

TARTU ÜLIKOOLI  
TOIMETISED

---

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

---

945

PROBLEMS OF THE AESTHETIC  
POSITIONS AND STYLE OF  
THE WRITER

ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ  
ПОЗИЦИЙ И СТИЛЯ ПИСАТЕЛЯ

Works on Romance-Germanic Philology  
Труды по романо-германской филологии

TARTU  1992

---

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

Alustatud 1893.a. VIHK 945

PROBLEMS OF THE AESTHETIC  
POSITIONS AND STYLE OF  
THE WRITER

ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИЧЕСКИХ  
ПОЗИЦИЙ И СТИЛЯ ПИСАТЕЛЯ

Works on Romance-Germanic Philology  
Труды по романо-германской филологии

Tartu 1992

Redaktsioonikolleegium:

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

Редакционная коллегия:

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

Toimetuselt

Käesolev Tartu Ülikooli toimetiste vihik ("Töid romaani-germaani filoloogia alalt. Kirjaniku esteetilise positsiooni ja stiili probleeme") on järjeks 1990.a ilmunud temaatiliste artiklite kogumikule "Kirjaniku esteetiline positsioon ja loominguline meetod".

От редакции

Данный выпуск ученых записок Тартуского университета (Труды по романо-германской филологии. "Проблемы эстетических позиций и стиля писателя") является продолжением вышедшего в 1990 г. тематического сборника статей "Эстетические позиции и творческий метод писателя".

Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu University (Works on Romance-Germanic Philology "Problems of the Aesthetic Positions and Style of the Writer") is a continuation of the previous thematic collection of articles "The Aesthetic Positions and Creative Method of the Writer".

## **MYTH AND REALITY IN MARK TWAIN'S "LIFE ON THE MISSISSIPPI"**

**Tiina Aunin**

**Tallinn Teachers' Training Institute**

"Life on the Mississippi" is in many ways Mark Twain's most characteristic performance, containing the whole range of his method, style and literary structure. The book is written on two levels and contains both literary methods, romanticism and realism. Apparent contrasts, myth and reality, and their inner links can be perceived throughout the book, they are concrete and visual, they appear as a basic theme in Twain's "Life on the Mississippi". The two levels of the theme act themselves out in a mutual critique: new social transformations challenging history and history in its turn testing the new value orientations.

From the point of view of literary science there does not exist an unambiguous accepted definition for the term "myth". A myth is an imagery, fictitious or invented story landed down from older times. In theoretical works it is difficult to detect any difference between myth and fantasy and the terms have often been used interchangeably.

In principle this might be arguable but in Twain's case there really seems to be no difference. Artificial myth, put in a corresponding literary form could deal with some serious philosophical and moral issues relevant to our time.

The problem of the existence of the national, specific myth, which has aroused the attention of a number of scholars in the USA, was put forward already in the 1920s by D. H. Lawrence. According to Lawrence the Americans have inherited from their predecessors the fear of the new, hostile country, and the longing for their former motherland[1]. He considers it to be the most important feature of their psychology. In his opinion this fear has found its way into the American literature, which reflects hopelessness and fright.

There have been other attempts to find a kind of American monomyth, but all these have been unsuccessful. Most of the critics hold that we can speak only about a number of national beliefs, illusions, fantasies and expectations that have found their expression in literature.

One of them, the myth of adventurous and romantic life of the Mississippi pilots, can be found in Mark Twain's book "Life on the Mississippi" (1883)

The book consists of two parts. Part I describes Twain's days as a cub pilot and Part II shifts between the perspective of the successful author touring the river and that of the former pilot re-entering the world he loved so deeply.

There are signs of the author's difficulty stretching the manuscript to a satisfactory length. One is his inversion of passages from "Huckleberry Finn" (Chapters III, XXVI, XXXVIII). Another sign of his struggle is the amount of matter quoted from early travel books and the lengthy comments on them. The new chapters reveal conflicting emotions, which constantly tugged at the writer during the trip and the period of his recounting it. These emotions were important features shaping the book.

In the first part Twain describes the "old days" romantically, he considers that time to be happier in his life. He admits that piloting is his favourite profession and he would like to return to it, if it were possible. Twain says: "I loved the profession more than any I have followed since and I took measureless pride in it" [2].

As Van Wyck correctly points out: "The life of a Mississippi pilot had in some special way, satisfied the instinct of the artist in him" [3]. The social setting into which Mark Twain was born contributed to the effect of the glorification of that profession. "Gambling, drinking and murder were the diversions of the capital city of Nevada in the days of the gold-rush" [4]. It was not very different in those days along the Mississippi, the gruesome experiences can be seen from many pages of "Huckleberry Finn".

It should be noted that the pilot was an exception in the Mississippi region. Before the Civil War the entire welfare, almost the existence of the population of the Mississippi valley depended on

the expert skill of the pilot. The pilot is described as a romantic figure, free and individualistic, almost titanic in his professional capabilities: "I think a pilot's memory is about the most wonderful thing in the world. To know the Old and New Testaments by heart, to be able to recite them glibly forward or backward, or begin at random anywhere in the book and recite both ways and never trip or make a mistake is no extravagant mass of knowledge, and no marvellous facility, compared to a pilot's massed knowledge of the Mississippi... [5]. He had to "smell danger in the dark and read the surface of the water as an open page" [6]. Upon the pilot's mastery of that "supreme science" hung all the life of the river-folk, their trade, their communication with the other centers. Above all, the fact Mark Twain finds to be most significant: the pilot was morally free. "... he consulted no one, he received commands from nobody, he promptly resented even the merest suggestions. Indeed the law of the United States forbade him to listen to commands and suggestions, rightly considering that the pilot necessarily knew better how to handle the boat..." [7].

The epithets and phrases with which Twain characterizes the pilot are also outbursts of pure aesthetic feeling produced by a supreme exercise of personal craftsmanship.

When visiting the river in 1882 Twain was depressed by the picture he saw. In Part II he exclaims with disappointment: "The ancient armies of drays and struggling throngs of men and mountains of freight were gone and Sabbath reigned in their stead" [8]. The faded glory adds romance to the older days when the steamboat "palaces" floated on the surface of the Mississippi.

The improvements have kicked the romance out of piloting. With bitterness Twain remarks: "They have raised the captain above pilot by giving him the bigger wages of the two" [9]. The modern rivermen cannot be compared to their predecessors. In chapter LVIII Twain draws a contrast in favour of the older rivermen, when he tells of the men of "lumber rafts", not floating leisurely along the river... "but showing swiftly along" [10].

Twain describes his acquaintance with the river and with the people he met during his pilot days. Horace Bigby's character is

presented with great admiration and respect. He is one of the best pilots of the Mississippi region, who "...learned more than a thousand miles of the stream with an ease and rapidity that was astonishing..."[11].

At the same time Twain's disappointment shows itself in the description of the fate of his boyhood friends who turned out to be failures in life. Some of them had fallen to drinking and gambling, one finished up in a lunatic asylum, some had died.

Also the problem of the treatment of nature by man is brought forth in the second part of the book. Twain holds that people should not try to conquer nature, but adopt themselves to its rules. One of the characteristic features of the romantic treatment is the perfect harmony between the people and the nature. In Part I it is exemplified through the pilot's profession. Pilots love the river as it is and take pains to learn its rules.

The post-Civil War America, on the other hand, is interested in the conquest of nature and as Twain says: "One does not worship what one desires to conquer". He gives realistic descriptions of the changes that have taken place, projects designed for the purpose of subordinating the Mississippi to human control. In chapter XXIX Memphis is described as "having a great wholesome jobbing foundaries, machine shops, manufactories of wagons, carriages and cotton-seed oil, and is shortly to have cotton mills and elevators"[12].

Like most of his countrymen, Twain tries to adjust himself to the new America. Here and there he also cheers improvements in handling river traffic: the more neat uniformed steamboatmen, the superior mapping and marking of safe courses, the deepened channels. In spite of all these achievements he is uneasy with what the change foretells, for he senses that a certain basic simplicity has disappeared from American life, never to return.

It becomes apparent, when we compare the two parts of the book, despite all its humor and picturesqueness Part II strikes us as fundamentally sad — even at times, depressing. Twain is enthusiastic about the new America as he praises its technology, its commerce, institutions of learning, newspapers, railways, etc. But when we read it, we cannot help but to be conscious of the fact

that the author is torn between his beliefs in progress and his desire to recapture the past's simplicity, the nation "whose god was the remarkable river".

The description of the protagonist of the novel the "remarkable river" deserves special attention. On the one hand it is described realistically. Twain gives us facts about its length, crookedness, subordinate rivers and other qualities. But on the other hand we notice that there is something mystical about the river. It leads the life of its own creating and destroying things at random. All the attempts to control it are doomed to failure. It destroys dams and "changes its channels so constantly that the pilots used to always find it necessary to run down to Cairo to take a fresh look, when their boats were to lie in port a week." [13]. In Twain's interpretation it can be looked upon as a symbol of freedom, for in the world of slavery only the Mississippi is free. It is forced to consider nothing but its own desires.

Its shapelessness is one of its chief sources of fascination. It imposes its mythical immensity upon all those who come into contact with it. The lives of the rivermen are shaped into its shapelessness. All those who run the steamboats respond to its demands. These romantic descriptions of the river as one of "shortening itself thirty miles at a single jump" [14] and "always moving bodily sidewise" [15] lead the reader to a remote world of adventures.

All of this is to be found in Part I. In Part II the river loses its divinity and mythical character and begins to fade out of the narrative. The old forms of romantic imagination are to respond to new social patterns which the post-war American nation involved. More and more Twain's sense of reality begins to explore the hypocrisy of the "American dream" which stresses egalitarianism and material prosperity.

It is also worth mentioning that Twain wrote "Tom Sawyer" after he had finished Part I of "Life on the Mississippi" and completed "Huckleberry Finn" after having finished Part II. It is evident that "Life on the Mississippi" has inspired both of the novels. Consisting of the elements of romanticism and realism the book denotes an important step in the development of Twain's literary method and can

be looked upon as a trail-blazer in the process of the development of his peculiar style.

## REFERENCES

1. Козлов А. С. Мифологические направления в литературоведении США // Проблемы романтизма и поиски 'Американского мифа'. — Москва: Высшая школа, 1984. — С. 85.
2. Twain M. Life on the Mississippi. — New York: New American Library, 1961. — P. 93.
3. Brooks V. M. The Ordeal of Mark Twain. — New York, 1970. — P. 38.
4. Ibid. — P. 40.
5. Twain M. Op.cit. — P. 86.
6. Brooks V. M. Op.cit. — P. 45.
7. Twain M. Op.cit. — P. 94.
8. Ibid. — P. 145.
9. Ibid. — P. 172.
10. Ibid. — P. 331.
11. Ibid. — P. 88.
12. Ibid. — P. 183.
13. Ibid. — P. 51.
14. Ibid. — P. 14.
15. Ibid. — P. 15.

### МИФ И РЕАЛЬНОСТЬ В КНИГЕ ОЧЕРКОВ МАРКА ТВЕНА "ЖИЗНЬ НА МИССИСИПИ"

Т. Аунип  
Резюме

В статье рассматриваются проблемы соотношения двух творческих методов, вопросы соединения исторического факта с художественным вымыслом, а также мифологизация автобиографического материала в книге очерков Марка Твена "Жизнь на Миссисипи".

