrationality beyond the social world he inhabits. It is man's external or social self that imposes these restrictions on his irrational or natural self. Here certain parallels can be drawn with the theory of Freud that influenced Lawrence in many ways. His "social self" is to some extent akin to the Freudian superego.<sup>5</sup>

As Lawrence's main aim is to depict man's two selves - his everyday self and his irrational (which the writer himself sometimes calls "dark") self in literary terms he cannot use the traditional realistic method of building a character. In realistic literature the character is usually depicted within a certain moral scheme, within a certain social background. Lawrence leaves the society far in the background. The character is "opened" not by describing his acts and deeds, but revealing his thoughts, feelings and emotions. In order to describe the deepest strata of man's consciousness the author uses a special vocabulary. In his novels we often come across the words "dark", "deep", "unknown", "otherness", "mystical" etc. Sometimes his attempts to depict the characters in the new way result in the abstractions of his otherwise beautiful style, and make his notions vague and hard to understand.

X X X X X X

These aesthetic principles find their full expression in Lawrence's third novel, "The Rainbow". Published in 1915, the book was a shock to the English audience, and it was prohibited as being immoral. This novel was, however, still written under the influence of the 19th century English realists. The realistic traditions are most organically mixed with the new tendencies in this novel. "The Rainbow" is an interesting example of how Lawrence uses his innovations in the framework of a traditional family saga of the Brangwens. The author's own "art speech", very poetical and fluent, makes the novel a curious combination of everyday reality and the characters' emotions and passions. Therefore "The Rainbow" is fresh and mild in spirit, it is not yet influenced by the writer's notorious hostility towards mankind and civilization of the later years.

"The Rainbow" is, above all, a psychological study. To a certain extent it may be considered as a logical continuation of the tradition of the English novel. When following the history of English literature of the 19th century we can see that a deep psychological insight into the characters' mind has always been characteristic of the English traditional realism, the greatest representatives of which in the late 19th century being George Eliot and Thomas Hardy. If ever we can make a slight distinction between such writers as Dickens, Thackeray and Galsworthy on the one hand and Eliot, Meredith and Hardy on the other hand, then Lawrence's peculiar genius is certainly bred on the tradition of the last-mentioned authors.

The English are a nation proud of their traditions. They are mistrustful of everything new. No wonder then that various conventions ruled most strictly in England. But where the influence of something is the greatest, the opposition against it is the strongest as well. And long before Lawrence shocked his well-mannered contemporaries with "The Rainbow" the traces of this opposition could be seen in the works of the 19th century realists. There is a line of "unconventional" heroes and heroines, containing Maggie Tulliver and Tess of the d'Urbervilles, who are tormented by inner conflicts between feelings and sense of duty, personal

right and law, impulse and obligation. The respective authors could not see any other way out than make their characters meet their death. It was the only thing for them to do, for true Victorians as they were, they did not dare to go against the morals and conventions of their time.

Lawrence himself is one of the first who declares that a human being must be free to live according to his own instincts and emotional impulses. That cannot, however, be interpreted that a man is allowed to do what comes to his head. He certainly cannot do that but he also should not be forced to hide or ~~suppress~~ his real feelings and emotions because of restricting conventions. In his opinion, life is so beautiful and sacred that nothing should be arbitrarily imposed on it. In "The Rainbow" the process of searching for such inner freedom is best shown in the character of Ursula Brangwen.

In "The Rainbow" Lawrence depicts the history of the Brangwen family during three generations. The Brangwens are very typical English farmers of a vigorous and strong-willed breed, close to the earth and nature. The author describes them in the following way: "They were fresh, blond, slow-speaking people, revealing themselves plainly, but slowly, so that one could watch the change in their eyes from laughter to anger, blue, lit-up laughter to a hard, blue-staring anger; through all the irresolute stages of the sky, when the weather is changing".<sup>x)</sup>

The long epic description of the Krewash Valley and the old-fashioned close-to-the-earth way of life of the Brangwens is quite typical of a realistic novel. The writer uses his poetic language with a great emotional force. But at the same time he centres his attention on the members of the family only. The social background, which is so masterly depicted with both humour and irony in "The Mill on the Floss", and through which the reader learns much about the manners and habits of the 19th century English people, is left far in the background. It is natural that the Brangwens live in the real world, a limited society of a provincial English parish, very much like the neighbourhood in "The Mill on the

---

<sup>x)</sup> Lawrence, D.H., The Rainbow. - Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1964, p. 7 (Further quoted in this ed. Page numbers in the text).

Floss". The Brangwens must willy-nilly establish various relations with the outer world, that means, with their neighbours, and these relationships, in their turn, must have some effect on the Brangwens' mind. Unlike George Eliot, however, Lawrence does not describe the social relationships of his people. We can learn about the Brangwens' relations with the outer world only through the characters' consciousness. Thus, for example, by scarce hints we learn that the people in the neighbourhood are (or, perhaps it is more exact to say, seem to the Brangwens) uneducated, mean and petty. They are poor, too, but being poor does not give any reason of their being petty. Such opinion is shared by the Brangwen women, especially by Anna and Ursula. Already in their childhood they want to get away from their provincial surroundings. Lawrence makes the Brangwen women strive for something higher, more cultured and more beautiful. At the same time they also think themselves spiritually higher than other people. Anna and Ursula resemble much to G. Eliot's heroine Maggie Tulliver in her strivings for education and knowledge. Maggie's desire is frustrated by the firm idea of a woman's standing in the society. Anna and Ursula, however, can achieve their aim. Ursula even enters the university and in Lawrence's next novel "Women in Love", a sequel to "The Rainbow", we can see her as a modern independent woman.

The theme - the narrowness of provincial life versus the heroes' higher aspirations - is not new, but Lawrence does not depict it in the traditional way. He does not analyse the social relationships and their influence on his characters. Doubtless they are existing, but far in the distance, and only some weak resonances of them are reflected in the characters' flow of feelings. Hence the idea, that, perhaps, the Brangwens do not care much for their neighbours and their attitudes. They are what they are, self-sufficient. Material wealth and social position do not have any great importance to them, although we can guess that the Brangwens are quite well-to-do. What matters are one's intrinsic virtues. Thus Anna's and Ursula's higher aspirations give them right to set themselves morally higher than their background rather than their material wealth.

The novel consists mainly of personal relationships between the different members of the Brangwen family. In this respect the family saga can be clearly divided into three

parts. In the first and second part Lawrence examines the married life of Tom Brangwen and his exotic Polish wife Lydia, of Lydia's daughter Anna and her husband Will Brangwen. In the third part the author traces the development of Anna and Will's daughter Ursula.

When depicting these relationships Lawrence abandons the typical realistic approach. He penetrates deep into the unconscious mind of his characters. Doing this, he also tries to prove his own ideas on the problem.

In his opinion, every human being aspires to get "fulfilment" in his life. To have achieved it means to find a meaning in life. He answers this question in the following way: an individual can fulfil himself when establishing "a true marital relation, which is creative in more than the sense of producing children".<sup>6</sup> The first part of the idea is not very original, but the second one expresses the author's main view-point on the problem of marriage. It is, in fact, a problem of recognizing each other. Every person is intrinsically "other". When the partners acknowledge this "otherness" in each other, the marriage is "creative" and if they fail to, it is not. Naturally, people are not very eager to "acknowledge" other persons, they prefer to impose their own will on them.

When for the romantic writers marriage is an end, for Lawrence it is only the beginning. With the spirit of a real family researcher he divides the life of a married couple into cycles: at the beginning the newly-wed are extraordinarily happy, then follows a fierce battle for "recognition" broken off by periods of reconciliation. Lastly, they either achieve the final recognition or their marriage turns out to be a failure.

The relations between men and women are often depicted according to the above-mentioned pattern in Lawrence's works. For him, love is an eternal battle between the sexes, each party trying to impose his or her will on the other. He makes, for instance, Tom Brangwen marry Lydia, the widow of a Polish emigrant, who has a little daughter Anna. Lydia is a foreigner and very different from the Brangwens. It is Lydia's "foreignness" that draws and appals Tom at the same time. The main problem of Tom and Lydia's marriage is how to get to know each other, how to "acknowledge" each other. This is how Lawrence describes it in the husband's part: "He felt he

wanted to break her into acknowledgement of him, into awareness of him. It was insufferable that she had so obliterated him. He would smash her into regarding him. He had an raging agony to do so." (p. 64) There is always a tension between them, although on the surface they do not quarrel or throw things at each other as happens at the Morels' home in Lawrence's earlier novel "Sons and Lovers". It is a battle openly unfought, not really a battle between two persons but rather between two minds, two kinds of consciousness. In such cases the author uses the uttered words with an emotional force that strike as an actual presence, palpable to the reader. Through the long battle Tom and Lydia learn to know each other, or, using the writer's terms, they come to acknowledge the "otherness" of each other.

When analysing their relationship from a more traditional aspect, it can be explained in the following way. It takes time for people to get accustomed with each other, especially when they have not been acquainted for a long time, as in the case of Tom and Lydia. Tom becomes jealous of Lydia for he thinks her to be in her old life again. That makes him inwardly rage, for he feels he has been left outside Lydia's world. Only when he begins to realize that Lydia's preoccupation is rather a result of her loneliness, a need for sympathy and love, can the husband and wife really get close. Here the true artist in Lawrence wins, for however complicated his ideas on love and marriage are, he masterfully depicts the psychology of marriage, revealing the subtlest shades of the characters' mind, and their behaviour is logically motivated. It is only natural that they want to establish healthy and harmonious relations. And they have also the patience to do that.

Tom and Lydia are the happiest of the three generations of the Brangwens. Their newly-found intimacy is symbolized by the rainbow: two broken arches of the rainbow are joined together. The rainbow also symbolizes the new hope and new life. The novel ends with a vision of the rainbow, seen by Tom and Lydia's granddaughter Ursula and it suggests faith and hope in the future.