# THE AESTHETICS OF ALDOUS HUXLEY'S SHORT STORY (“Half-Holiday”)

Nina Diakonova

Leningrad Herzen Pedagogical Institute

The 1920s witnessed the flowering of Huxley's talent. His poems, short stories, novels and essays not only portrayed a drab and unseemly reality but also rendered its profoundly demoralising effect on hearts and minds. Huxley's fiction displayed the analytical intelligence of a scholar and scientist, his critical papers revealed the brilliance of an artist. Powers of wit, observation and generalization all go together to prove the futility of hope and illusion in the period of universal disillusionment that followed the holocaust of the war of 1914–1918.

Huxley belonged to the generation of iconoclasts who were alien to the ethical and religious concepts recognized by European civilization — and still more alien to communist denunciations of that civilization; he was also critical both of the experimental methods of modernism and the traditional approach of realism. Defiant individualism, endless erudition, profound knowledge of natural sciences along with humanities and arts made Huxley a formidable critic of ready-made formulae, of the trite wisdom of pharisees.

“Half-holiday” makes part of Huxley's fourth volume of short stories published in 1926 under the heading of “Two or Three Graces” [1]. While his highly intellectual novels of the same period are destructive of all classical rules of composition, the structure of the short stories is firmly traditional. Huxley observes the main rule — that of unity of action as growing out of one central and dominating situation or emotion. Most of his stories are remarkable for unexpected turns of the plot or for psychological paradox. The social range of characters is wider than in the novels and includes the lower classes and their problems.

"Half-holiday" draws the conventionally romantic collision of dream and reality. The main character, young Peter Brett, has had some education but early orphanage has doomed him to underpaid work and degrading poverty. His only escape from despair is dreams of heroic action, of love and happiness. The crushing blow dealt to those dreams by reality is the subject of the story.

The narrative falls into three parts: the first presents the dream, the second - its seeming realization, the third - disappointment and a new blow leaving neither hope, nor illusion. From the point of view of the classical short story the final doubling of the action is a departure from the rules of the genre.

The whole story is an ironical transformation of romantic clichés and their pitiful inadequacy. It starts with a seemingly traditional description of a lovely day in spring: London, Hyde Park, the miracle of returning life, the new green of trees as if "cut out of the central emerald stripe of the rainbow." (p. 196). But from the outset the idyllic tone is undermined by irony: "incorrigibly hopeful, the sooty trees in the Park were breaking into leaf" (p. 106); "what had been dead, now lived; soot was breaking into rainbow green" (p. 196). The banality of the contrast is mocked by the prosaic "soot".

In full harmony with the romantic precepts the description of the landscape turns into a description of its influence on human beings. But again irony prevails over romance: the beauty of nature is reported as affecting elderly businessmen whose moral zeal finds an outlet in the decision to get up early, not to drink whiskey and to buy "the missus" something (p.196-197). And yet, even these modest resolutions come to clash with reality: no presents are possible, since shops are closed on Saturday. The generalising nature of the concluding aphorism is ridiculed by its undignified concreteness: "Such is life: when the heart is open, the shops are generally shut" (p. 197).

The romantic notion of the transforming influence of nature on the morals of men is also parodied by the absurdity and pettiness of Peter's dreams: the lovely girl he is bent on saving will really need only "first aid" on account of a sprained ankle; he will take her home in a taxi, and she will turn out to be a peer's daughter (p.

198); the child he is going to rescue from drowning will bring him into the arms of its rich, young widowed mother. "Yes, widowed. Peter always definitely specified her widowhood. His intentions were strictly honorable" (p. 198). Poetical dreams are discredited by the prose of middle-class morality.

At the same time Huxley is careful to rouse a mixed feeling in the reader's heart: ridiculous as Peter's dreams are, his longing for love and happiness is perfectly natural and deserves pity no less (or perhaps, rather more) than mockery. The same contradictory feeling arises out of the contrast between the dreams and the looks of Peter Brett; his imaginings are lofty, but he is small, pimpled, shabby from top to toe. It is his boots that bring him down from heaven to earth, reminding him of his wretched poverty: "His boots pursued him whenever he tried to flee, and dragged him back to the contemplation of his own misery" (p. 198).

The second part begins with what is formally the initial point of the story, with the appearance of the two heroines, two splendid specimen of well-groomed womanhood. Their "luxurious and arrogant beauty" is described as Peter sees it, while the naivety of his admiration is brought home by the vulgarity of their dialogue. Every coarse sentiment of the two "goddesses" seems to Peter a revelation of a strange and exotic world (p.202).

Peter's reactions are all distorted by the power of his feeling: a kind boy, he curses the children whose chattering stops him from overhearing his goddesses' conversation. Miraculously, all his dreams seem to be coming true: he gets a chance of projecting himself into their lives by saving their dog. Romance again is blasted by irony: the fair ladies are two, and not one; his only feat is that he stops their dog from fighting with another dog and gets bitten for his pains.

The story reaches its culmination: Peter has shed blood for his ladies; he hears their praises and thanks and hopes for an invitation. But at this point comes an unromantic dénouement: the girls have had time to take in his looks and his clothes and thrust a pound note into his not overclean hand to thank him for his heroism. His bad stammer prevents

him from protesting in time: climax is followed by an anticlimax.

But even before the anticlimax is reached Huxley's irony expresses itself in a number of devices. There is — first — the contrast between the low, realistic details of a dog's fight — and Peter's exalted mood: He prays: "if they fought, he was a made man... Oh, God... let the dogs fight. For Jesus Christ's sake. Amen." (p. 204).

Beside the comically inappropriate description of a common fight as a "passionately anticipated" and "richly pregnant moment" (p. 205), Huxley introduces still more out of place classical allusions: the girls' dog that bites Peter is compared to Ajax who "had failed to understand that the immortal was fighting on his side" (206). When Peter next raises the dog high above ground Huxley compares him with "Perseus raising on high the severed head of the Gorgon" (p. 204). Classical allusions mock the heroine's romantic idealisation of low reality.

Another way to emphasise the low nature of circumstances is the use of highflown language of science ("neither dog had any portion of the other's anatomy in his mouth" — p. 206) and of exquisite euphemisms: the bulldog, Huxley states, "had left a challenging souvenir of its visit" (p. 203).

Throughout the whole episode of Peter's encounter with the "goddesses" goes the sad and comical contrast between passionate expectation and the misery of fulfilment: the conversation that means so much to Peter actually consists only of their repetitive thanks and his stammered denials ("It's nothing"). The absolute alienation between him and the girls is linguistically expressed in their speaking French to each other during their brief intercourse, in one of them trying to talk in the vulgar way she thinks he can understand. When they leave the boy, they immediately resume the conversation that had been interrupted by the incident of the dog and Peter — the two are on the level in their mind. To them the conversation with him and all they had said while it lasted — had meant nothing but an interruption of their own talk. To Peter who, as opposed to their meaningless fluency, had said almost nothing,

the effort of finding easier words to pronounce, had been, according to Huxley's ironical and deliberately literary simile, like the toil of Anglo-Saxon poets seeking for alliterative synonyms.

The parting with the goddesses should have marked the end of a "well-made story". Huxley, however, goes on with his narrative to create a parody of the first part and brings the catastrophe of Peter's loss to a logical conclusion. Though he still clings to his silly dreams, they are no longer a consolation, because he exactly knows what they brought him. As unexpectedly as the first two girls, another woman walks into his life and entices him into her lodgings. Outwardly she is a complete contrast to them: they had belonged to the higher, she — to the lower classes; they left behind an exquisite perfume, she — the odour of cheap scent and unclean underwear; they had spoken French, she — the filthy language of brothel; they were beyond reach, she had a low price; from her he got the invitation he had longed to get from them; he could not look in their faces, because they were too beautiful, and he avoided hers because it was revolting; to get rid of her he surrendered the one pound note they had paid to get rid of him.

And yet, the contrast between the first two and the last one is not absolute: they share the view of man as a source of profit. On hearing her friend complain of a boring admirer the other one says: "You should make him useful, at any rate," said Husky. — "Oh, I do," affirmed Coo. — "Well, that's something." — "Something" Coo admitted, "But not too much." (p. 205).

Calculation and snobbery actuate all they do and say. Their inner vulgarity is not much greater than the street-walker's; they talk a jargon that is almost as primitive as hers. The difference between them is mainly that of social standing and education. The account of Peter meeting her is both an insulting parody of the earlier episode — and the final dissolution of the dreamland, for "he saw and completely realized her" (p. 219) — and the figures of his imagination vanished into thin air.

The contrast between the first and last parts of the story is enhanced by the contrast between broad daylight and the budding trees of the park in the beginning — and the hazy grey and lilac dusk

of evening streets dimly lit by yellow lanterns in the end. But despite the contrasting elements the whole story is uniformly transfused with sad irony. It is present in the ambiguity of the heading of "Half-holiday", making it clear that the main character is very far from enjoyment of any kind. Irony is present in unexpected combinations of words, such as "the sun kissed their bald heads" or "their crusty business-grimy hearts burgeoning, like these trees, with kindness and generosity" (p. 197).

Irony is obvious in the nature of literary associations — with ancient myth (p. 200), with heraldry — when a dog on its hindpaws is compared "to a rampant lion on a coat of arms" (p. 209) — with hackneyed quotations, such as the allusion to Byron in "his soul seemed darker", — an allusion occurring close to the allusion to a nursery rhyme about Tommy Snooks and Bessy Brooks ("today was Saturday and tomorrow would be Sunday").

Irony finds its way in the author's brief commentaries, sometimes reduced to an adverbial (as in "incorrigibly hopeful", p. 196) or carefully bracketed: "He would take her in a taxi (for which he had money to pay) to her home — in Grosvenor Square" (p. 198), his ardent prayers for the dogs to fight (p. 204) are summed up by remarks on Peter's pious education. In the later part of the story the irony is less obvious. The author's sympathy for his hero's suffering and humiliation is more clearly voiced.

In all the parts, however, irony, brevity, restraint and lack of directly expressed emotion add to the dramatic appeal of the narrative. Like the worthy follower of Chekhov that Huxley is (the influence of "Dushechka" is clearly to be in the story of "Two or Three Graces"), he depicts Peter's drama against a scantily drawn urban landscape with its "epileptically twitching sky-signs" (p. 218).

With the utmost economy and rigid self-control Huxley created a socially and psychologically motivated story of a soul in pain, that is at one and the same time touching and ridiculous. Parody of pseudo-romantic tags and clichés, irony, comical literary allusions whose loftiness emphasises the low sphere of action and its insignificance, the antithesis between dream and reality all go together to present a character at once elementary and complex, as well as the

complexity of the author's attitude towards him.

Like Huxley's other stories, "Half-holiday" is a classical specimen of sarcastic 20th century English prose. Its language is adequate to Mallarmés formula of true art that Huxley repeatedly quotes: Art is there "to give a purer sense to the words of men" (donner un sens plus pur aux mots de la tribu)[2].

## REFERENCES

1. Huxley A. Two or Three Graces. — Leipzig, 1928. References to this edition are given in the text. The author's other collections of short stories are: "Limbo" (1920); "Mortal Coils" (1922); "Little Mexican" (1924) and "Brief Candles" (1930).

2. Huxley J. /Ed. Aldous Huxley. — New York, 1965. — P. 83-84.

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ХАКСЛИ-НОВЕЛЛИСТА

Н. Дьяконова

Резюме

Рассказ Хаксли "Суббота вечером" выражает принципы его новеллистического искусства. Важнейшими из них являются краткость, сдержанность, ирония, подавление эмоций, устранение авторского "я". Изображая традиционно романтическое столкновение мечты и действительности и гибель мечты, Хаксли пародирует одновременно и самое мечту, чуждую истинно романтической возвышенности, и характер ее крушения, сопровождающийся обстоятельствами прозаическими и мелкими.