The relations between Will and Anna follow the same pattern, but the tension between them is stronger. Although on the surface their quarrels seem quite trifling, as may usually happen in the life of any married couple, the underlying

motive for the tension is always at the back of their mind. In their fight for dominance Anna wins (Lawrence has called this chapter "Anna Victrix") and both find another centre of life: work for Will and bearing children for Anna. Their love turns into a mere physical passion.

Will and Anna's daughter Ursula represents the third generation of the Brangwens in the novel. Here Lawrence has portrayed the heroine in her development. Once again the writer has remained true to his principles of depicting a character. Ursula's development from girlhood to womanhood has been shown through her feelings and emotions. Everything that happens to her is reflected in her consciousness. Lawrence describes very convincingly Ursula's childhood: her dawning consciousness, her growing awareness of the world, her development into a person, all the freshness of experience in the beginning of life.<sup>7</sup> This time Lawrence pays much attention to the relationship between the father and daughter. He is of the opinion that if there is a discord between the parents they usually turn to the children for sympathy and love. Thus, Will turns to Ursula to compensate for what is lacking in his marriage just as Mrs. Morel turns to her son Paul in "Sons and Lovers". The relations between the father and the daughter are not, however, without conflicts either. There is a scene in which Will flings a duster across his daughter's face for unlocking the door of a parish church where the girl has hidden herself from her noisy brothers and sisters. The scene is deeply emotional, the author is showing the influences of such painful experiences on the children's psychic life which may lead to the mistrust and estrangement from the parents. It is, in fact, typical and true to life.

Ursula's development is closely connected with the Brangwen women's desire to see the greater world behind their farmyard. Such yearning is especially strong in Ursula, a proud girl, who severely judges other people by standards which are fantastically high. She despises her mother for collapsing into a state of blind motherhood and regarding it as her "fulfilment". She wants to be an independent woman, to be among her equals with whom she can discuss interesting problems. In this respect, some critics have seen in the character of Ursula a fighter for women's rights, for she is not satisfied with the standing traditionally meant for women.<sup>8</sup>

Ursula's aspirations for knowledge and culture, however, are only a stage in her process of finding meaning in life. When she enters the university, she thinks that at last she has found the better world she is looking for. But gradually the university loses its enchantment for her. Lawrence has shown very convincingly the painful process of her losing the youthful illusions. When at first the college is compared with "a remote temple" (p. 431) of knowledge, then it later becomes "a second-hand dealer's shop" where "one bought an equipment for an examination". (p. 434)

In the character of Ursula the author has shown an urge towards a spontaneous life. Ursula is searching for her "fulfilment", not exactly knowing where to find it. Being disillusioned in the world of intellect and knowledge the heroine comes to an important conclusion: there is a "dark" world beside the "light" world. The "light" world symbolizes the values of civilization and is governed by consciousness. The "dark" is where a person can find his real being. Here once again Lawrence opposes irrationality to consciousness and intellect, the latter being only a half world. A person can enter the world of irrationality through physical love, hence Ursula's problems are connected with that sphere of life. In this novel Lawrence treats the physical passion of love and problems of sex-psychology already quite openly. He is convinced that the source of Victorianism is "the fear of body and its sexuality".<sup>9</sup> Ursula seems to have overcome it, she goes further than the typical Victorian heroines, and also further than Miriam in the author's earlier novel "Sons and Lovers". Miriam is a spiritual but, at the bottom of her heart, a very conventional girl. In "Sons and Lovers" apart from Paul's especially strong love for his mother Miriam's fear for sexuality is certainly one reason for the failure of their love. What Ursula wants is love and a lover, who "could open to her the gates of succeeding freedom and delight". (p. 438) In her relations with her first love Skrebensky it is Ursula who rejects all old values while her lover is depicted as commonplace and conventional. Their battle is the fiercest in the novel, and it ends with Ursula's destroying her lover psychically. She survives a deep crisis herself, and once again starts thinking if it is not enough for a woman to have "her man, her children, her place of shelter under the sun". (p. 485) Ne-

vertheless, Ursula remains true to her newly-found ideals. The vision of rainbow at the end of the novel once again implies "the future union of darkness and light"<sup>10</sup>, meaning that man will achieve harmony between his intellect and his deepest instincts.

X X X X X X X X X X

Every writer depicts society and people proceeding from his own world outlook. That is also true of Lawrence. Being influenced by the contemporary philosophical and psychological theories, he developed his own system of ideas, which was largely incoherent and even contradictory. In his creative work he put his theoretical views into literary form. The problems, discussed in "The Rainbow", such as the relations between men and women, those between intellect and some unknown mystical forces within a personality, are only a part, although a very important one, in Lawrence's aesthetic system. The innovations, which belong to the "modernistic" trend in his work, proceed from his conception of man and society, the first being primary. Thus the writer is more interested in the "egos" of his characters than in the real world they inhabit.

Nevertheless the artist in Lawrence is often greater than the thinker. As a sensitive personality he can see beauty in every small detail of life, and render it with rich artistic imagination. He has a subtle sense of complicated human relationships, and observes them with deep psychological insight. He can truly convey the thoughts, feelings and emotions which pass the characters' mind. In this respect his novel "The Rainbow" is very much like a timeless and spaceless flow of the workings of human mind. Apart from all its psychological complexity, the book contains, like many other Lawrence's works, long passages of real human love and kindness.

## References

- 1 Goodheart E. The Utopian Vision of D.H. Lawrence. - Chicago and London: The University of Chicago Press, 1963. - P. 44.
- 2 Ibid.
- 3 Huxley A. An Introduction // The Letters of D.H. Lawrence. - Leipzig: The Albatross, 1939. - P. 22.
- 4 Ibid. - P. 21.
- 5 Hochmann B. Another Ego: The Changing View of Self and Society in the Works of D.H. Lawrence. - Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 1970. - P. 137.
- 6 Leavis F.R. D.H. Lawrence: Novelist. - Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1964. - P. 122.
- 7 Ibid. - P. 133
- 8 Sale R. Modern Heroism: Essays on D.H. Lawrence, William Empson and R.R. Tolkien. - Berkeley: University of California Press, 1975. - P. 44
- 9 Hochmann B. Op. cit. - P. 163
- 10 Ford G.H. Double Measure: A Study of the Novels and Stories of D.H. Lawrence. - New York: Holt, Rineheart and Winston, 1965. - P. 162

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ МОДЕРНИЗМА  
И ТРАДИЦИОННОГО РЕАЛИЗМА  
РОМАНА Д.Г. ЛОУРЕНСА "РАДУГА"

М. Ванем

Резюме

В этой статье рассматривается творческий метод английского писателя-модерниста Д.Г. Лоуренса и его выражение в романе "Радуга".

Творчеству Лоуренса во многом свойственны реалистические черты, но уже в его первых произведениях появляются тенденции модернизма, характерные для позднего творчества писателя.

Д.Г. Лоуренс особо занимался проблемами личности и ее психологии. Идеальным, по Лоуренсу, является человек, поступки которого совершаются под влиянием спонтанного импульса. Автор интересуется наследственными инстинктами человека, его подсознанием. Он мастерски изображает чувства и эмоции своих персонажей.

В романе "Радуга" особенно естественно соединяются черты реалистического романа с концепцией личности Лоуренса и глубоким анализом психологии персонажей. Этот роман он писал под влиянием английского реализма XIX века. Основная тема произведения — история трех поколений одной семьи английских фермеров, живущей близко к природе. Социальная среда, в которой живут его герои, не имеет для автора особого значения. Он интересуется сложными психологическими отношениями между членами семьи. Эти отношения описываются очень детально, свидетельствуя о том, что автор — большой мастер — образитель жизни людей и отношений между ними.

"НА ПОЛНОМ СКАКУ" — РУБЕЖ В ТВОРЧЕСТВЕ МАРТИНА ВАЛЬЗЕРА  
(К СПЕЦИФИКЕ ЖАНРА И МЕТОДА)

С. В и х м а р

Таллинский педагогический институт

У многих писателей уже в ранних произведениях можно найти истоки основных мотивов их позднейшего творчества или, пользуясь термином, распространенным в буржуазной эстетике, — темы жизни. У известного западно-германского писателя Мартина Вальзера (1927 г.) несомненно существует своя тема (хотя сам Вальзер считает важнее темы мотивы ее трактовки), которую он исследовал от произведения к произведению под различными ракурсами, дополняя новыми глубинами, красками и оттенками. В общих чертах мы имеем дело с тематикой, которая в развитии западно-европейской литературы во многом связана с расцветом в капиталистических странах "общества потребления", а в послевоенной немецкой литературе — в первую очередь с творчеством Макса Фриша, Гюнтера Грасса, Ганса Эриха Носсака, Петера Хандке, Фридриха Дюрренматта.

Во всем прозаическом творчестве Вальзера, представленном до сих пор, в форме художественной литературы проводится социальное и психологическое исследование сознания современного человека буржуазного мира, точнее говоря — немецкого филистера, обывателя. Для метода Вальзера, особенно в романах, характерны микроскопическая точность, детальное описание, доведенное от действительности до крайности, сейсмографическая реакция на современные проблемы дня. Вальзер упоминал в своих интервью, что точность и честность для него понятия нерасторжимые<sup>1</sup>.

Романы Вальзера ("Половина игры", 1961; "Единорог", 1966; "Падение", 1973; "Труд души", 1979 и др.), как обоснованно считает советский ученый А. Карельский, чаще всего предстают в виде истории карьер, причем это — преимущественно не истории головокружительных взлетов или сокрушительных падений, а истории медленной и необратимой адаптации сознания, его измельчания и изматывания. Отсюда преобладающий структурный

принцип вальзеровской прозы: воссоздание хаотического, суетного течения повседневности и — параллельно этому — прилаживающегося к нему потока столь же мелочного, аморфного, оппортунистического сознания<sup>2</sup>.