Несмотря на то, что Хаксли описывает ситуацию и характеры в сущности банальные, ни герой его, ни авторское к нему отношение не однозначны и не так просты, как на первый взгляд кажется. При всей нелепости своих притязаний и несоответствии их его личности Питер Бретт заключает в себе и объективно трагическое начало, и отношение к нему автора сочетает иронию и сопереживание; это соответствует понятиям Хаксли о сложности современной психологии, о невозможности односторонних и категорических суждений.

Элементы пародии, ироническая пышность словоупотребления, неуместные литературные аллюзии, цитаты, комическая об-

стоятельность в изложении подробностей маловажных, парадоксальная неожиданность ситуаций используются Хаксли для воплощения принципов новеллистического искусства, завещанных XX веку А.П. Чеховым.

# PROBLEMS OF THE ALIENATED HERO IN SAUL BELLOW'S NOVEL Mr. SAMMLER'S PLANET

Urve Hanko, Asta Luigas  
Tartu University

Bellow is one of the outstanding American novelists of the new generation of talented writers who emerged after World War II. Although he, like his immediate contemporaries, Updike, Salinger, Mailer, etc., has not yet reached the stature of the previous generation of the '20s and '30s, the Hemingway-Faulkner-Fitzgerald prestige, he has introduced new areas of inquiry into American literature, and enriched the scope of the novel.

Influenced by the social novel of Dreiser, Wolfe and Farrel, Bellow assumes a direct connection between art and society. He examines the injustice of the racial or religious prejudice, and the effect of war on his middle-class characters. He likewise explores the place of the individual in the capitalist society and lays special stress on the influence of the modern city on the private life of man.

All Bellow's heroes exist in a carefully defined social context. He evokes not only the life of the New York or Chicago, but also the neighbourhoods of these big cities. The mass of factual material and vivid social detail in the background of his novel has led many critics in his own country to the false assumption of Bellow as a social novelist, and, in fact, to a misunderstanding of his work.

The major drama of Bellow's novel is psychological. However real the social background, his heroes are strikingly free from it.

Bellow's typical urban hero is outside the usual social context. Alienated from the chaotic life of the city and turned back upon himself he faces biological and metaphysical issues rather than social issues. Locked up in his room in the city, driven to self-examination, the hero leads an isolated existence for the greater part of the novel and only towards the end achieves some kind of community with the inimical outside world.

Although Bellow keeps up his ironic detachment throughout his novels, his own shifting point of view is almost always that of the hero, and society he describes, a reflection or projection of hero's consciousness rather than objective reality in all its diversity.

This narrow point of view explains not only the strong modernistic colouring of Bellow's novels but also their main contradiction between the "personal" and the "social".

In practically all his novels Bellow has contrasted two main themes: man's reliance to his inner vision or "autonomous self", and his determination to act in the social or external world. Bellow's heroes yearn to establish contact with the outside world, but they do not know how to do it. Although in the tentative, ambiguous endings of his novels Bellow never deprives his reader of the hope that his heroes will overcome their predicament, give up self-examination and start a more useful or profitable existence, we are, in fact, not shown them in action.

Although Bellow masterfully analyses and criticizes the defects of American urban civilization and the plight of the individual in grip of it, he does not show any way out of the impasse. He does not foresee the possibility of changing the existing social order which creates the corruption and "individualistic madness".

In spite of the depressing, modernistic quality of his novels, Bellow considers himself to be an affirmative or "melioristic" writer. Throughout his work he has expressed a strong opposition to the pessimistic views of contemporary Western philosophers and decadent writers, who hold that human race is deteriorating and destined to ruin. This discrepancy between Bellow's theoretical views and his actual literary practice, forms another important contradiction in his work.

On the one hand, Bellow truly believes that man should live in close relationship with other people and be useful to society; that he should not be given to pessimism and despair, so fashionable and widely advertised in the decadent novels of Western literature. On the other hand, Bellow's heroes are all alienated men, self-centred, lonely and desperate. Almost always they are at odds with the inimical outside world.

\* \* \*

With the publication of "Mr. Sammler's Planet" in 1970 Bellow adds one more alienated hero to the six he had presented in as many novels [1]. As compared with the intellectual and publicistic brilliance of "Herzog" it is a much more meagre work. The narrative here is concentrated on the meditative consciousness of the hero and a small number of characters connected with him. O. M. Mendelson has rightly pointed out that the novel suffers from a certain sketchi-

ness as we do not feel here the heartbeat of man. At times it is also not devoid of slight nationalistic tendencies. The value of the book, however, lies, in the critic's opinion, in its sharply critical attitude towards American civilization [2].

The central character, Artur Sammler, a seventy-four-year old Polish Jew, does not differ much from Bellow's typical heroes driven to self-examination and at war with the social scene around them. His criticism of the American civilization acquires only a still more gloomy aspect than that of the heroes in the previous novels. Except for a few crushing events during World War II, Sammler's history is sketchy, told retrospectively in the course of the narrative. Born in Poland, he spent the 1920s and 1930s in London where he served as a correspondent for Polish papers and journals. During his stay in England he also became a member of the cultural circle of intellectuals presided over by H. G. Wells, and entertained friendly relations with the latter. Just before the outbreak of World War II Sammler and his family returned to Poland where his wife became victim of the genocidal mass murder by the Nazis. He himself barely escaped death scrambling, in fact, out of the fresh grave through the fired bodies. Hiding himself temporarily in the sepulchre of a Polish cemetery, he later emigrated to the USA.

When the novel opens Artur Sammler and his daughter Shula have been living in New York for over 20 years. Both are financially dependent on their benefactor, Dr. Elya Gruner, who is nephew to Sammler. It was also Dr. Gruner who lifted them out of a camp for Jews at Salzburg, and brought them to New York. For all these years Sammler has had little to do but live modestly, read extensively and play the role of a detached observer of his urban scene.

Artur Sammler is generally considered to be another thinking humanist in Bellow's gallery of types. This is, however, only partly true in the novel as at times his critical observations become so pessimistic that he seems to apprehend the destruction of the whole civilized mankind.

As the title indicates Sammler's main function in the novel is to record the general aspects of life on our planet. But although Bellow includes in "Mr. Sammler's Planet" life on the whole world, we are, in fact, presented only life in contemporary America, in its biggest city, New York.

Sammler's tendency to generalize, to equal his own experience in New York to global experience, is partly explained by his cosmopolitan background. Having been the citizen of many countries — Poland, England, France, he has observed all the ills of the West-

ern civilization, or as he himself puts it: he has "had the old European culture game". As noted before, he has also gone through the atrocities of the World War and been a special victim of the Nazis. His disillusionment is therefore not caused only by his advanced age and the consequent bitterness. He is beyond Herzog's "inspired condition" and intensive preoccupations with the "meaning-of-life" problems. In a sense he is merely a "survivor", walking listlessly the streets of New York and feeling poignantly his own rootlessness. Cast out from his past he had long abandoned also hopes for the future. His peculiar human condition is offered at the beginning of the novel:

... "The soul wanted what it wanted. It had its own natural knowledge of life. It sat unhappily on superstructures of explanation, poor bird, not knowing which way to fly" [3].

His overall disillusionment and old age have made every serious aspiration or new commitment seem futile:

... "Once take a stand, once draw a baseline, and contraries will assail you. Declare for normalcy and you will be stormed by aberrancies. All postures are mocked by their opposites. This is what happens when the individual begins to be drawn back from disinterestedness to creaturely condition" [4].

The picture of New York we are presented through Sammler's "disinterested" consciousness is therefore grimmer than ever before in Bellow's novels. As this picture is not enlivened by Bellow's own, more optimistic viewpoints, we are at times, forced to identify the protagonist with his creator.

The advances of science and technology seem to have landed civilization on its final stage — disintegration. Everything that falls into Sammler's eyes in the huge city bears the stamp of chaos and corruption: smashed telephone booths and front doors, traffic jams owing to the abundance of private cars. Telegrams are not delivered, mail is delayed which refers to the breakdown of local communications. The shortage of civilian police forces makes people's life increasingly precarious every day. Not only are the shady parks and river embankments teeming with crime after dark, but even the streets and subway gangs are unsafe in broad daylight.

The shaky pluse of New York forms, however, only a background to the narrative. The novel's main concern is the study of moral corruption of the city-dwellers. Just like in "Herzog" we are presented several satiric portraits of secondary characters through the critical acumen of the protagonist.

In many places of the novel the author lays stress on the fact

that Sammler is an outsider, an emigrant "Jew, no matter how Britannized or Americanized" [5] he tries to be. This position of a foreigner enables him more objectively and severely to judge the "corruption and decline" he encounters every day.

Dr. Elya Gruner, his rich nephew, is a typical American who has combined his medical profession with business. Sammler is indebted to him and likes him in a way as a man who has lived, if not perfectly, then at least with a "sense of duty". Nevertheless he is not blind to the fact that Dr. Gruner's past has not been blameless. Without envy he regards him as one of the "winners in the struggle of criminality". Having been secretly connected with mafia at the beginning of his career, his amassed riches bear the stamp of illegality and crime. Like many other energetic Americans he has also followed the God of modern "individualistic madness" — sex. Amorous adventures behind the back of a devoted wife have always been his prerogative as a rich man and breadwinner.

When Dr. Gruner dies of apoplexy at the prime of his life, he leaves behind his ruined children who are greedy to get possession of his property. Angela, Gruner's daughter, has been spoilt from childhood with excessive money at her disposal. She is a typical modern American woman whose sole interest is sex. Utterly depraved by her promiscuous relations with men, she has become a banal, futile figure, without any future prospects. Sammler considers Angela's fate typical of her country and time. He suggests that there are many such stupid, immoral women in America who fling the riches of their country to the winds.

Worthless is also Gruner's son Wallace. Like Angela he has always lived at his father's expense and has consequently become a senseless drifter, without any permanent profession or occupation. In his cynicism he even beats his sister. When Angela reluctantly comes to the hospital to see her dying father, Wallace at the same time is frantically searching for the large sum of "mafia money" which his father is supposed to have hidden in the family villa. Both children of the rich father have deliberately been depicted as banal and depraved in their "mad individualism" which governs the modern Western civilization. Each of them, trapped in a grotesque role, is at the same time also unhappy and tragic, incapable of genuine relationship.

Although Sammler has fatherly feelings for his own daughter Shula, he is well aware of her shortcomings. With naturalistic exactness he dissects her bodily defects as a woman, her slovenly habits and loud tasteless clothing. But above all he is grieved about

her "modern" restless and deranged occupations, culminating on her theft of Dr. Lal's manuscript which occasions the book's major theme.

In spite of their individual peculiarities and differences of age, all Sammler's relatives turn to him for help, confide in him. With his older man's wisdom and "disinterestedness" he becomes a kind of father confessor in his own circle. Being himself out of life's run, it is also the only way for him to learn what is going on around him, and ruminate about the gathered information in his critical mind.

Apart from Sammler's own people we get acquainted with several other typical representatives of urban civilization through Sammler's eyes. But like the former they are also tainted by a stamp of "anarchy" and decline. Thus the university man Feffer, who persuades Sammler to deliver a lecture on his impressions of the pre-war England of the '30s to the students, is a typical "energetic" New Yorker. His daily schedule is full of most diverse occupations as in his pursuit for success he has combined profession with business. Unlike Dr. Gruner in similar pursuit, however, he courts failure in both.

During the said lecture at the university, organized by the "energetic" Feffer, Sammler is for the first time brought face to face with some extreme of unruly, brazen studentship. His talk does not call forth any debate or exchange of opinions. Soon at the beginning, he is interrupted by ribaldry, provocative remarks, and, in spite of his respectable age, virtually whistled out of the auditorium. Sammler's stoic balance is greatly shattered by this failure at the public lecture. All his old-fashioned truths — decency, order, sense of duty — are overturned. In his disillusionment he sees everything "deformed". "Deformed" and not only the anarchic students at the university but also the "hippies, protestors, bundits, brutalists, fantasists" he meets in Broadway and other parts of the city. In this "liberation into individualities" he apprehends "the suicidal impulses of Western civilization pushing strongly".

Bellow's critic Andrew Waterman has noted that Sammler's pessimistic prophecy of the future of Western civilization has some bearing on H. G. Wells's scientific utopias. Thus he writes that "Sammler's pre-war friendship with H. G. Wells occasions subtle echoes in the novel giving us a Wellsian evocation of fin-de-siècle disintegration, an America of controlling technicians and beflowered victims that recalls Wells's Morlocks and Eloi, a Country of the Blind in which the one-eyed Mr. Sammler has regal awariness" [6].

He goes on to say that "most explicitly alluded to is the Wells who prophesied mankind's liberation through science and reason. Sammler has participated in Wells's 'Cosmopolis project for World State' a design to reconcile personal freedom and community welfare through scientific planning" [7]. Referring further to the viewpoint of Bellow's protagonist he writes: "his own Utopianism buried in the War he sees a kind of grisly realisation of Wellsian prophecy, technology and individuality both run amuck" [8].

Although the critic has referred to the obvious influence of Wells's utopias on the novel he has not pointed out Bellow's satiric distortion of Wells's idea. In spite of the limitations of Wells's Fabian socialism his prophecy of a future "World State" through scientific planning is concerned with an essentially socialist state of "community well-fare" whereas Bellow in his novel foresees the downfall of the whole future mankind on the basis of his example of one overcivilized American city. The critic does not see also the one-sidedness of Bellow's pessimistic view of future, given solely through the consciousness of one ageing, disillusioned protagonist. Bellow does not detect any other forces in Western civilization able to build up a different, better future state in place of the old. Bellow's anti-socialist approach from which his previous novels are also not free, finds its clearest expression here. When Wells's utopia of the "Morlocks" and "Eloi" is concerned with the downfall of Western class society, Bellow in his novel seems to apprehend the doom of the whole civilized world.

More justified seems to be the critic's reference to another utopia by Wells, "The First Men in the Moon" which has evidently a closer bearing on the theme of Bellow's fantasy. He writes: "It was Wells who in 'The First Men in the Moon' projects into earth's sattellite a technological superstate. Bellow's imagination too leaps moonward in what could be considered the first non-science-fiction novel of man's extra-terrestrial age. The moon-landings have reduced earth to 'a platvorm , a point of embarkation', so sharpening our sense of civilization at a final point" [9].

The main theme of Bellow's novel centres round the manuscript of Dr. Lal, an Indian scholar visiting New York. In this manuscript Dr. Lal has expounded the theory of future life on the Moon. In his opinion the civilized mankind has an urge to "crack open a closed universe" and find a better destiny on another planet, the Moon. Sammler gets acquainted with Dr. Lal's phantasy through the theft of the manuscript by his wayward daughter Shula. Deeply disillusioned by life on the earth, he is tempted by Dr. Lal's vision of

new life on another planet. In their later personal contact, however, the differences of opinion become immediately evident. When Dr. Lal looks upon mankind's rejuvenation from a biological viewpoint, Sammler is mainly interested in the ethical-philosophical aspect of the problem: ... "moon visions. Artemis-lunar chastize. On the moon people would have to work hard simply to stay alive, to breathe. Austere technicians — almost a priesthood" [10].

In Sammler's opinion civilization on the earth has culminated in dismal decline and there are only two alternatives: either "to blow this great blue, white, green planet or to be blown from it". To save itself from destruction, mankind should remove to another planet.

As seen from the arguments of the two men "universal escape" is regarded as an alternative to "universal destruction". Characteristically, however, of Bellow's tentative, affirmative solution, his protagonist makes a compromise. He rejects the inevitability of either extreme. His inborn sense of duty tells him that before removing to another planet, man should sort out the mess he has made on this one. Contrary to Dr. Lal, who holds that "there is no duty in biology", Sammler is convinced that "the pain of duty makes the creature upright, and this uprightness is no negligible thing" [11].

In the novel Sammler's moral commitment is realized mainly in relation to his own people. With his stoical perseverance and senile wisdom he sets an example to the younger generation, lunatically engaged in the "business of life".

Bellow's final affirmative solution in the novel is essentially that of resignation. With his stoical sense of duty to survive, his protagonist accommodates himself to the life on this planet however nightmarish it might seem to him. As neither Sammler nor Bellow sees any fresh forces to save it from "individualistic madness" and possible destruction, the scathing social satire in the novel remains naturalistic and passive. Moreover, as noted before, this criticism includes mainly the biggest American city, New York. Therefore apprehensions of the possible future "collapse of civilized world" and of the "universal chaos" sound as too broad generalizations for "Mr. Sammler's planet".

## REFERENCES

1. The six novels by Saul Bellow, published in the '40s - '60s, were the following: "The Dangling Man" (1944); "The Victim" (1948); "The Adventures of Augie March" (1953); "Seize the Day" (1957); "Henderson the Rain King" (1959) "Herzog" (1964). The so-called

“alienated hero” in these novels, typical of the author’s work, was analyzed in the earlier issues of our Transactions — Nr. 426 (1977) and Nr. 480 (1979).

2. Менделсон О. М.; Духовный кризис буржуазного общества и художественная проза // Основные тенденции развития современной литературы США . — М.: Наука, 1964. — С. 199.

3. Bellow S. Mr. Sammler’s Planet. — New York: Viking Press, 1970. — P. 3,4.

4. Ibid. — P. 118.

5. Ibid. — P. 116.

6. On the Novel / Ed. Benedikt B. S. — London, 1971. — P. 235

7. Ibid.

8. Ibid.

9. Ibid.

10. Bellow S. Mr. Sammler’s Planet. — P. 6.

11. Ibid. — P. 220.

## ПРОБЛЕМЫ ОТЧУЖДЕННОГО ГЕРОЯ В РОМАНЕ СОЛА БЕЛЛОУ “ПЛАНЕТА МИСТЕРА САММЛЕРА”

У.Ханко, А.Луїгас

Резюме

Центральная для литературы проблема взаимоотношений человека и общества в современном американском романе связана с отчуждением (alienation). Многие талантливые романисты послевоенного периода — Джэк Керуак, Сол Беллоу, Норман Мейлер, Джон Апдайк и другие — изображают своих героев отчуждёнными и отторгнутыми от общества. В творчестве этих прозаиков развиваются одновременно и реалистические и модернистические тенденции. С одной стороны, реалистическая критика пороков современного буржуазного мира в Америке — отсутствие гражданских прав негров, расизм, насилие, милитаризм; с другой стороны, модернистская трактовка человека, его беспомощность и ничтожество в этом хаотическом мире.

В данной статье рассматривается роман Сола Беллоу, “Планета мистера Саммлера” /1970/ с точки зрения изображения отчужденного героя.

В заключении подводятся итоги о слиянии реалистических и модернистских тенденций в романах Беллоу. Авторы считают, что реализм Беллоу — это реализм внешних поверхностей. Об-

щество, любая цивилизация, рассматривается как враждебное человеку. Отчуждённый от него человек занят мучительными поисками самого себя, он сталкивается с противоречием между своей общественной и биологической природой, из которого он не видит никакого выхода.

## SOME NOTES ON T. S. ELIOT'S BACKGROUND AND INFLUENCES

Merike Kaus  
Tartu University

The impressions and events of man's early life are of immense significance. Dealing with T. S. Eliot's poetry and criticism, we must also talk about his formative years, his background and influences. He himself believes that poetry should embody man's reactions to his whole experience, to present the full sense of its complexity. His own whole literary output is, no doubt, determined by the results of his reading and reflection, varied interests of all sorts and adventures, contacts and acquaintances. Stressing the importance for an artist of the sense of tradition, Eliot has always acknowledged his debts to America and Europe, to his teachers and friends to those he took as a model and whose tradition he considered himself to belong to.

Born in St. Louis, Missouri, on September 26. 1888, he was the seventh and youngest child of Henry Ware Eliot and Charlotte Chauncey Stearns. Of the family influences, his mother would appear to have been the strongest. She was a woman of keen intellectual interests, herself ambitious to be a poet.

The boy's childhood and adolescence, until his sixteenth year, were spent in St. Louis. In 1896 his father built a large house for the family on New-England coast. Many images pervading the poet's work are drawn upon his memories of that place.

Eliot prepared for his college at the Smith Academy in St. Louis, spending his final year on John Milton. Poets whom he had discovered for himself in childhood included Byron, Shelley, Rossetti, Swinburne, Dawson and Kipling. At school he was also introduced to the classic poets of Greece and Rome. As for the contemporary English or American poets there was apparently none who could make any great impression on him.

In 1906 the young man entered the Harvard University as a student of philosophy. He was to remain there, with periodical visits abroad, as an undergraduate, post-graduate and assistant lecturer, until 1941. He took courses with well-known teachers, such as

George Santayana and Irving Babbitt. The former's philosophy of disillusionment and a strong bent for naturalism was an attraction to Eliot, but the influence of the latter seems to have been more significant. Babbitt was an authority in literature, education, politics and ethics. Being an anti-romanticist, he believed in classicism and tradition, in the suppression of sentiment and the control of emotion. The only major subject in which Eliot was later to differ from him, was Babbitt's humanism.

Being an editor of the undergraduate literary magazine, "The Harvard Advocate", Eliot contributed a few poems to it from the years 1907-1910. Those very first poems exhibit certain features of vagueness, flowing musicality and literariness that the poet himself was so strongly to attack a few years later.

In 1908 Eliot first read Arthur Symon's well-known study, "The Symbolist Movement in Literature" (1899), which had a great impact on his imagination. The discussion of the late nineteenth century French poets in this book drew his attention to the work of Laforgue, a poet of spleen and profound pessimism. J. Laforgue brought the modern world and its language into poetry, and experimented with a great diversity of lines and broken sequences. Later Eliot admitted that the form in which he began to write in 1908 or 1914 had directly been drawn from the study of Laforgue. Such Eliot's poems as "Nocturne", "Humoresque", "Spleen" and "Conversation Galante" — all dating from this period — have assumed the new tone of ironic detachment. A similar lesson Eliot learned from Baudelaire, discovering that poetic material could also be drawn from the essentially unpoetic industrial city.

"The Love Song of J. Alfred Prufrock" (composed in 1911), recognized as the first truly notable poem of Eliot by the majority of critics, belongs to this early period. Astonished by the speed with which young Eliot had modernized his poetry, A. D. Moody noted: "Within three years, between the ages of twenty and twenty-three, Eliot had effected a poetic revolution equal to that of the "Lyrical Ballads" [1].

It was about that time Eliot began to read Dante, the poet whose influence he has later confessed as the most persistent and deepest". Dante taught him the importance of three things: developing and refining the language of his nation, seeking "width of emotional range" and being "European" [2].

From 1911 until 1915 (in Harvard graduate School and the first year at Merton College, Oxford) Eliot devoted himself to the preparation of a doctoral thesis, on the theme "Experience and the Ob-

jects of Knowledge in the Philosophy of Bradley". At the same time he also studied Sanskrit and Pali. Some of his seminar papers, which have survived, show a wide acquaintance with the philosophers from the pre-Socratics to Bradley: other papers, from an original point of view, the recent work in the fields of social anthropology and comparative religion. But philosophy for Eliot was not a source of ideas, let alone convictions and attitudes, he derived from it no "philosophy of life". It simply trained him to be a detached critic of his own sensuous and emotional life [3]. It was evidently during this period that the material which was to form his major poem, "The Waste Land" was drafted.