Протагонисты Вальзера пребывают по преимуществу в неподвижном состоянии. Они интересуют писателя прежде всего как функциональные фигуры определенной жизненной ситуации. Автор видит проблемы в первую очередь изнутри, путем переживания героев, и в противоположность трилогии в своих поздних романах Вальзер возвращается к традиционным формам повествования. Исключением является экспериментальный роман-текст "Болезнь Галлистя", где на поверхность выходит идея, вытесняя порой повествовательную пластику.

Дерзкое отрицание канонов традиционной системы романа привело некоторых критиков (В. Бергхан, Фр. Зибург) к мнению, что здесь имеется дело с немецкой модификацией французского "нового романа". Известные стилевые приемы, как тщательная детальность, фрагментарность, отягощенная коммуникативность, обусловленная незначительность сюжетной линии, здесь действительно присутствуют. Вальзер не создает действительность, а предоставляет возможность говорить самой реальности. Но в "новом романе" удален человек. Описание стало безотносительным: оно служило лишь для воссоздания общих черт поверхности и претендует на воспроизведение некоей пререальности, не дает общего, цельного представления, а, напротив, кажется возникшим из мелочных, лишенных веса фрагментов.

Романы Вальзера до второй половины 70-х годов остаются фрагментарными, но при этом каждый из них в отдельности и все вместе взятые бесспорно связывают острая социально-критическая позиция автора и концептуальная мысль, которая при сравнительном анализе романов становится еще яснее. Различное целое, сливаясь воедино, придает отдельным текстам большое измерение во времени и пространстве. Книги, написанные в разное время, неразрывно связаны между собой: созданное ранее может быть понято лишь в сочетании с написанным позднее. Мы лучше воспринимаем "Болезнь Галлистя" (1972), зная историю Ансельма из трилогии Кристляйна. Трилогия, в свою очередь, расширяет и углубляет проблемы первого романа "Филиппсбургские браки" (1957). Несколько иная типологическая связь объединяет романы "По ту сторону любви" (1976) и новеллу "На полном скаку" (1978). Во-первых, сама форма изложения компактнее, она немногословнее и точнее предыдущих.

Что же касается определения самим писателем жанра новеллы "На полном скаку" (Ein fliehendes Pferd), то вначале автор мыслил ее как один из вариантов пьесы "Комнатная битва", но в ходе работы над ней понял, что материал требует эпической формы.

"На полном скаку" - логическое продолжение и дальнейшее развитие творчества Вальзера, где центр тяжести падает на формирование взаимоотношений личности и общества через формирование личности. Если к ранним романам Вальзера часть критиков предъявляли претензии, считая, что форма романа используется слишком расточительно, рассеиваясь в растянутые аморфные, хотя и остроумные словесные конструкции и затеняя общественно-критическую позицию произведений, то отзывы на новеллу "На полном скаку" вызвали единодушную положительную оценку. Ее называли вершиной мастерства немецкой прозы 70-х годов и более того. На первый план выдвигался блестящий синтез единичного и целого, остроумная натура наблюдателя и психологические способности писателя (М. Райх Раницкий, Б. Генрикс)<sup>3</sup>. "Он ни словом не упоминает о положении нации, а это и есть именно наша история", - пишет авторитетный западно-германский критик Р. Баумгарт<sup>4</sup>.

В советской критике А. Карельский отметил, что "обращение к классическому жанру оказалось для Вальзера-прозаика в высшей степени благотворным. Сохранив все достоинства своей художественной манеры - изощренный психологизм, ироничность и пронизательность анализа, умение найти точное слово и адекватный ситуации тон, - он дополнил их строгой дисциплиной и обязательностью формы и был награжден за это несомненной творческой победой"<sup>5</sup>.

"На полном скаку" в разнообразном по тематике и формам творчестве автора занимает узловое место. Мотивистически он еще сильно связан с предшествующими романами, но и здесь рассматриваются вопросы брака и свобода отношений. Второй круг тем, т.н. взаимоотношений социальных партнеров и приспособляющийся оппортунизм, не рассматриваются прямо, однако они ощущаются на втором плане. Картины, представшие перед глазами читателя, настолько ясны, настолько воспринимаются физически и в то же время настолько многозначны, что всякое объяснение стало бы тривиальным.

В новелле изображается духовная драма двух супружеских пар, сконцентрированная в рамках напряженного сюжета. По стилю она напоминает классическую немецкую литературу - новеллы

Клайста, повести Кафки, рассказы Брехта. Ни одна деталь не существует сама по себе, она выполняет частную роль в неразрывном целом. В новелле от начала и до конца ощущается скрытое напряжение как в развитии событий, так и в психике героев. По времени действие сюжета ограничено пятью днями, однако в них роковым образом вплетаются прошлое героев, мифы, созданные для самообмана и ставшие иллюзорными, но все-таки настолько сильными, что они находятся в их власти. Пустой ход, на полном скаку.

В первой половине новеллы начинается чисто внутреннее психологическое напряжение. В маленьком курортном городе случай свел двух противоположных по характеру людей. Главному герою Хельмуту Хольму 46 лет, он кажется себе несколько комичным школьным учителем. Хельмут смотрит на жизнь как на исполнение роли, в которой необходимо сохранить лишь видимость последовательности. "Иногда я еще жалею, что я не такой дружелюбный, каким кажусь, — пишет он Клаусу. — Когда кто-то по отношению ко мне дружелюбен, я смущаюсь, как любитель скромного среди вегетарианцев... Мой идеал — спокойно наблюдать, как тебя ложно истолковывают. Соглашаться с недогадыванием — вот чему бы я хотел научиться. И хотел бы научиться предпочитать так называемых врагов так называемым друзьям"<sup>6</sup> \*.

Жена Хельмута давно уже смирилась с рутинной, образовавшейся в их отношениях. До неожиданной встречи с Клаусом Бухом, старым приятелем Хельмута. Подчеркнутая молодость Клауса, непринужденность поведения, жена Эль, моложе его на 20 лет, которая боготворит мужа, — все это является острым контрастом внутренней неуверенности Хольма, его страху и подавленности. Обе супружеские пары проводят вместе три первых дня отпуска: путешествуют, катаются на яхте, едят, пьют и всюду Клаус выступает в роли лидера. Попытки Хельмута самому организовать что-либо Клаус подавляет в самом корне. Для Хельмута Клаус является идеалом, с которым он себя постоянно сравнивает вопреки желанию. В довершение ко всему его охватывает необъяснимая страсть к молодой жене Клауса Эль.

Во второй части новеллы напряжение переносится в сферу действия, и тут характеры героев и их судьбы поворачиваются к нам своими неожиданными сторонами. И не случайно, а в соз-

\* Перевод здесь и на с. 5 — А. Карельского.

вучин с вальзеровской концепцией реализма.

Цель ее состоит в том, чтобы ставшие неприметными конфликты сделать видимыми, чтобы вынести на поверхность затаившиеся в глубине трагедии. "Поэтому сюжет должен быть активным, как активен магнит, катализатор или изотоп. Он должен вносить в реальную ситуацию элемент, который вынуждал бы действительность разоблачить себя"<sup>7</sup>.

Начало повороту действия положено эпизодом с мчащейся лошады — эпизодом отчетливо символическим. Клаус бесстрашно обуздывает ее, доказывая в очередной раз себе и другим свое мужество, и как сознательно, так и неосознанно особенно глубоко унижая Хельмута. Позднее, находясь на яхте на озере, мужчины, настигнутые неожиданно начавшимся штормом, попадают в критическую ситуацию. Затаенная зависть и чувство неполноценности Хельмута доходят до агрессивности. Хельмут спасается, Клаус исчезает в волнах — не только по вине, но и, так сказать, по инициативе Хельмута.

После своего наполовину осознанного, наполовину неосознанного поступка Хельмут чувствует большое облегчение, будто с исчезновением Клауса решилась и его личная жизнь, исчезло все внутреннее напряжение. Это выражается в желании не уходить от своей жены, как он твердо решил раньше, а купить велосипеды и сразу уехать.

А. Вайн видит здесь влияние повести Кафки "Метаморфоза", где семья Грегори только лишь после смерти сына почувствовала в себе новое желание жить<sup>8</sup>. Сравнение точное. Заметим, что Хельмут с исчезновением Клауса не потерял соперника в глазах Эль, это была компенсация ему самому.

Раскрылась потаенная сторона характера Хельмута — его малодушие и эгоизм. Но вслед за этим раскрывается и эфемерность клаусовой бравады, его привольного "галоп" по жизни. В великолепной кульминационной сцене "поминок" жена Клауса Эль выдает ошеломленной чете Хольмов, чего стоила Клаусу и ей эта бравада. Оказывается, это тоже была всего лишь маска, этот бодрый, удачливый журналист на самом деле чувствовал себя затравленным и вынужден был работать дни и ночи, боясь конкуренции, боясь увольнения; что в этот изнурительный круговорот он вовлек и свою жену, подчинил всю ее жизнь собственному распорядку и собственным вечным страхам.

В лице как Хельмута, так и Клауса, Вальзер в двух модификациях исследует психологию мещан, причем именно в этом произведении выявляется писательская манера не создавать

действительность, а предоставить возможность говорить самой реальности, открыть себя читателю с неожиданной стороны.

Определяя мещан, Вальзер говорил: "Мещанин - это человек, всегда готовый себя эксплуатировать, видя в этом свою гордость и борясь в своем убожестве"<sup>9</sup>.

Клаус и Хельмут, хотя и кажутся антиподами, на самом деле оба делают бесперспективные попытки уйти от действительности, с которой они находятся в конфронтации.

Ученый из ГДР К. Пецольд считает деформацию, ставящую в новелле диагноз обоим персонажам, причиной бесчеловечности общественных отношений. С этим нельзя согласиться. В новелле отсутствует общественно-критический момент. Реплика Хельмута из письма Клаусу - "Отчего я стал таким, я не скажу. Это значило бы искать понимания. А я люблю умалчивать"<sup>10</sup> - не дает достаточных оснований читать за трагедией Хельмута лишь общественно негативные явления.