Wartime conditions prevented the poet's return to Harvard to complete the formal requirements of his doctorate, but he had already decided, by the summer of 1915, to remain in England. This decision may have been influenced by his marriage to Vivien Haigh-Wood, and also by the fact that Ezra Pound, a vortex of modernist movement in literature and art, was living in London. The latter's influence in securing the first publication of "The Love Song", was decisive, and his effort on Eliot's behalf continued. He introduced the young poet to the world of the avant-garde in London, peopled by such figures as Wyndham Lewis. Harriet Shaw Weaver, H. D., Richard Aldington. Pound himself, the leader of Imagist movement for some time, favoured in poetry a hard, unsentimental precision of statement. He thought it necessary to take contemporary speech as model of poetic style and to seek material that in itself was non-poetic. Eliot considered Pound's insistence upon the immense amount of conscious labour to be performed by the poet one of his greatest contributions to the work of other poets. Besides his direct and indirect influence on Eliot's ideals in poetry, Pound took it upon himself to look after the material side of the expatriate's life (e. g. his "Bel Espirit" plan, devised without Eliot's knowledge, which has also been described by E. Hemingway in his "Movable Feast" [4])

The first appearance of Eliot's poetry in book form was in the "Catholic Anthology" (1915), edited by Pound, the title denoting the eclecticism, not the religious persuasions of the anthology. During 1916 Eliot's philosophical and literary reviews started to appear in various journals. By the early 1917, when he began working at Lloyds Bank in the City of London (his belief being that poetry is not a career and that a poet should find some other ways of earning an income), Eliot was in the process of gaining himself a considerable place in the world of letters as a poet as well as a critic.

## REFERENCES

1. Moody A. D. Thomas Stearns Eliot — Poet. — Cambridge, 1979. — P. 5.
2. Smith K. Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot. 2-nd ed. — London: Routledge and Kegan Paul, 1967. — P. 11.
3. Moody A. D. Op.cit. — P. 6.
4. Hemingway E. A Movable Feast. — New York: Charles Scribner's Sons, 1964. — P. 107-113.

## Т.С.ЭЛИОТ - ПРОИСХОЖДЕНИЕ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ

М.Каус

Резюме

В данной работе рассматривается творчество англо-американского поэта и критика Т.С. Элиота. Обращаясь к опыту многих европейских поэтов и философов различных эпох, Элиот пытался определить закономерности поэтического творчества. Но для него было важным и “чувство своей эпохи”. В настоящей работе рассматриваются некоторые положения эстетики Элиота, которые сыграли положительную роль в развитии англоязычной поэзии.

# ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ ДЖОРДЖА ГИССИНГА

Аста Луйгас

Тартуский университет

Литературная деятельность Джорджа Гиссинга не пользовалась в период его жизни особенно высокой репутацией. Многие его романы не выдержали даже второго издания. Кроме того, их тираж был незначителен, так что они стали вскоре редкостью. Этим, по-видимому, объясняется и тот факт, что некоторых шедевров этого писателя в настоящее время нигде не получить, даже в библиотеках. Еще в 1960 году Джордж Оруэлл, один из почитателей творчества Гиссинга, сетовал в своей статье для журнала "London Magazine" о том, что "книги, на основе которых нам следовало бы вспоминать о Гиссинге, сейчас, да и раньше, в течение многих лет нигде не достать" [1].

Несмотря на малочисленность повторных изданий и переводов его произведений, творчество Гиссинга уже давно являлось объектом научных исследований. На протяжении последних десятилетий интерес к его литературному наследию еще более возрос, а это, в свою очередь, было вызвано главным образом ростом интереса к писателям викторианской эпохи, особенно его позднего периода, и переоценкой их произведений.

Теперь Гиссингу не пришлось бы сетовать, как он это делал при жизни, на отсутствие серьезного интереса к его творчеству. Одна за другой вышли в свет целый ряд обширных монографий из-под пера таких известных ученых, как Джекоб Корг [2], Джон Гуд [3] Адриан Пул [4] и других, в дополнение к уже имеющимся трудам [5], где творчество Гиссинга подвергается основательной и всесторонней интерпретации. Значительную помощь в понимании противоречивой личности писателя и выяснении его эстетических и философских взглядов оказала его обширная корреспонденция, собранная и изданная после его смерти в 1903 году [6]. "Письма Джорджа Гиссинга к членам его семьи" ("The Letters of George Gissing to Members of His Family"), изданные его братом Эджероном и сестрой Элин (1927), являются ценным, наиболее часто цитируемым биографическим материалом. Однако этот сборник не представляет полностью личность Гиссинга по двум основным причинам: во-первых, потому что родственники Гиссинга не всегда являлись для него корреспондентами, заслуживающими его полного доверия и, во-вторых, потому что многое из того, что могло бы также представлять интерес, бы-

ло при подготовке к печати пропущено. Что касается эстетических взглядов Гиссинга, то вполне достоверным источником в этой области является его продолжительная переписка с другом Эдуардом Берцем, которому писатель поверял свои взгляды, литературные планы и личные проблемы [7]. Ценность представляет также его дневник, изданный весьма авторитетным и заслуживающим доверия французским ученым Пьером Кустила [8].

Поскольку Гиссинг был 'тем' человеком, личность которого особенно трудно отделить от его литературных работ, то не удивительно, что его жизненный путь совпадает с сюжетом некоторых его романов. Это обстоятельство обязывает исследователя литературного наследия Гиссинга уделять особое внимание также корреспонденции и другим материалам, связанным с его биографией, при этом иногда даже в большей мере, чем при изучении творчества других писателей.

Одной из наиболее общих черт характера Гиссинга является его исключительная начитанность. Его считали повсеместно и обоснованно тем автором, который был наиболее осведомленным для своего времени как в области мировой литературы, так и в области философских движений и теорий рассматриваемого периода. В этом отношении его нередко и с полным правом по уровню эрудиции сопоставляли с его предшественником Джордж Элиот. Из числа же наиболее близких к Гиссингу его времени писателей-реалистов поздне-викторианского периода он чаще сопоставлялся с Томасом Гарди, насквозь пессимистическим английским писателем. Все творчество Гиссинга проникнуто острым протестом против царившей тогда в Англии социально-политической и экономической ситуации. Его непримиримая враждебность к господствовавшему в викторианскую эпоху верованию в "успехи и прогресс" также помешали ему добиться широкого признания среди литературных кругов того времени. На протяжении всего его творческого пути отношения Гиссинга с ортодоксальными критиками были "неустойчивые" или враждебные; его открытая война с издателями часто приводила к тому, что сдача в набор представленных им рукописей откладывалась или они вовсе не принимались. Нередко его обвиняли в "излишнем реализме", мрачности, пессимизме, "в сухом недраматическом изображении явлений жизни, в отборе неприятных тем" [9] и т.д.

\* \* \*

В настоящее время литературная известность Гиссинга основывается главным образом на его более ранних произведениях, посвященных изображению жизни бедноты на лондонской окраине, мрачной атмосферы Ист-Энда. Сюда относятся романы, выходявшие в свет с небольшими перерывами, в виде серий, тог-

да как фон, на котором развивалось действие, оставлся тем же — “Рабочие на рассвете” (1880, “Workers in the Dawn”), “Деклассированные” (1884, “The Unclassed”), “Демос. Повесть об английском социализме” (1886, “Demos. A Story of English Socialism”), “Тирза” (1887, “Thyrza. A Talc”), “Ад” (1889, “The Nether World”). Сюда следует отнести также пессимистический обзор Гиссинга о жизни английских профессиональных писателей и журналистов-халтурщиков — “Новая Граб-стрит” (1891, “The New Grub Street”), опубликованный несколько лет спустя.

Вышеуказанные романы были написаны Гиссингом на основе личного опыта, приобретенного им в результате той резкой перемены, которую в его прежнюю нормальную жизнь внес скандальный брак с молодой проституткой из Манчестера. Этот жизненный опыт и побудил его провести много лет в бедняцком квартале Лондона, в Ист-Энде и вкусить там горькие плоды нужды и лишений [10]. Гиссинг смог лично ознакомиться с бедственным положением британского пролетариата в конце минувшего столетия. В рассматриваемую эпоху Ист-Энд представлял собой мрачный уголок в восточной части Лондона, где, по данным известного английского историка и экономиста Чарльза Бутса, в бедности проживало 17000 человек, 11000 были бездомные и 10000 — голодающие [11].

Аза Бриггс, другой известный историк и знаток английских городов викторианской эпохи, метко анализирует Гиссинга как писателя, который местом действия своих романов избрал Лондон и весь свой материал почерпнул из этой урбанизированной среды: почти все герои романов Гиссинга — жители Лондона и, рассматривая социальные проблемы, как он это часто делает, он видит их в контексте Лондона. Лондон дает ему факты, опыт и идеи.[12] В некоторых своих выводах А.Бриггс называет Гиссинга “консерватором”, однако находит, что в поздневикторианскую эпоху он был в душе мятежником, восставшим против засилия обычаев и традиций, но его мятеж оказался слабым и неудачным [13]. Критик указывает также на тот известный факт, что Гиссинг собрал большое количество специальной информации о местах действия своих романов, систематически гуляя по улицам Ист-Энда с блокнотом в руках, а также на тот факт, что он вступал в личный контакт с жителями бедняцкого квартала на протяжении ряда лет, когда он был вынужден жить в тамошних мансардах, подвалах и других убогих помещениях. По меньшей мере в более ранний период своего пребывания в Ист-Энде, Лэмбете, Клэркенуелле и других более бедных районах Гиссинг как романист верил, что он должен содействовать выступлениям против резко осуждаемых им социальных пороков, чтобы повлиять на мыслящих и боевых людей [14].

Под влиянием своих общественно-политических и эстетических взглядов молодой Гиссинг стал радикалом, который примкнул к борющимся рабочим, посещал их митинги, держал речи в их клубах и познакомился с другим молодым радикальным писателем Уильямом Моррисом. Об умонастроении Гиссинга в данный период можно узнать из его письма к брату Эдджерону, где он разъясняет идеологические цели своего романа "Рабочие на рассвете": "В первую очередь я критикую бесцеремонность нашего правительства, которое тратит свое время на относительно малосущественные дела и не обращает внимания на социальные пороки, которыми им следовало бы уже давно заняться. Здесь я представляю передовую радикальную партию"[15]. Фактически рабочая группировка, к которой присоединился Гиссинг, не была партией с твердой и строгой дисциплиной, а это были диссиденты, регулярно собиравшиеся и находившиеся под влиянием идей Французской революции.

К этому раннему радикальному периоду также относится интерес Гиссинга к социальным доктринам, в основном под влиянием его немецкого друга Эдуарда Берца, который — будучи убежденным социалистом — эмигрировал в Англию от режима Бисмарка. В письме брату Эдджерону Гиссинг сообщал: "Благодаря моему знакомству с Берцем я слышу много о жизни в Германии и иногда встречаюсь с немецкими социалистами, живущими в Лондоне; читаю также социалистические газеты". В том же письме он приветствовал возможность революции против "тирании режима" Бисмарка: "Конечно, революция будет рано или поздно, — это только вопрос времени и я лично буду рад, когда о ней услышу"[16]. Как молодой радикал оправдывал Гиссинг политический террор в ходе русской революции, высылку людей Сибирь, т.к., по его мнению, эти люди были действительно виноваты, "сознательно задерживая политическое и социальное развитие"[17].

Под прямым воздействием Берца Гиссинг напечатал социалистическую статью в "Пэл-Мэл" и выступал с докладами на эту тему в рабочем клубе [18]. Следует заметить, что Гиссинг был серьезно заинтересован движениями и теориями только лишь континентального социализма. Он читал также больших теоретиков, таких как Маркс, Дюринг, Шефлер и др. Он был убежден, что "теория социализма базируется на строго научном исследовании"[19]. В то же время он крайне скептически относился к "английскому социализму", что ясно видно из следующих строк: "... в революционных объединениях континента есть что-то, что окрыляет воображение... Но английский социализм! Он насквозь пропитан торгашеством; он апеллирует к самым пошлым душам; он смотрит одним глазом на собствен-

ную безопасность, а другим — на сейф капиталиста; он под истерной печатью, как все, что исходит из английских низших классов”[20].

Это его убеждение объясняет то обстоятельство, что личные контакты с рабочими, чьи митинги он посещал и на которых встречал некоторых своих родственников из “низших классов”, были прохладными, более чем сдержанными. С самого начала он не чувствовал себя “дома” в толпе простого народа, предпочитая оставаться посторонним наблюдателем.

Недолгий “социальный период” Гиссинга можно связать также с его журналистской деятельностью в “Вестнике Европы”, издающемся в Москве под редакцией М.Смасюлевича, где Гиссинг освещал в т.н. “квартальной статье” социал-политическую обстановку в Англии. Это лестное предложение он получил от представителей журнала в Лондоне, лидеров позитивизма, проф. Е.Визли и Фр.Гаррисона. Гиссинг весьма серьезно и добросовестно вел этот текущий журнальный раздел, комментируя, между прочим, и такие неотложные злободневные проблемы, как борьба за свободу в Ирландии (Гомруль), падение сельского хозяйства в Англии и др. Со временем, однако, интерес Гиссинга к социально-политическим проблемам утих, т.к. основательная подготовка к подобным статьям отнимала у него слишком много времени, которое он хотел посвятить художественному творчеству. Поэтому он отказался от участия в журнале и деятельности рабочего клуба.

Но в нем выработался вдохновенный сторонник позитивизма, модного философского течения — главным образом, под влиянием статей Фр.Гаррисона и его личности. Гиссинг видел в позитивизме ту науку современного общества, которая, по его мнению, “в состоянии освободить человечество от той анархии, в которой оно потонуло”. В своем очередном письме Эджерону (от 9-го мая 1880) Гиссинг подытоживает все то, что дали ему идеи позитивизма, с энтузиазмом советуя брату прочесть соответствующую статью Фр.Гаррисона в “Фортнайтли Ревью”: “Позитивистская философия велит нам следовать за наукой, сделать все лучшее, чтобы собрать все достижения человечества и выделить из основных знаний прошлого правила, которые, в известном смысле, дадут нам возможность предвидеть будущее и в связи с этим направлять также нашу политическую, социальную и индивидуальную жизнь более разумно”[21].

Аффективный и патетический стиль приведенного отрывка напоминает стиль Огюста Конта, с которым Гиссинг был хорошо знаком, прочтя приблизительно в то же время “Курс позитивной философии” (“Cours de philosophie positive”) в переводе Гарриэт Мартиню, считая его произведение “самым замечательным резю-

ме о человеческом знании и теории общественной жизни в будущем”[22]. В те годы Гиссинг был еще убежден, что позитивизм может сделать метафизику и всяческий пессимизм ненужными.

Позитивистская философия играла известную роль в становлении первого романа Гиссинга “Рабочие на рассвете”, как он признавал это в письме Фр.Гаррисону, посланном ему вместе с подарочным экземпляром своей книги (9-го июля 1880). Он пишет здесь о влиянии позитивистской философии, почерпнутом из статей Гаррисона в упомянутом журнале [23]. В своем ответе на письмо Гиссинга (22-го июля 1880) Гаррисон высказывает одобрение начинающему писателю за его понимание и сочувствие “трудолюбной” бедноте, но в то же время с беспокойством отмечает влияние на него натурализма Золя, ясно выраженное в романе [24]. Гиссинг в своем заслуживающем внимания ответном письме признается, что он еще не читал ни одного произведения Золя и что его трактовка романа обусловлена личными впечатлениями жизни “обитателей трущов”[25].

В начале творческого пути Гиссинга Гаррисон, без сомнения, играл направляющую роль. Под его воздействием Гиссинг стал членом Лондонского общества позитивистов и начал регулярно принимать участие в встречах, которые часто проводились на квартире у Гаррисона. В течение первых месяцев 1881 года он начинает датировать свои письма по “позитивному календарю”, ведущему начало датировки с Великой Французской Революции, как он поясняет в письме к Эдджерону: “Это предложение, сделанное Контом, заменить прежнее летоисчисление таким, каким было бы более достойно отметить начало ‘Религии Человечества’. Ты, без сомнения, поймешь, что 92-й год Великого Кризиса означает 93-й год после 1788 года, причем 1789-ый — это первый год Французской Революции и вместе с тем — начало новой эпохи. Я собираюсь пользоваться этим календарем и в дальнейшем”[26].

Хотя Гиссинг послал один экземпляр “позитивного календаря” брату, а другой прикрепил на стене своего кабинета, все же 6 месяцев спустя он вернулся к прежнему, принятому всеми, летоисчислению. Мы можем также убедиться, что менее чем через 2 года энтузиазм Гиссинга по отношению к позитивизму и его оптимистическому духу постепенно угас и он погрузился в свой обычный пессимизм.

Это резкое изменение философских взглядов писателя было обусловлено растущим интересом к системе пессимистической философии Шопенгауера, которая как и позитивизм, находила широкий отклик на рубеже 2-х столетий. Гиссинг сформулировал новые философские установки в статье, носившей парадоксальное заглавие “Надежда пессимизма”. Хотя статья в руко-

писи была готова уже в октябре 1882 г., Гиссинг не опубликовал ее в течение своей жизни. Очевидно, ему не хотелось прервать хороших отношений со своим патроном и доброжелателем Гаррисоном, одним из столпов позитивизма в Лондоне, тогда как в статье Гиссинг всесторонне развенчивал позитивизм [27]. Статья появилась посмертно только в 1970 г. под издательством Пьера Кустила вместе с другими малоизвестными краткими прозаическими выступлениями Гиссинга [28]. В ней ясно выражается дальнейшее развитие его философской мысли и отчасти намечается пессимистический оттенок большинства его произведений, в особенности пяти романов Ист-Энда, начиная с первого, "Рабочие на рассвете", и достигая кульминации в последнем, "Ад".

Если раньше Гиссинг восхищался позитивистской философией во всех ее аспектах, то теперь он нападает на нее вместе с радикализмом XIX века, который он называет "агностическим оптимизмом", исходя, главным образом, из постулатов шопенгауеровской философии. Его преклонение перед главной доктриной позитивизма, "Религией человечества", которую он считал "достоверной наукой будущего", сменилось скептическим отношением к ней. Джекоб Корг метко назвал статью "единственным в своем роде обзором", начиная с научного метода ученых викторианской эпохи — Милля, Конта, Дарвина и Спенсера, и кончая апологетами пессимизма XX века, такими как Камю, Оруэлл и Хаксли [29]. Гиссинг начинает свою статью разгромом основных принципов позитивизма. Он находит, что ошибочно утверждать, как это делали сторонники Конта, будто знание в силах ослабить "метафизический инстинкт", потому что если даже образование довело людей до отрицания религиозной идеи, все же подсознательно они мыслят религиозными терминами [30]. Если "агностический оптимизм" смог бы победить, то общество, к которому оно обращено, сделалось бы нестерпимым (неуправляемым, безрассудным), потому что "оптимизм это жить, следуя желаниям", другими словами, "жить, выражая эгоизм", что вызывает зло конкуренции. Это находится в противоречии с рассудком и реализмом, т.к. все факты указывают на то, что "наша жизнь — несчастна и человеческое естество в корне порочно" [31].

Так постепенно Гиссинг доходит до пессимистической доктрины Шопенгауера: в судьбе человека "надежда состоит в безнадежности" и наука нисколько не отрицает метафизической спекуляции (образа мысли), но в ходе своего прогресса как раз стимулирует ее и агностицизм невозможно передать путем наследственности другому поколению [32]. Из этого ясно, что Гиссинг больше не верит в утопию позитивизма, т.к. он полагает, что выход к действительности только усугубит несправедливость

и зло, царящие в мире.

Посвящая большую часть статьи разгрому позитивизма и “агностического оптимизма”, Гиссинг старается в дальнейшем найти какое-то разрешение безнадежному положению людей, в духе Шопенгауера. Т.к. эгонизм является манифестацией воли к жизни и причиной войн и распрей между отдельными личностями и народами, а также в основном бедности и нищеты на этом свете, то бороться с этим можно, только отказавшись от жизни. Человека, как воплощение зла, можно обратить к добру, только отрицая в нем его сущность. Единственное утешение, на которое он может надеяться, это жалость к себе и другим, что есть источник будущего блага (добра). Человек может достичь этой стадии посредством аскетизма, который, по Шопенгауеру, не есть самоистязание, но отказ от брака (вступать в брак), решение жить в бедности, избегать наслаждений, быть смиренными [33]. Но в нашем бедственном мире есть все-таки оптимальный вариант, утверждает Гиссинг (следуя Шопенгауеру), не является обманчивым все, что исходит из художественного творчества [34]. Эта идея первичности искусства в учении Шопенгауера была особенно по душе Гиссингу, считавшему творчество высшей ступенью человеческой деятельности.

Статья “Надежда пессимизма”, хотя и не увидевшая свет при его жизни, была изложением ведущей мысли его жизни и труда. Комментарию Шопенгауера о привилегированной роли художника помогли Гиссингу выяснить его отношение к искусству. Под влиянием этого философского направления он сумел отойти от своего недолгого сотрудничества с социалистами и посвятить себя полностью творческой деятельности. Так, например, в письме к сестре Маргарет (12 мая 1883) он говорит, что “единственная, известная нам, абсолютная ценность — это художественное совершенство. Безумие фанатизма (“*ravings of fanaticism*”), оправдано оно или нет, постепенно исчезает но труд художника, какими бы средствами он его не творил, остается источником оздоровления мира” [35]. И через 2 месяца он еще яснее пишет на эту тему брату: “Я мало-помалу обрел свое место в мире. Философия сделала для меня все, что смогла и едва ли она меня больше интересует.” С этих пор у меня призвание “чистого художника” [36].

Биограф Гиссинга, Джекоб Корг, приходит к логическому выводу, что так и не появившаяся в печати “Надежда пессимизма” является ключом как к эстетическим воззрениям писателя, так и к главным проблемам в его романах. Также, по его мнению, выясняется тот факт, что Гиссинг в своих социальных романах не только отстраняет реформу как средство борьбы против общественного зла, но даже не допускает ее возможности. Ис-

леду пессимистическую философию Шопенгауера, он приходит к убеждению, что поскольку устройство мира в корне порочно, человеческий идеализм слишком мало может сделать, чтобы изменить его. [37].