В то же время трудно согласиться с мнением большинства буржуазных критиков, что "На полном скаку" означает тенденциозный поворот для писателя, что Вальзер отказался от социально-критической позиции и перешел так сказать на тропу "чистого текста". Лучшим подтверждением тому являются поздние романы писателя "Труд души", 1979 ("Seelenarbeit"), "Лебединый дом", 1980 ("Das Schwanenhaus"), "Письмо лорду Листу", 1982 ("Brief an Lord Liszt").

Мы не согласны также с утверждением западно-германского критика П. Байкена, будто сцена шторма символизирует внутреннюю борьбу в самом Хельмуте в направлении "нового субъективизма", отречения от прошлого во имя многообещающего будущего. Нам кажется, что происходящая на фоне шторма борьба противоположных понятий между двумя мужчинами дана автором через призму иронии. Трагикомично отчаянное желание любой ценой утвердить свои права своего образа жизни, что является мифом, воображением. Ущербленная, закомплексованная психология пытается укрыться за маской иронического скепсиса, как у Хельмута, или наигранного бодрячества, как у Клауса. Они оба панически бегут от самих себя, обрекая этим себя на вечный галоп.

Итак, новелла "На полном скаку" снова выражает идеи и тематику раннего творчества Вальзера, но уже в несколько измененном виде, что дает почувствовать новую эстетическую исходную точку в творчестве писателя. Лаконичность выразительных средств и экономность художественного изображения показы-

ваут новое отношение Вальзера к коммуникативной функции литературы. И это прежде всего посредством захватывающего, увлекательного скжета, что в ранних романах имело побочное значение, а также посредством эффекта отчуждения в конце произведения. Детальным описанием внешних сторон и социальной позицией героев, экстенсивным изображением функций он достигает коллизий в самом человеке. Писателя прежде всего интересует психология самообмана и фикции, его социальная и человеческая подоплека. Новеллу характеризуют глубина и многослойность, свойственные роману, чрезвычайно сконцентрированный метод изображения, внутренний анализ личности. Повествование в ней достаточно обстоятельно: книга состоит из девяти частей, которые в какой-то мере можно считать аналогичными главам. Поэтому по жанру это произведение можно отнести к числу коротких романов.

#### С н о с к и

<sup>1</sup> Reinhold U. Tendenzen u. Autoren: Zur Literatur der siebzigen Jahre in der BRD. - Berlin, 1982. - S. 256.

<sup>2</sup> Карельский А.В. М. Вальзер. На полном скаку. Перевод с немецкого и послесловие // Иностранная литература.- 1983.- № 8. - С. 53, 54.

<sup>3</sup> Walser M. Ein fliehendes Pferd: Novelle. - Frankfurt a. Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Карельский А.В. Цит. изд., с. 54.

<sup>6</sup> Walser M. Op. cit. - S. 36.

<sup>7</sup> Затонский Д.В. Мартин Вальзер: Штрихи к портрету // В наше время. - М.: Советский писатель, 1976. - С. 359, 360.

<sup>8</sup> Waine A. Martin Walser. - München, 1980. - S. 117.

<sup>9</sup> Reinhold U. Op. cit. - S. 290.

<sup>10</sup> Walser M. Op. cit. - S. 17.

MARTIN WALSER "EIN FLIEHENDES PFERD" - DAS WERK  
ZWISCHEN TRADITION UND NEUERUNG

S. Vihmar

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

Seit Mitte der siebziger Jahre haben sich in Martin Walsers Prosa bei all dem deutliche Wandlungen vollzogen, wofür die Entdeckung der Novellenform nur ein Indiz ist. Auch im Roman ist die Neigung zu assoziativer Ausweitung der epischen Welt, von der die Kristlein-Trilogie geprägt ist, dem geradlinigen Erzählen einer überschaubaren individuellen Geschichte gewichen.

Die 1978 erschienene Novelle "Ein fliehendes Pferd" reflektiert mit großer Präzision die geistige Atmosphäre in den späten siebziger Jahren. Sie zeigt in einer ebenso überraschend wie zwingend aus der alltäglichen Zufallsbegegnung erwachsenden Konfrontation zwei gleichermaßen perspektivlose Fluchtversuche in die Schein-Existenz bewahrter oder realisierter Subjektivität.

ИСТОРИЗМ "ИСТИННОГО РОМАНТИЗМА"  
РАННЕЙ ПРОЗЫ СТЕНДАЛЯ И ПУШКИНА  
("АРМАНС" И "РОМАН В ПИСЬМАХ")

Л. В о л ь п е р т

Тартуский государственный университет

Историзм Стендаля и Пушкина изучен основательно<sup>1</sup>. Однако сопоставительный анализ исторического метода основателей русского и французского реализма не привлекал внимания исследователей. А между тем он немаловажен для изучения типологической общности обоих писателей и выяснения сходства развития двух национальных литератур<sup>2</sup>.

Диалектический процесс одновременного усвоения и оттачивания, определяющий динамику отношения Стендаля и Пушкина к романтизму<sup>3</sup>, находит отражение и в развитии их историзма. Романтикам принадлежала новая интерпретация категорий "народного", "национального", фольклора, иронии, авторского "я" и, что для нас особенно важно, новая концепция "исторического". Споря со схематизмом классицистов, отвергая антиисторизм просветителей, романтики вырабатывают новую трактовку исторического процесса, как вечного движения и обновления, вводят понятия неповторимости эпохи, местного колорита, психологии нравов. Однако их "открытия" — лишь начальный этап овладения литературой художественным историзмом. Для Стендаля и Пушкина неприемлем прежде всего субъективистский монизм романтиков, поверхностная трактовка социальных конфликтов, недостаточно разработанный психологизм.

Образцом объективного исследования прошедших эпох, умения раскрыть главные столкновения времени, слить частные судьбы с историческими становится для Стендаля и Пушкина творчество Вальтера Скотта, которому оба писателя отдадут дань восхищения<sup>4</sup>. Историзм ранней прозы обоих писателей во многом определен их стремлением перенести достижения "шотландского волшебника" на художественное исследование современности. Цель настоящей статьи — проследить становление художественного историзма Стендаля и Пушкина на

материале сопоставительного анализа романа Стендаля "Арманс, или сцены из жизни парижского салона 1827 года" ("Armanse ou quelques scenes de la vie du salon en 1827") и "Романа в письмах" (1829) Дюшкена.

Сравнение ранней прозы Стендаля и Дюшкена оказалось весьма плодотворным для прояснения типологической общности творчества обоих писателей, их новаторства в освещении любимых тем романтиков (любовь, природа, война), "шекспиризма", психологизма, теории языка и стиля<sup>5</sup>. Как нам представляется, сопоставительный анализ конструктивен и для изучения их историзма.

При всем различии "Арманс" и "Романа в письмах" (тип романа, тема, образ главного героя) в них много и общего. Оба произведения написаны с передовых позиций эпохи, посвящены животрепещущей современности, ставят задачу объективного исследования действительности. Сходство романов — в некоторых аспектах проблематики, в структуре образов главных героинь, в новом типе историзма.

Обдумывая в 1826 г. замысел "Арманс", Стендаль отчетливо осознавал преемственную связь с Вальтером Скоттом, в творчестве которого он особенно ценил интерес к философии истории, к нравственной проблематике, умение показать противоречивость единства человека и общества, зависимость национального характера и нравов страны от политической истории. "Никто еще не изобразил сколько-нибудь подробно нравы французов, созданные различными правительствами, тяготевшими над ними в течение первой трети XIX века. Когда-нибудь в романе сохранится картина этих древних нравов, как в романах Вальтера Скотта"<sup>6</sup>. По его убеждению, в современном романе писатель должен дать верную картину нравов с детализацией и тонкой инвентаризацией чувств, на фоне злободневных социальных конфликтов и политических страстей. Не случайно, критикуя новеллу Мериме "Венера Ильская", Стендаль отмечает, что "автору не хватает моральной и политической точки зрения (курсив Стендаля — Л.В.)"<sup>7</sup>. Историзм Стендаля складывается как сложное пересечение категорий философских, социальных и психологических с упором на необходимость постижения художником тайников души современного человека. По его мнению, Вальтер Скотт умел отгадывать душу целых народов, но не умел разгадать сердце отдельного человека: "Я ... считал его слабым в изображении страстей, в знании человеческого сердца"<sup>8</sup>.

Историзм Пушкина складывается в русле тех же требований к роману. В "Арапе Петра Великого" картина переломной эпохи отражает главные социальные конфликты петровской России, точно схваченные нравы времени. Эпистолярный роман, излюбленный жанр сентименталистов, казалось бы наименее приспособлен для задач такого рода, и все же Пушкин в своем первом произведении, обращенном к современности, нарушая привычные каноны жанра, включает социальную проблематику, затрагивающую самые злободневные вопросы.

Социальная критика в "Арманс" и в "Романе в письмах" определена позицией авторов, которая в частных вопросах вовсе не всегда совпадает. У обоих писателей различное отношение к дворянству. У Стендаля - в целом критическое, диктуемое решительным неприятием, у Пушкина - сложное и неоднозначное, в большой степени сочувственное, особенно там, где речь идет о древних обедневших родах. Разница в отношении объясняется многими факторами, в том числе биографическими, но основная причина - разная историческая роль, которую играло дворянство во Франции и в России первых десятилетий XIX в. В одном случае - французское дворянство, утратившее остатки своей былой исторической прогрессивности, в другом - русское дворянство эпохи отечественной войны и созревающей дворянской революционности. В то же время и Стендаль, и Пушкин крайне отрицательно относятся не только к буржуазным, но и к дворянским нуворитам, к светской "черни", к салонному пустословию и праздномыслию.