Интересно заметить, что кроме Джекоба Корга и Пьера Кустила, анализировавших влияние философии Шопенгауера на Гиссинга в основном в свете статьи “Надежда пессимизма”, К. Дж. Фрэнсис пришел к таким выводам без этого источника, но лишь на материале писем и других биографических данных. В своем эссе “Гиссинг и Шопенгауер” он старается доказать, что пессимистические философские идеи Шопенгауера более или менее явно отразились во всех романах писателя, особенно в таких произведениях, как “Ад” и “Новый Граб-стрит” [38]. Фрэнсис также рассматривает влияние философии Шопенгауера в более широком плане на литературу XIX века, особенно на французских реалистов, включая сюда и натурализм Золя. Соглашаясь с точкой зрения В. Т. Юнга, Фрэнсис утверждает, что пессимизм Шопенгауера был характерен не только для Гиссинга. Существенными являются его сношения с французскими реалистами, сгруппировавшимися под девизом шопенгауеровских идей. “Прочным звеном, объединившим всех этих писателей, — пишет Фрэнсис, — было учение Шопенгауера, которое заставило бродить всю массу реалистической литературы” [39]. Таким образом, по мнению Фрэнсиса, не только знакомство с Шопенгауером, но и общая атмосфера той эпохи, привела Гиссинга и других авторов к настроениям скептицизма и подавленности [40].

Совершенно иначе анализирует воздействие идей Шопенгауера на Гиссинга Дэвид Гриллс в своей позднейшей монографии “Парадокс Гиссинга” (1986). Соглашаясь с общим положением, что в свои юношеские годы “Гиссинг был под сильным влиянием доктрины Шопенгауера”, выраженной глубже всего в “Надежде пессимизма”, написанной в конце 1882 г. [41], Гриллс подвергает сомнению как обширность этой влияния, так и продолжительность его: “Спорно то, насколько долго Гиссинг в своем художественном творчестве следовал учению Шопенгауера” [42], пишет критик. Он также утверждает, что “надо определенно различать похожесть теоретических взглядов и непосредственное литературное заимствование”. Далее он говорит, “что также кажется неправдоподобным, будто Гиссингу было необходимо разрешение Шопенгауера на его веру в высокое назначение труда художника, как и то, что знакомство с немецкой философией явилось причиной пессимистического мировоззрения”. Гриллс приходит к выводу: “на протяжении всего своего литературного творчества Гиссинг не поддерживал последовательно установок Шопенгауера, например, он не имел твердого взгля-

да в вопросе на отказ от жизни ("renunciation")" ... В отличие от Шопенгауера Гиссинг верит, что "сексуальная страсть может принести идеальное удовлетворение" [43], что особенно проявилось, считает Гриллс, в более поздних произведениях писателя (например, "Корона жизни", "The Crown of Life" и др.).

Интересно и убежденно разбирает Гриллс основные и действительные причины пессимизма Гиссинга. Соглашаясь с установкой, что Гиссинг был пессимистом не только по темпераменту, но и по убеждению и что литературные течения континента помогли образованию его мировоззрения и эстетизма [44], Гриллс склоняется к мысли, что действительные причины пессимизма Гиссинга надо искать в особых обстоятельствах жизни, которые начиная с дней его юности кардинальным образом изменили дальнейшую его судьбу. Здесь надо без сомнения упомянуть его бессмысленную женитьбу на молодой проститутке из Манчестера, унизительное тюремное заключение за воровство, год жизни в Америке, вынужденное проживание в Ист-Энде, — в известном смысле "инкогнито" для утайки скандального брака — все эти обстоятельства оставили глубокие следы на молодой и гордой натуре Гиссинга, от которых он никогда не освободился [45]. Факт, что до этих неожиданных трагических событий писатель был вовсе не пессимистом по своему мировоззрению, но — напротив того, преуспевающим, жизнеспособным, исключительно работающим и талантливым юношей, добивавшимся успеха во всех интеллектуальных попытках, за которые он брался.

Установки Гриллса в анализе эстетических взглядов Гиссинга существенны уже тем, что они предупреждают возникновение преждевременных выводов в таких вопросах, как различные литературные влияния, по отношению к которым нередко грешат критики. Сам Гиссинг мало содействовал исследователям своего творчества, будучи весьма сдержанным в высказывании своих прямых точек зрения. Так, например, он отмечает в своем дневнике факт прочтения того или другого философа или писателя, не делая от себя каких-либо оценок или комментариев [46].

Единственным достоверным источником в анализа эстетических и общественно-политических взглядов Гиссинга, кроме его романов, можно считать его переписку с членами семьи (главным образом, с братьями и сестрами) и с его немецким другом Эдуардом Берцем в 1887–1903 гг. Исходя из этого можно утверждать, что кроме философских течений середины века — позитивизма Конта и пессимизма Шопенгауера, Гиссинг находился под сильным влиянием современных ему английских эстетических взглядов, что отразилось в его романах 90-годов. Такие имена, как Джон Рёскин, Уильям Моррис, Мэтью Арнольд, Томас Карлейль, встречаются на страницах его писем,

что в большей степени позволяет раскрыть его идеологическое направление. Как видно из острой критики Гиссингом позитивизма и его центральной доктрины “Религия человечества”, уже в 1882 г., в статье “Надежда пессимизма”, он окончательно разочаровался в утопии будущего Конта, в процессе развития науки и пришел к заключению, что все беды и страдания капиталистического мира большей частью находят свое объяснение в безумной промышленной конкуренции как внутри государства, так и между отдельными странами [47]. Понятно, что он отрицал бывшие в ходу буржуазные политэкономические теории и приветствовал Рёскина по поводу его совершенно отличных эстетических и социал-политических доктрин. В письме к сестре Маргарите (12 мая 1883) он советует ей прочесть статью Рёскина “Последнему, что и первому” (“Unto This Last”) представляющую из себя разгром буржуазной политэкономии. Гиссинг убежден, что сестра будет в восторге от этого произведения (“would glory in”), и прибавляет, что считает особенно ценным его “преклонение перед красотой” (“Worship of Beauty”). В этом отношении, считает Гиссинг, Рёскин отличается от Карлейля, которому он “во всем другом непосредственно следует” [48]. “Последнему, что и первому” (1860) было первым значительным произведением Рёскина в серии статей, в которых он развенчал современные идеи буржуазной политэкономии. Как критик художественного творчества он находил, что такие теоретики, как Милль и Рикардо уж слишком большое внимание уделяют материальной и промышленной стороне добываемого продукта, игнорируя его художественные стороны. По Рёскину, такая товарная статья должна напоминать большую картину живописи, где важное место должно быть отведено красоте [49]. Из того же письма следует, что Гиссинг не поддерживал реформистские начинания Рёскина (относительно мастерских, государственных школ, субсидий безработных и т.д.). Однако он приветствует точку зрения Рёскина, что искусство и его ценности заслуживают центрального места в жизни общества и что понятие “красота” имеет моральное и отсюда также общественно-политическое значение [50]. Гиссинг был уверен, что эстетические идеи Рёскина, Морриса и Арнольда явились тем мостом, который соединяет понятия чистого искусства и исправления общества [51]. Так, например, он пишет брату Эджерону (14 февраля 1884): “Я хотел бы напечатать главный пункт, необходимость единения между красотой жизни и социальной реформы” [52]. В этом же письме он критикует Рёскина, который в зале Лондонского Института проводит пропагандно-тематическую лекцию как “библейский пророк”. Особенно достается таким молодым людям, как Уильям Моррис, перешедшим от художественной де-

тельности на опасную тропу социалистической агитации [53]. В одном из своих позднейших писем брату (22 сентября 1885) Гиссинг высказывает глубокое возмущение, узнав, что за свою социалистическую деятельность Моррис попал в лапы полицейских: "Читал ли ты рапорт о столкновениях между социалистами и полицией Ист-Энда? Я думаю, что Уильям Моррис попал на скамью подсудимых из-за нападков на полицию... Что может делать, черт побери, такой как Моррис в этом стаде? Это же нельзя сказать, как страшно. Почему не пишет он своих стихов где-нибудь в отдалении? Он неизбежно оплошится среди этих негодяев... Отходи от них, отходи — и сохраняй здоровым свой дух — таков завет нашего времени!" [54].

Гиссинг был лично знаком с Уильямом Моррисом с дней своего раннего "радикализма". Он видел в нем талантливое поэта, писателя, публициста, искусствоведа. Как в Рёскине, он ценил в Моррисе его эстетические взгляды, но относился весьма скептически к его активной пропагандистской деятельности. Если он в приведенном выше письме брату высмеивал Рёскина, читавшего в роли "библейского пророка" свои лекции в больших залах, то тем более осуждал он политическую деятельность Морриса, особенно в 1883-84 гг., когда последний стал партийным активистом [55].

Центральную идею Рёскина и Морриса о первичности эстетической и духовной культуры не менее рельефно выражал третий теоретик этого периода, Мэтью Арнольд, в своих работах, особенно в "Культуре и анархии" ("Culture and Anarchy") — книге, завоевавшей большую популярность, Мэтью Арнольд яснее чем кто-либо другой обосновывает идею, что образование, самосовершенствование и духовная культура являются лучшим путем для осуществления социальной реформы и предпосылкой подлинного социального прогресса. Наибольшее различие выявляется только в средствах борьбы. Именно Арнольд борется против всякого "политического фанатизма" (включая сюда и революцию), т.к. он считает, что ни один из классов общества не имеет преимущества перед другими, чтобы быть в первых рядах борьбы за лучшее будущее человечества.

Против пороков эпохи, по Арнольду, можно бороться лишь путем распространения культуры и подъема образования. Поэтому Арнольд известен и как один из убежденных противников английского рабочего движения. Его взгляды, однако, находили широкий отклик среди буржуазной интеллигенции и у многих известных писателей. Здесь можно было бы назвать, например, Джордж Элиот, в чьей известной книге "Феликс Холт, радикал" (1866) и особенно в вышедшей отдельно статье "Обращение Феликса Холта к трудящимся массам" (1868) прямо подвергнута

осуждению революционная борьба рабочих — в свете “Культуры и анархии” Арнольда.

Воздействие эстетического мировоззрения четверых вышеназванных теоретиков на творчество Гиссинга, без сомнения, явно. Это видно как из его переписки, так и из романов Ист-Энда 80-х годов. Хотя взгляды писателя с годами менялись, можно все-таки заметить некоторые определенные установки. Так, например, Гиссинг кажется неизменно доброжелательный к Томасу Карлейлю, в основном потому, что чувствует душевное родство с философом вследствие его “аристократического” миропонимания [56]. В одном из писем сестре (15 сентября 1883), в котором он, между прочим, обсуждает её религиозные убеждения, Гиссинг утверждает: “Моя позиция в отношении Универсума та же, что и у Карлейля, как это видно из главы его замечательного произведения “Сартор” — главы под названием “Естественный Супер-натурализм”” [57].

Можно убедиться, ссылаясь на приведенные строки из писем Маргарет и Эджерону, что имена Рёскина, Морриса, Арнольда и Карлейля встречаются там неоднократно. Это объясняется и тем, что центральная идея этих теоретиков-ученых о важном месте искусства и художественных ценностей в гуманном, достойном человека, обществе находила свое выражение в более ранних романах Ист-Энда, где определенно выступает конфликт между искусством и возможностью общественной реформы [58].

Кроме континентальных и отечественных философских и социал-политических теорий, образованию эстетических взглядов Гиссинга, без сомнения, помогло его постоянное и неустанное чтение мировой литературы. В этой области он, гораздо более сдержан, отмечая только в общих чертах прочитанное, не выказывая своего мнения. Сестре Маргарет (31 июля 1886) он пишет: “Более всего помогают мне французские и русские писатели. У меня нет особых симпатий к точке зрения английских авторов”. Он, также прибавляет, что поэтому его собственное творчество никогда не сможет быть популярным: “Масса идет к таким людям, которые более отвечают ее вкусу. День ото дня эта масса растет в своем числе и влиянии. Боюсь, что наступит время, когда хорошая литература должна будет упорно бороться, чтобы остаться при своих установках” [59]. Это кажется очень общим обвинением, т.к. Гиссинг не называет ни одного английского писателя, сумевшего было поразить вкус “масс”.