Однако при всей критичности их подхода оба писателя больше всего опасаются нарисовать необъективную, пристрастную картину. Стремление к объективности становится одним из основополагающих принципов их историзма. В предисловии к "Арманс", критикуя пристрастный подход современного английского романа, изображающего высший свет в духе пасквиля, "забавные карикатуры на людей, по прихоти случая или рождения занимающих место, которое вызывает всеобщую зависть"<sup>9</sup>, Стендаль решительно заявляет: "Таких "литературных" достоинств нам не нужно"<sup>10</sup>. По его мнению, у писателя должен быть широкий взгляд, лишенный узкогруппового подхода, он должен уметь заметить правоту каждой из сторон. Часто бывает так, что люди, "равно заслуживающие уважения (разрядка Стендаля - Л.В.)"<sup>11</sup>, высказывают "противоречивые точки зрения о состоянии общества" и путях, "ведущих нас к счастью"<sup>12</sup>.

Этот принцип - основополагающий и для Пушкина. Общез-

вестна его способность к "универсальным сочувствиям" (термин Стендаля применительно к Шекспиру), его умение понять правоту каждой из сторон<sup>13</sup>. Эта черта характерна и для первого романа Пушкина о современности. Хотя в жанре эпистолярного романа, лишенного авторского комментария, диалогического по структуре, труднее осуществляется функция объективизации, Пушкин свой принцип реализует и здесь.

Оба писателя своего главного героя выбирают из среды, к которой относятся весьма критически, что не мешает им избирать протагониста с сочувствием, даря ему свои самые сокровенные мысли. Стендаль выбирает героя из семьи дворян-эмигрантов, Пушкин — из семьи столь им презираемых дворян-натуршей.

Следуя за Вальтером Скоттом, первым писателем в европейской литературе, сумевшим слить частные судьбы с историческими, Стендаль ищет в общественной жизни Франции второй половины двадцатых годов эпохальное событие, которое могло бы приобрести характерологическую функцию в обрисовке героев. Таким событием становится для него вызвавшее бурю негодования принятие парламентом закона о компенсации миллиарда франков эмигрантам за национализированные земли. Многие герои "Арманс" как бы "высвечены" этим актом парламента, отношение к нему становится в романе своеобразной "лакмусовой бумажкой" для проверки человеческой сущности.

Главный герой романа Стендаля, один из первых "капшихся дворян" в европейской литературе, своеобразный Гамлет нового времени, виконт Октав де Маливер, считает закон о компенсации несправедливым и испытывает стыд за лживую родню. Открытие, что его молоденькая кузина Арманс в отличие от всего его окружения, выказывающего завистливую почтительность, преисполнилась к нему из-за этих денег презрения, делает Октава счастливым: "Октав еще не размышлял над тем, каким образом ему удастся вернуть себе утраченное уважение кузины; пока что он блаженно наслаждался тем, что его потерял"<sup>14</sup>. Отношение к закону о компенсации приобретает характерологическую функцию при обрисовке матери Октава, его отца и дяди. Госпожа де Маливер забывает о двух миллионах компенсации при первом известии о болезни сына и с радостью пожертвовала бы ими лишь бы он излечился от меланхолии. Маркиз де Маливер страстно мечтает об этих деньгах, которые, как он полагает, обеспечили бы счастье сына. Дядя Октава, командор де Субиран, рассчитывает завладеть этими деньгами любыми средства-

ми. Судьбы героев оказываются фатально связанными с законом о компенсации: из-за подложного письма де Субирана кончает жизнь самоубийством Октав, уходят в монастырь потрясенные его смертью Арманс и госпожа де Маливер.

Историзм "Арманс" не только в умении Стендаля связать частные судьбы с общественными событиями, но и в постоянном ощущении ритма времени, изменчивости всех форм жизни. В двадцатые годы многие молодые люди из аристократических семей хотели бы, подобно Октаву, заняться полезной практической деятельностью, но в этом десятилетии профессии врача, юриста, естествоиспытателя были еще закрыты для отпрысков аристократических семей. Стендаль показывает, как стремительно меняется отношение к "буржуазным" профессиям, военной службе, духовной карьере. "Мы больше не желаем, чтобы вы, как в прежние времена, становились полковниками в двадцать три года, а мы - капитанами в сорок"<sup>15</sup>, - говорит провинциальный буржуа, депутат парламента.

В пушкинском романе также передан пульс времени, подвижность и быстрота перемен в общественных нравах. Владимир иронически разъясняет в письме другу: "Твои умозрительные и важные рассуждения принадлежат к 1818 году. В то время строгость правил и политическая экономия были в моде. Мы являлись на балы, не снимая шпаг, нам было неприлично танцевать и некогда заниматься делами. Честь имел донести тебе, теперь это все переменялось"<sup>16</sup>. Лиза в письмах к Саше как примету времени рассматривает изменение читательских вкусов.

Ощущение быстрых перемен определяет потребность обоих писателей в точном установлении дат. Стендаль ставит дату в подзаголовок "Арманс", в дальнейшем он неоднократно будет прибегать к этому приему (подзаголовки "Ванина Ванини", "Красного и черного"). Пушкин заставляет Владимира уточнить дату вплоть до года: "Не я, но ты отстал от своего века - и целым десятилетием"<sup>17</sup>.

Многие важные исторические события в жизни Европы и России приобретают в "Арманс" знаковый характер: война 1812 г., освободительная борьба греков против турок, восстание декабристов. Судьба Арманс оказывается связанной с этими событиями. Ее отец, русский генерал, погиб в Отечественной войне 1812 г., наследство ей достается от братьев отца, декабристов: "Во время политических беспорядков в России покончили с собой ее трое дядюшек, совсем еще молодые люди. Их смерть держали в тайне, но все же через несколько месяцев

письма, не попавшие в руки полиции, дошли до м-ль Зоило-вой"<sup>18</sup>. Восстание декабристов Стендаль определяет как "немаловажное событие", несколько слов о нем, при всей их краткости, передают внутренний драматизм трагедии дворянской революции. Знаковое значение приобретают и упоминания в романе о борьбе греков. Октав мечтает умереть как Байрон в борьбе за свободу Греции, Арманс отмечает флажками позиции турок во время осады Миссолунги. Стендаль награждает ее исторической памятью, заставляя с восхищением вспомнить взятие русскими Измаила. Высмеивая бахвальство командора де Субирана, члена Мальтийского ордена, она упоминает о мальтийских рыцарях, "которые только кричат о своей ненависти к туркам, в то время как никому не известные русские воины приступом берут Измаил"<sup>18</sup>.

Историзм Пушкина в "Романе в письмах" во многом определен его отношением к крепостничеству. Позиция героев по отношению к "рабству" крестьян приобретает характерологическую функцию. Для обрисовки Владимира как человека обеспокоенного судьбами отечества очень важны его рассуждения об обязанностях дворян. Пушкин отдает ему свои мысли: "Звание помещика есть та же служба. Заниматься управлением трех тысяч душ, коих все благосостояние зависит совершенно от нас, важнее, чем командовать взводом или переписывать депешки..."<sup>19</sup>. Эта обеспокоенность судьбой крестьян и осознание своей ответственности перед ними — типичная черта передовых дворян эпохи — возвышает героя, придает ему "совестливость", наподобие тревог Октава, делает его значительным и думающим человеком. В отличие от Стендаля Пушкин нигде не упоминает восстание декабристов, что естественно — сочувственные отклики в печати исключались, но за рассуждениями Владимира явственно просматривались идеи декабристов: "Небрежение, в котором оставляем мы наших крестьян, непростительно. Чем более имеем мы над ними прав, тем более имеем и обязанностей в их отношении"<sup>20</sup>. Важным приемом характеристики Владимира становится и упоминание им нарицательных литературных имен, несущих память о целом комплексе идей, связанных с крепостничеством: "Какая дикость! для них не прошли еще времена Фонвизина. Между ними процветают еще Простаковы и Скотинины"<sup>21</sup>.

Характерным знаком времени предстает в пушкинском романе и упадок родовой аристократии, ее оттеснение "аристократией чиновной". Примечательно, что элегические размышле-

ния по этому поводу Пушкин отдает тому же Владимиру, "внуку бородатого мильонщика", не связанному с древними прославленными родами: "Я без прискорбия никогда не мог видеть уничтожения наших исторических родов; никто у нас ими не дорожит, начиная с тех, которые им принадлежат"<sup>22</sup>. Столь важная для Пушкина задача объективизации реализуется веселее от того, что сожаления о древних родах вложены в уста нуворша: "Говоря в пользу аристократии, я не корчу английского лорда; мое происхождение, хоть я им и не стыжусь, не дает мне на то никакого права"<sup>23</sup>. Пушкинский историзм включает как важный компонент осознание необходимости исторической памяти, уважения к героическим страницам прошлого, культурным традициям народа. Вспоминая о подвиге князя Дмитрия Михайловича Пожарского и мещанина Козьмы Минича Сухорукого, Владимир с горечью восклицает: "Но отечество забыло даже настоящие имена своих избавителей. Прошедшее для нас не существует. Жалкий народ!"<sup>24</sup>

Для обоих писателей понятие "историзма" включает не только изображение конфликтов эпохи, типических характеров времени, но и верную картину нравов и психологии. Стремясь к нюансировке чувств, Стендаль награждает главных героев "Арманс" некоторой социальной ущемленностью. Нам кажется убедительным объяснение болезни Октава, предложенное современной исследовательницей Н.В. Забауровой: "В основе навязчивой идеи Октава лежит своеобразный комплекс неполноценности, ощущение вины и неспособности исполнить диктат нравственного долга"<sup>25</sup>. Для такого понимания очень важным представляется примечание самого Стендаля к первой главе "Арманс": "Где тот молодой человек, который смог бы, не сойдя с ума, пережить противоречие между тем, что он ценит, и тем, что предлагает ему его будущая жизнь?"<sup>26</sup>

Если в структуре образов главных героев "Арманс" и "Романа в письмах" сходство лишь в "совестливости" по отношению к общественным недостаткам современности, то героини романов - родственные натуры, наделенные схожими характерами и психологией. Генетически они связаны с сентименталистской традицией женских характеров большой цельности и глубины (Кларисса, Юлия, Дельфина, Коринна). Однако в образе героинь "Арманс" и "Романа в письмах" нет схематизма, они включены в бытовую среду, не лишены недостатков, они далеки от своих "голубых" предшественниц.

У нас нет сведений о знакомстве Пушкина с "Арманс", его

первое упоминание имени Стендаля связано с "Красным и черным", однако образ Лизы настолько близок героине Стендаля, что вряд ли можно полностью исключить предположение о воздействии на Пушкина "Арманс". Обе героини, принадлежавшие к древнему разорившемуся роду, отличаются независимостью духа, критическим умом, внутренним благородством и острым чувством собственного достоинства. Они начитанны, образованны, мир культуры — важная органическая часть их жизни. Лизе Пушкин отдал свои мысли о литературе, сделал ее своеобразным "арбитром" вкуса. Для нее литература — модель жизни, труд писателя лишен всякой мистической загадочности. В письме к Саше она смело предлагает остроумный рецепт для создания "современного" романа.

Примечательно то, что в поисках нового типического женского характера оба писателя наделили своих героинь некоторой социальной ущемленностью. Это первые впоследствии столь распространенные в европейской и русской литературах образы девушек-компаньенок, остро ощущающих униженность своего положения. Арманс болезненно переживает положение зависимой воспитанницы при знатной даме, пожелавшей облагодетельствовать бедную родственницу из далекой России: "Великосветские дамы не более злы, чем просто богатые женщины, но люди, которые постоянно общаются с ними, становятся особенно самолюбивы и поэтому глубоко чувствуют обидные упреки"<sup>27</sup>, — обобщает Стендаль типический характер подобной ситуации. Как и Арманс, героиня "Романа в письмах" глубоко уязвлена своим унижительным положением: "Многого должна была я сносить, во многом уступать; многого не видеть, между тем как мое самолюбие прилежно замечало малейший оттенок небрежения"<sup>28</sup>. Пушкин также стремится подчеркнуть типические черты в поведении Лизы, передоверяя ей свое стремление к обобщению: "Заметила ли ты, что все девушки, состоящие на правах воспитанниц ..., обыкновенно бывают или низкие служанки, или несносные причудницы?"<sup>29</sup> В дальнейшем этот образ найдет свое развитие в "Пиковой даме", где Пушкин также сделает упор на типических чертах этого женского характера: "... а кому не знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знающей старухи?"<sup>30</sup>

Таким образом, несмотря на существенное различие "Арманс" и "Романа в письмах" (кроме всего прочего и в величине, пушкинский роман — неоконченное произведение из десяти писем), в подходе к изображению современности в них много общего. Хотя они и не нацелены специально на изучение истории

(это прежде всего романы любовные и бытовые), в них уже вырабатывается то сложное качество "историзма", включающее философию истории, объективность, психологизм, интерес к социальным проблемам (а для Стендаля непременно и к политическим), которое найдет дальнейшее развитие в поздней прозе обоих писателей и составит важное отличие "истинного романтизма" от исторического подхода романтиков.

## С н о с к и

<sup>1</sup> Об историзме Стендаля см.: Реизов Б.Г. Стендаль: Художественное творчество. - Л., 1978. - С. 10-25; Об историзме Пушкина см.: Томашевский Б. Историзм Пушкина // Пушкин: Опыт изучения творческого развития. - М.-Л., 1961. - Т. 2 (1825 - 1837). - С. 154-200.

<sup>2</sup> О типологической общности Стендаля и Пушкина см.: Вольперт Д.И. Пушкин и Стендаль (К проблеме типологической общности) // Пушкин: Исследования и материалы XII. - Л., 1986. - С. 200-223.

<sup>3</sup> Об отношении "истинных романтиков" Стендаля и Пушкина к романтизму см.: Вольперт Д.И. Понятие "истинного романтизма" у Пушкина и Стендаля // Болдинские чтения. - Горький, 1982. - С. 114-130.

<sup>4</sup> "Скотт - величайший романтический писатель Европы, на которого должны ориентироваться не только романисты, но и драматурги" (Stendhal. Racine et Shakespeare. - Paris, 1925. - Т. 1. - P. 8) Пушкин писал в 1830 г.: "Главная прелесть романов Walter Scott состоит в том, что мы знакомимся с прошедшим временем не с enflure французских трагедий ... , но современно, но домашним образом" (Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. - 3-е изд. - М.: АН СССР, 1964. - Т. 7. - С. 529. В дальнейшем цитируется по этому изданию).

<sup>5</sup> См.: Вольперт Д.И. "Шекспиризм" Пушкина и Стендаля // Болдинские чтения. - Горький, 1983. - С. 45-57.

<sup>6</sup> Stendhal. Mélanges de littérature. - Paris: Le Divan, 1933. - Т. 2. - P. 375.

<sup>7</sup> Stendhal. Mélanges intimes et marginalia. - Paris: Le Divan, 1933. - Т. 2. - P. 318.

<sup>8</sup> Stendhal. Souvenirs d'égotisme. - Paris: Le Divan, 1950. - P. 119.

- 9 Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. - М., 1978. - Т. 5. - С. 5 (в дальнейшем цитируется по этому изданию).
- 10 Там же.
- 11 Там же, с. 6.
- 12 Там же.
- 13 См.: Вольперт Л.И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. - Таллин, 1980. - С. 91-92.
- 14 Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. - Т. 5. - С. 34.
- 15 Там же, с. 20.
- 16 Пушкин А.С. Цит. изд. - Т. 6. - С. 75.
- 17 Там же.
- 18 Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. - Т. 5. - С. 135.
- 19 Пушкин А.С. Цит. изд. - Т. 6. - С. 71.
- 20 Там же.
- 21 Там же.
- 22 Там же, с. 72.
- 23 Там же.
- 24 Там же.
- 25 Забабурова Н.В. Стендаль и проблемы психологического анализа. - Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1982. - С. 96.
- 26 Цит. по Забабурова Н.В. Стендаль и проблемы психологического анализа, с. 97.
- 27 Стендаль. Собр. соч.: В 12 т. - Т. 5. - С. 75.
- 28 Пушкин. Цит. изд. - Т. 6. - С. 60.
- 29 Там же.
- 30 Там же.

L'HISTORISME DE LA PROSE DES ANNEES VINGT DE STENDHAL ET  
DE POUCHKINE ("ARMANCE" ET "ROMAN EN LETTRES")

L. Volpert

R é s u m é

L'historisme de la première prose de Stendhal et de Pouchkine adressée à l'actualité embrasse les catégories philosophiques, sociales, psychologiques (pour Stendhal obligatoirement et politiques) et manifeste à l'opposé des romantiques la tendance principale vers l'objectivité. Ils cherchent à appliquer les découvertes esthétiques de Walter Scott à l'analyse de l'actualité.

Quoiqu'ils se diffèrent beaucoup "Armance" et "Roman en lettres" ont maints traits communs: l'attitude progressiste à l'égard des problèmes sociaux de l'époque, la structure de l'image des héroïnes, les traits spécifiques de l'historisme. L'analyse comparative laisse à comprendre plus profondément le développement du réalisme en France et en Russie.

STREAM-OF-CONSCIOUSNESS AS A METHOD OF CHARACTER  
DRAWING

(Virginia Woolf's Novel "Mrs. Dalloway")

Tamara Z a l i t e

Latvian State University

Published in 1925, Virginia Woolf's novel "Mrs. Dalloway" found its way to the Soviet reader only quite recently, and this is not surprising. Mrs. Woolf's departure from traditional prose forms is noteworthy indeed<sup>1</sup>. As to the given novel, she wrote in her "Diary" (1926) that it had been "agony" to her, for "What fruit hangs in my soul is to be reached there." Her endeavour, she writes, was "to keep the quality of a sketch in a finished and composed work." Moreover, she retyped the whole novel once again after it was finished and worked "with a wet brush over the whole...(and) it seems to leave me plunged deep in the richest strata of my mind"<sup>2</sup>.

I am quoting this to show that my choice of novel has not been fortuitous.

The early part of our century was a time not only of revolutionary changes in political and social life in Europe, but also one of new understanding of man and his essence, hence of new forms of expression in art - literature as well as painting and music. Interrelations among the arts also changed and intensified, so that like D. H. Lawrence (1885 - 1930) Virginia Woolf (1882 - 1941) can be said to have been affected by painting more fundamentally than by literary art - Lawrence first by Impressionism and then, like Woolf, by the postimpressionists, notably by Cézanne<sup>3</sup>. Virginia Woolf's statement that in 1910 or thereabouts human nature changed is certainly meaningful: it is the date of the first postimpressionist exhibition in London, illustrating visually art's new direction - from surface towards essence and structure, a quest that set Joyce, Lawrence, Huxley, as well as Virginia Woolf and others on discoveries in verbal expression. "My method," wrote Cézanne, "my code of laws is Realism, but understand me rightly - realism full of greatness, unconscious. The infinity, the stream (my un-

derscoring - T.Z.) of life in one atom of matter... Do you think it impossible?"<sup>4</sup>

It was during World War I that D.H. Lawrence warned readers not to ask for the 'old ego' in his novels. "The whole great form of our era will have to go," he continued.<sup>5</sup> Joyce rewrote his "Stephen Hero" into "A Portrait of the Artist as a Young Man" composing it according to "moments of vision" or "epiphanies". Huxley called his 1928 novel "Point Counter Point", giving musical expression to his idea of the structure of man and human relations. And Virginia Woolf's prose found a culmination in "Mrs. Dalloway".

"Lonely, angry, mocked ...". This is how Rilke described Cézanne adding that yet his landscapes were charming and filled with a sense of eternity<sup>6</sup>. Similarly, Virginia Woolf, who after several unsuccessful attempts finally committed suicide in 1941, actualized in her writing a richness and multiformity of human consciousness that can only point to life, to its "lighthouse" - symbolic title of her 1927 novel.

Interestingly, all above-mentioned writers were, for various reasons, accused of "shapelessness" of novel, sometimes also story form<sup>7</sup>, and yet it was they that brought out poignantly the decisive semantic primacy of form, - structure as well as word. In actualizing their various aesthetics they proceeded from a full realization of the possibilities embodied in the poetic word by dint of its etymology and possible mutability through context. They perceived art language as the closest expression of life: like life, the word is, in its poetic functioning, never static, never completed, always in a state of flux, in the process of becoming<sup>8</sup>. "Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged, but a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown ... spirit, with as little mixture of the alien and external as possible?"<sup>9</sup> Virginia Woolf wrote. This corresponds to the above-mentioned statement of her achievement in the novel "Mrs. Dalloway" that she formulated as having kept the quality of a sketch in a finished and composed work.

"Character" figures here as a sense in us of an active individual human presence susceptible to change. Characters reveal themselves through the insights Virginia Woolf gives

us into their consciousnesses, that register their relations with others, and with their environments - the world of things, of culture, of nature. It is the relationship between the Individual and the Universe that, in Virginia Woolf's world, presents the only true reality, the only solution to man's eternal dilemma<sup>10</sup>.

The term "character" is, thus, strictly speaking, out of place in her prose, since etymologically, it means a fixed, distinctive engraving, whereas she shows people in their "becoming" pitted against the fixity of the human world<sup>11</sup>. Such relationships are more complex by far, and more true to life lived, than relations among characters in the traditional meaning. It is a "realism" in the sense in which Cézanne perceived it.

Consciousness is at any given moment saturated with all that preceded the moment - the moment being a kind of epiphany (to use a term introduced by Joyce with whom Virginia Woolf has certain affinities), or "the crest of a wave", to draw on her own metaphor: in a letter preceding her novel "The Wave" we read: "A sight, an emotion, creates this Wave in the mind, long before it makes words to get it; and in writing (such is my belief) one has to recapture this, and set this working ... and then it breaks and tumbles in the mind; it makes words to it it ..." <sup>12</sup>.

The term 'stream-of-consciousness novel', frequently used to qualify Virginia Woolf's writing, is like every attempt to confine a method or style to one phrase, not fully adequate; for one thing, because if it were a stream of a consciousness it could not convey more than a narrow aspect of even one being whereas her novels imply a vision of life; secondly, because art expression is above all a composition, a form (else it could not be perceived as art) which a stream is not, Virginia Woolf's artistic purpose is, it seems to me, not definable by any one term, and the above "wave" image comes closest to its essence. Her novels are always steeped in a sense of Time as the main content of consciousness, but consciousness must embrace, simultaneously, a perception of the external physical world surrounding man. Such coexistence of spiritual and empirical reality is a paradox to which there is no solution, that man must accept in its contradictory nature, as his intrinsic antinomy.

The given novel offers through a "moment" - one day

lived by a limited little group of people in the Westminster district of London immediately after World War I, deep, emotive insight into post-war London - more than that, post-war man wherever: degraded, deranged, casting about for evanescent values, more still - the structure of the human psyche, eternally divided, eternally tragic and courageous, in its ceaseless quest to defy his mortality. What Virginia Woolf does here corresponds to what D.H. Lawrence formulated for himself in his essay on Thomas Hardy at the outbreak of World War I - she follows up the war to the heart of man. Except for Septimus Smith and his wife, the set of characters in "Mrs. Dalloway" seem on the surface of it far removed from the moral and social implications of war's disastrous consequences, and yet these are omnipresent - a shimmering, vague sense of fear, horror, awareness of death entering even Clarissa Dalloway's luxurious Westminster flat where she is about to give a party. It is this subtly implied atmosphere that knits the counterpointed incidents of the novel into one world.

Compositionally, the novel is organized by a tightly woven fabric of rhythmically arranged leitmotifs centred on concepts of symbolic meaning perceived visually as well as musically. In this way the flimsy incident at the centre of the novel, what we could call its plot, expands to far-reaching significance. It is a sketch of a party given by Clarissa Dalloway, well-to-do attractive fifty-year old lady of leisure, at which Peter Walsh happens to arrive, by pure chance, having just returned from India. He had been jilted by Clarissa many years before, in favour of Richard Dalloway, rich, conventional, very dull. Peter, on the contrary, is quick, unstable, passionate, clever, and has returned from an adventurous life with neither practical nor social achievements to his credit. The party is, as all Clarissa's parties are apt to be, a success, and ends with the formal end of the novel - that yet actually remains open-ended like life itself.

The story is conveyed to the reader in a multitude of flashbacks in various consciousnesses, scraps of parallelly voiced outer and inner conversations, and above all, a simultaneity of different incidents held together by time and place. Thus the glittering opulent gathering, attended even by the Prime Minister, is tinted with the horror and appre-

hension that pervades post-war London - perhaps the post-war world. Through the counterpointed music and supreme compression of her style Virginia Woolf turns her novel into a Blakean "grain of sand", a paradigm of wide meaning, philosophical as well as social.

At the textual level, discordant notes are sparked off by happenings incongruous with Clarissa's party mood - a suicide close to her place, the ambulance shrieking through the fragrant June air, ugly, poor Miss Kilman who teaches Clarissa's daughter Elisabeth and to Clarissa's consternation has won her affection, coming to talk to her as she sits mending her elegant green party dress... The Dalloway world is not separable from the other world in the centre of which we encounter, from the outset, simultaneously with Clarissa, Septimus Warren Smith and his little Italian milliner wife Lucrezia. Septimus has come out of the war physically as if unscathed, yet inwardly devastated; he 'cannot feel' - a phrase that trails him, augmenting in meaning to a symbol of utter dehumanisation - the fatal moral quintessential consequence of war. Ironically, in actual fact dehumanisation is manifested not in Septimus' world but by Sir William Bradshaw of Clarissa's circle, who is responsible for Septimus' death and Lucrezia's despair. It is in the Dalloway world that human relations are devoid of warmth and feelings. Clarissa's daughter Elizabeth is a stranger to her, distant and evasive, and Clarissa is completely locked up in her own self, her own reputation of a good hostess and not the guests' enjoyment, her own effect on them. Septimus' wife, on the other hand, is tragically, passionately unhappy, and while Clarissa is more or less toying with her fear of death, enjoying life ravenously, with abandon, it is Septimus who flings himself into death's reality.

The happenings are only the relatively unimportant surface, an outer integument of a meaningful actual content. It is a surface made up of fragments of various alternating streams and streamlets of different consciousnesses, often closer to inner monologues, flowing alongside one another in musical highly alliterated scintillating prose as if selected by an outer consciousness - that of the author, whose presence effects the cohesion among them, and frequently melts into one or the other. Another cohesive force is the physical, empirical world in which the novel moves, and which si-

multaneously stands for the human world in a wider sense. Separate localities and objects connect the two worlds of Clarissa and Septimus; by recurrence, they acquire symbolic meanings. Such is the street crossing at which, unaware of one another, Clarissa, Richard, Peter, Septimus and Lucrezia stop at different moments; the airplane inscribing the advertisement TOPFEE in the brilliant summer sky above, this ironical triviality focusing the attention of all; Green Park where Clarissa abandons herself to her sense of self, while Septimus, swallowed up by his morbid obsessions sits by the side of his desperate little wife. The various perceptions of one and the same object as if vindicate the reality of the empirical outer world. At the same time, they enhance our sense of loneliness enveloping each separate person.

The temporal link is above all the unfailing chime of Big Ben - first musical, then followed up by the pitiless striking of the clock. It runs regularly through the whole novel, controlling its flow by a peculiar rhythm, that is the same for all. Clock time, or Big Ben, has a double function, that corresponds to its double sound - that of music or an overall harmony, and that of reminder of the inexorable passage of time. "The clock of Harley Street nibbled at the June day - Big Ben was beginning to strike", we read <sup>13</sup>.

The meaning of harmony melts into the image of Wave which is one of Virginia Woolf's 'through-images', passing from novel to novel, title of her 1931 work. It usually conveys continuity and serenity, and also an element of resignation, and it is the image that trails Clarissa. The second meaning, that of the clock, implies awareness of man's mortality, as it culminates in Death that haunts the minds of Septimus as well as Clarissa. In Clarissa, the double awareness of "Wave" and "Death" symbolizes her duality, the presence in her of more than one being. In Septimus death-awareness starts with his memory of the death of Evans, next to him on the battle field, that gives impetus to his recurrent resolution - "I shall kill myself", and ends in an unpremeditated spontaneous suicide. Clarissa plays with the thought that "death ended absolutely" (p. 12) as she walks towards the expensive Bond Street shops, "on the ebb and flow of things" (ibid.). She senses death as her ultimate enemy, and the wave as death's defeat. And yet a certain apprehension never leaves her ...

One and the same external cause sets off opposite streams in different consciousnesses, thus linking and dividing them at the same time, intimating the richness, the manifoldness of every moment in life's wholeness. The sound of an old love song, for example, ironically, sung by a toothless beggar woman outside Regent's Park station, reaches the ears of Peter Walsh and Lucrezia Warren Smith - a "bubbling, burbling song soaking through the knotted roots of infinite ages ... streamed away in rivulets over the pavement ..." (p. 123). It carries a theme as old as mankind, echoing Lucrezia's erstwhile thought "love makes one solitary" (p. 33). It cuts into Peter's consciousness whose stream presents to the reader, in desultory remembered pictures, his relationship with Clarissa, his early passion for her, moments of intense togetherness, a cold parting; his subsequent adventures, one voice in him coolly critical of her, while an overtone implies his continuing infatuation, an impression supported by his sudden bursting into tears when he saw her earlier in the day. The song, like Big Ben, marks a moment of vision, an epiphany, of what Beverly Ann Schlack in the above mentioned paper describes as "the bonding together of men in common perception of their shared experience, such as love, pain, death"<sup>14</sup>. As Lucrezia and Septimus cross the road to the sounds of Big Ben, their consciousnesses float alongside each other, separated, Septimus' centred around Shakespeare's Antony and Cleopatra and the war, merging into what he defines to himself as "Human Nature" in a gruesome, destructive understanding<sup>15</sup>. A sense of failure and guilt pervades him, deafening him to the silent despair of Lucrezia by his side. In contrast to this, at the same crossing, stands Richard Dalloway on his way to his wife, vaguely intending to tell her he loves her - which he ultimately fails to do. "He stopped at the crossing and repeated - being simple by nature, and undebauched, because he had tramped, and shot; being pertinacious and dogged, having championed the down-trodden and followed his instincts in the House of Commons ... He had no illusions about the London police... but in our detestable social system and so forth...". (p. 175) The irregular syntax, the transition to "our" shows this to be a stylized reproduction of his inner speech, his opinion of himself, and Virginia Woolf's quick, sharp irony implied here is fortified by the juxtaposition of this with the pre-

ceding passage.

The recurring image of a "spider's thread", linking Richard's separate memories (pp. 172, 173) suggests a picture of Richard's world as a spider's web in which he is serenely, unconsciously caught. Yet the thread is coherence, too, it also unites Virginia Woolf's novels into one world; thus, we read in "The Waves" "... instead of incoherence there is perceived a wandering thread, lightly joining one thing to another".<sup>16</sup>

It is, however, not only environments and regular recurrence of the chimes of Big Ben that weave the world of Clarissa and that of Septimus into one. A more sinister bond is effected by people who step from one world into the other. We saw revolting Miss Kilman intruding upon Clarissa; there is also poor Miss Ellie Henderson who comes to the party uninvited to devour with her eyes the ladies' elegant attire. Sir William Bradshaw, Harley Street doctor, is let loose by Dr. Holmes on his intractable patient Septimus. "Not quite as nice ..." (p. 142), Lucrezia thinks in anxious premonition, as Big Ben inexorably strikes twelve. Of the two worlds, disquieting to each other, threatening each other, it is the Bradshaw world that holds destructive power. Septimus, unknown to Clarissa, indirectly enters her life when Bradshaw mentions his suicide during the party. Her response is immediate, because Septimus' death merges into the ever present background of her death-consciousness that she constantly pushes aside. She thinks: "... there he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness... . And the Bradshaws talked of it at her party." Clinging to Life she repeats, perhaps even unconscious of the author - for she never reads except memories - "If it were now to die, 'twere now to be most happy." Shakespeare thus forms another "spider's thread" that brings together Septimus and her. Significantly, Othello spoke these lines on the very brink of his destruction.

The relations between Clarissa and Peter are the linchpin of the novel structure, and a certain finely spun thread of affinity between the two who might well have belonged together is traceable in our last insight into Peter's consciousness whose "stream" we follow from the moment when he hears the shriek of the ambulance carrying Septimus' body (unknown to him, of course), and onwards as he makes towards

his hotel to change, goes to a restaurant to eat, and finally to the party (pp. 231 - 250). Thoughts accompany gestures - he fixes his shoes, straightens his tie, orders his meal and so on, until "... the cold stream of visual impressions failed him" (p. 250). It is mainly of Clarissa that he thinks, and his evaluation of her strangely echoes Clarissa's own almost subconscious awareness of herself at the opening of the novel: "She could see what she lacked. It was not beauty - it was not mind. It was something central which permeated something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman..." (p. 46).

Corresponding pictures of her appear in Peter's desultory reminiscences - pictures of a woman whose enormous charm is underpinned by inner coldness, and lust of luxury, to which she had sacrificed her youthful eagerness. Yet an inexplicable, inexpressible quality links all the changing stages of Clarissa's life, of Peter's life. It is embodied in Clarissa's metaphor of "wave"; in Peter's irritating fingering of his pen-knife that she recognizes at once when he appears in her drawing room after an interval of many years; his pose as he sits in front of her. Behind these details lies what Lawrence called "selfness", the integral, permanent essence of a self, what Proust refers to as "identity". Peter's gesture with the knife links his early years of courting Clarissa with his present changed self. - What am I? What is Clarissa? Sally? Richard? - the question his sporadic thoughts and recollections seem to be leading to. We obtain what Virginia Woolf set out to give us - sketches of characters, elusive, undefined, yet very real, throbbing with life, while, as Shakespeare (through Hamlet) put it - "The Rest is Silence" - remains so forever. And it is this "Silence" that the artist forever conveys.

"To know her, or any one, one must seek out the people who completed them, even the places. Odd affinities she had with people she had never spoken to, some woman in the street, some man behind the counter - even trees, or barns. It ended in a transcendental theory which with her fear of death allowed her to believe, or say that she believed (for all her scepticism), that since our apparitions, the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive ...", Peter thinks (p. 232).

The novel is structured symmetrically, its opening is presented through the perception of Lacy the maid who "had her work cut out for her" (p. 3) (we recall James Joyce's story "The Dead" which opens with Lily being "simply run off her feet"). It ends having come full circle with Lacy "running full tilt downstairs", having put the final touches to the drawing room, when the guests have left. Peter sits talking to Sally, Clarissa's friend of the days of their youth, and the conversation runs in two double voices - inner and outer. Petty subterfuge, a touch of cattiness, slight insinuations come from Sally, casting doubt on her apparent complete happiness. Poor, passionate, and wild in her youth she has changed into a prosperous wife and mother of five sons. Clarissa's less considerable outer change seems somewhat to irk her.

Nothing definite is said about any of the people - except for Peter's confident evaluation of the Bradshaws as "humbugs" (p. 294). As to Clarissa, Peter's concluding thought is - "For there she was". It stands not in inverted commas, not as direct speech. It is an extremely significant phrase, voiding an acceptance - not only Peter's, but also that of Virginia Woolf - of man's mystery and fascination, and also an ultimate acceptance of Life, with all its horror and its glory, such as only art can express.

## Notes and References

- 1 Referring to her contemporaries, especially Arnold Bennett, she wrote: "... life escapes, and, perhaps, without life nothing else is worth while" (See: *The Common Reader*. - New York: Harvest Book, 1953. - P. 15).
- 2 Woolf V. *A Writer's Diary*. - London: Triad Panther, 1963. - P. 89.
- 3 Spender S. *The Struggle for the Modern*. - London, 1955. - Ch. II.
- 4 Epel Fr. *Paul Cézanne / Ed. by Fr. Epel*. - Berlin: Hermschelverlag, 1967. - P. 5.
- 5 Lawrence D.H. *Collected Letters*. - Harmondsworth: Penguin Books. Heinemann Ltd., 1932. - P. 198.
- 6 Epel Fr. *Op. cit.* - P. 5.
- 7 Of her stories, Virginia Woolf wrote: "I am less and less sure that they are stories, or what they are. Only I do feel fairly sure that I am grazing near as I can to my own ideas and am getting a tolerable shape for them. I think there is less and less wastage" (*A Writer's Diary*. - P. 75).
- 8 The affinity here to the poetics of Proust is hardly a matter of influence since V. Woolf started writing this novel in 1922 when Proust finished his and died.
- 9 Woolf V. *The Common Reader*. - P. 154.
- 10 Interestingly, D.H. Lawrence, too, insisted on what he termed man's "cosmic relatedness".
- 11 See on this Schlack, E.A. *Creative Consciousness and the Natural World in Virginia Woolf's "The Waves"* // *Analecta Husserliana / Ed. by A.T. Tymieniecka*. - London: The Reidel Publ. Company, 1977-1978. - Vol. XIV. - P. 327.
- 12 *Ibid.* - P. 340.
- 13 Woolf V. *Mrs. Dalloway*. - London, 1925. - P. 177. (Further quoted in this edition, page numbers in the text.)
- 14 Schlack B.A. *Op. cit.* - P. 331.
- 15 Virginia Woolf's Shakespeare references are an interesting theme, outside the range of this paper.
- 16 Woolf V. *The Waves*. - London, 1931. - P. 208.

ПОТОК СОЗНАНИЯ КАК МЕТОД ХАРАКТЕРИСТИКИ  
(ВИРДЖИНИЯ ВУЛЬФ, РОМАН "МИССИС ДАЛЛОВЕЙ")

Т. Залите

Резюме

В статье рассматривается характерный для начала нашего века переход искусства, в том числе и романа, к новому пониманию реального как движения от поверхности к сути. Это сближает литературу с современной ей живописью, в частности эстетику Д.Г. Лоуренса и Вирджинии Вульф с эстетикой Сезанна. Роман В. Вульф "Миссис Далловой" является одним из лучших примеров ее метода письма. Через узкий, внешне тривиальный сюжет, в короткий отрезок времени — один день — она раскрывает перед читателем суть не только действующих лиц, но и послевоенного Лондона; можно сказать, послевоенного буржуазного мира. Этот мир, как и мир отдельной личности, преисполнен смутным сознанием тревоги. Автор раскрывает истинную, глубинную тему, проникая в сознание отдельных персонажей, как бы противопоставляя внешнее действие внутреннему. Характеры раскрываются в динамике своих взаимных отношений.

Ученые записки Тартуского государственного университета.  
Выпуск 792.

**ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И ЖАНРА В ЗАРУБЕЖНЫХ ЛИТЕРАТУРАХ.**

Труды по романо-германской филологии. Литературоведение.  
На английском и русском языках.

Резюме на разных языках.

Тартуский государственный университет.  
ЭССР, 202400, г.Тарту, ул.Диккооли, 18.

Ответственный редактор А. Куйгас.

Корректор Д. Оноприенко.

Подписано к печати 19.04.1988.

МВ 02662

Формат 60x90/16.

Бумага писчая.

Машинопись. Ротапринт.

Учетно-издательских листов 10,95. Печатных листов II,25.

Тираж 400.

Заказ № 859.

Цена 2 руб. 20 коп.

Типография ТГУ, ЭССР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.