Можно только предполагать, что в письме сестре он более резко выражал свою досаду на издательства, не печатавшие всех его произведений из-за их смелого обличения социального зла, как, например, случилось с рукописью его романа “Враги госпожи Гранди” (“Mrs. Grudy’s Enemies”) [60].

Если воспользоваться дневниковыми записями Гиссинга, то и здесь нельзя найти оценку того или иного автора. Так же и относительно Золя, с именем которого часто связана натуралистическая обработка его произведений, особенно романов Ист-Энда. В дневнике мы находим 15 записей с именем Золя, но все они даны в сухом, реферрирующем стиле, в статистике по поводу прочтения или окончания чтения его романов.

Например: Воскресенье, 24 июня 1893: "... Целый день гулял по улицам", (позже) немного читал Золя.

Суббота: 22 июля 1893: "... Читал Золя "L'Argent" и некоторые из его новелл".

Понедельник: 21 августа 1893: "Кончил читать "L'Argent"[61].

В таком же стиле в дневнике сделаны пометки о таких французских писателях, как Бальзак (13 записей), Мопассан (5), Флобер (1) и относительно русских писателей — Достоевского (12), Толстого (9) и Тургенева (8). Известно в общем, что Гиссинг высоко ценил всех этих писателей.

В то же время более многочисленны и содержательны именно записи по поводу прочтения некоторых английских писателей, на основании которых можно утверждать о их близких контактах с Гиссингом, о взаимных посещениях, переписке, обсуждениях, литературных влияниях. К ним несомненно можно отнести Томаса Гарди (27 записей), Джорджа Мередита (25), Г.Дж. Уэллса (44).

Т.Гарди был тем писателем, которого Гиссинг особенно ценил. Как и Гиссинг, Гарди находился под сильным влиянием пессимистической философии Шопенгауера и античной литературы, особенно греческих трагедий. Что касается их пессимистического мировоззрения, то, по мнению критиков, "пессимизм" Гарди никогда не достигал такой непопулярности в Англии, как пессимизм Гиссинга [62].

Джордж Мередит — тоже один из тех английских писателей, кого Гиссинг глубоко ценил и чьим искусством восхищался, советуя его непременно прочитать своим братьям и сестрам [63]. В бытность свою рецензентом издательства Чэпмен энд Хол (Chapman and Hall) Мередит был первым, кто одобрил с профессиональной точки зрения романы Гиссинга. Его обычно считают открывателем таланта молодого писателя [64]. Гиссинг в свою очередь находился непосредственно под влиянием психологизма произведений Мередита, особенно в таких своих романах, как "Изабелла Клэрэндон" [65] ("Isabel Glarendon").

Декларации Гиссинга по поводу его литературных симпатий и антипатий привлекали иногда внимание критиков, как видно из его оценки писательниц Шарлотте Бронте и Джордж Элиот.

В своем письме Эдуарду Берцу он писал в 1887 г.: "В самом деле из английских романистов представляется мне все яснее и яснее, что есть только один, совершенно отвечающий моему вкусу — и это Шарлотте Бронте. Широкая, блестящая женщина. В сравнении с ней Джордж Элиот достойна жалости" ("miserable") [66].

Это интригующее сравнение критики объясняли по-разному. Артур Юнг, издатель переписки Гиссинг-Берц, объяснял преимущество Шарлотте Бронте в глазах Гиссинга ее женственностью — "интересной и обаятельной личностью" [67]. Джон Гуд думает, что он открыл более глубокую причину этого. Так, например, он пишет в монографии, посвященной Гиссингу, что трудно найти причину этой особой приязни, потому что Бронте была "прежде всего личностью, выражавшей свой мятежный дух против учреждений, стеснявших ее, против всего того, что вызвало протест и в творчестве Гиссинга" [68].

Это сравнение двух английских писательниц интересно и потому, что в его практической литературной деятельности большое место занимает как раз Джордж Элиот, чье психологическое мастерство в изображении характеров Гиссинг очень внимательно исследует, читая её произведения [69], откуда он многое брал и для своего творчества.

Джекоб Корг приходит, по нашему мнению, к более обоснованному выводу, что Гиссинг имитировал метод Джордж Элиот в выявлении контрастной связи "между характерами и их жизненным опытом" [70], подчеркивая этим причину их поведения.

Следует согласиться и с другим выводом Дж. Корга: Гиссинг продолжал выдвинутый Джордж Элиот лозунг о большой ответственности писателя-романиста перед своими читателями: "Как все писатели, бывшие под влиянием Джордж Элиот, внес Гиссинг в литературу новую концепцию об ответственности, обратившись от развлекательных мотивов и пропагандистских тенденций к действительным моральным проблемам, расширяя их при этом в сферах социальных и психологических" [71].

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Orwell G. George Gissing // Collected Articles on George Gissing / Ed. Pierre Coustillas. — London: Frank Cass & Co Ltd 1968 — P 50 (G.Orwell died in 1950. The article was published posthumously).
2. Korg J. George Gissing: A Critical Biography. — London: Methuen, 1965.
3. Goode J. George Gissing: Ideology and Fiction. — New York: Barner and Noble, 1979.
4. Poole A. Gissing in Context. — London. Basingstone: Macmillan Press, 1975; Grylls D. The Paradox of Gissing. — London: Allen & Unwin. Boston. Sidney, 1986.
5. Swinnerton F. George Gissing. — London: Martin Secker, 1924; Grapp S.V. George Gissing. Classicism. — Philadelphia, 1936; Donnelly M.C. George Gissing. Grave Comedian. — Cambridge, 1954; Ward A.Ch. Gissing. — London: Longmans Green & Co, 1959; Collected Articles on George Gissing / Ed. Pierre Coustillas. — New York: Barnes & Noble, 1968; Davis O. George Gissing. A Study in Literary Leanings. — London: Folcroft Press, 1970; Spiers J. Coustillas P. The Reviscovery of George Gissing. — London: National Book League, 1971; Tindall G. The Born Exile. George Gissing. — New York, London: Jovanovich, 1974.
6. Letters of George Gissing to Members of His Family. Collected and Arranged by Algernon and Ellen Gissing. — London: Constable, 1927. Далее книга цитируется как “LMF”).
7. George Gissing and Ed. Bertz. Letters 1887-1903 / Ed. by Arthur Young. — London: Constable, 1961; (Далее книга цитируется как “Bertz”). Гиссинг познакомился с Эдуардом Берцем, немецким социалистом, по газетному объявлению, в котором он просил возможности познакомиться с английским джентельменом, желающим найти собеседника по научным интересам. Встреча состоялась в январе 1879 г.
8. London and the Life of Literature in Late Victorian England. The Diary of George Gissing, Novelist. (Далее книга цитируется как “Diary”).
9. George Gissing. Critical Heritage / Ed. Pierre Coustillas. — London: Routledge & Kegan Paul, 1972. — P. 1.
10. В 1876 г. Гиссинг являлся способным студентом Манчестерского Оузи Колледжа по специальности классической филологии, но вынужден был навсегда прервать свою академическую карьеру вследствие скандальной истории. Его любовь к девушке-проститутке, Элен Гаррисон, для содержания которой он украл деньги из гардероба студентов, привела к его исключению из училища. После отбытия месячного срока наказания в тюрьме Гиссинг покидает Англию и проводит год в скитаниях по Америке, поддерживая себя случайным заработком. В 1877 г. он вернулся на родину, женился на Элен Гаррисон (Нелль) и поселился инкогнито в Ист-Энде, в районе Лэмбет.

11. Booth Ch. *Life and Labour of the People in London* in 4 vols. — London: Macmillan & Co. Ltd., 1889.
12. Briggs A. *Victorian Cities*. — New York and Evanston: Harper & Row, 1965. — P. 362.
13. *Ibid.* — P. 364.
14. *Ibid.* — P. 365.
15. Letter to Algernon of June 8, 1880 // LMF. — P. 73.
16. Letter to Algernon of Dec. 21, 1879 // LMF. — P. 52.
17. MS Letter, George Gissing to Algernon Gissing of May 15, 1881 (Pforzheimer Collection); LMF. — P. 98 // Grylls D. Op. cit. — P. 24.
18. Grylls D. Op. cit. — P. 23.
19. *Berts*. — P. 4; LMF. — P. 90.
20. Gissing G. *Demos. A Story of English Socialism* in two vols. — Leipzig: Tauchnitz, 1886. — Vol. II.
21. MS letter, George Gissing to Algernon Gissing of May 9, 1880, Berg Collection, YUL // Korg J. *George Gissing: A Critical Biography*. — P. 40.
22. MS letter, George Gissing to Algernon Gissing of Nov. 9, 1878, Berg Collection; of May 9, 1880. Berg Collection // Grylls D. Op. cit. — P. 23.
23. MS letter, George Gissing to Fr. Harrison of July 9, 1880. No 20, Pforzheimer Library // Korg J. *George Gissing: A Critical Biography*. — P. 44.
24. Fr. Harrison's letter to Gissing of July 22, 1880; LMF. — P. 78-79.
25. Gissing's letter to Harrison of July 23, 1880; LMF. — P. 79 // Korg J. *George Gissing: A Critical Biography*. — P. 44.
26. Letter to Algernon of Jan 30, 1881; — LMF. — P. 90-91.
27. Фр. Гаррисон взял под защиту Гиссинга, когда узнал о его тяжелом материальном положении, пригласив его домашним учителем для своих двух сыновей и представив его влиятельным издательским деятелям как, например, Джон Морли, издатель "Пэл-Мэл газет" и другим.
28. Gissing G. *Essays and Fiction* / Ed. Pierre Coustillas. — Baltimore and London: John Hopkin's Press, 1970. — P. 11-22. (Далее книга цитируется как "Essays").
29. Korg J. *George Gissing; A Critical Biography*. — P. 51-52.
30. *Essays*. — P. 19.
31. *Ibid.* — P. 20.
32. *Ibid.* — P. 19.
33. *Ibid.* — P. 19-20.
34. *Ibid.* — P. 21.
35. Letter to Margaret of May 12, 1883. — LMF. — P. 126.
36. Letter to Algernon of July 18, 1883. — LMF. — P. 128.
37. Korg J. *George Gissing: A Critical Biography*. — P. 52.
38. Francis C.J. *Gissing and Schopenhauer* // *Collected Articles on George Gissing* / Ed. Pierre Coustillas. — London: Frank Cass & Co. Ltd., 1968. — P. 106-117.

39. Francis C.J. Op. cit. — P. 115; Young W.T. George Meredith, Samuel Butler, George Gissing // The Cambridge History of English Literature. — Cambridge: The University Press, 1933. — Vol. XIII. — Ch. XIV. — P. 457.
40. Francis C.J. Op.cit. — P. 116.
41. Grylls D. Op.cit. — P. 3.
42. Ibid.
43. Ibid. — P. 16-17.
44. Ibid. — P. 17.
45. Ibid.
46. См. дальше. — С. 20.
47. В своем произведении "Викторианские города" Аза Бриггс кратко, но обзорно всесторонне разбирает осуждение Гиссинга английской индустриализации и сатирически относится к хваленому викторианскому "прогрессу", который в своем фанатичном шествии промышленных нововведений уничтожил много прекрасных природных богатств, не говоря уже о возникновении целой армии немущих рабочих (Briggs A. Op.cit. — P. 362).
48. Letter to Margaret of May 12, 1883. — LMF. — P. 126.
49. Korg J. George Gissing: A Critical Biography. — P. 56-57.
50. Letter to Margaret of May 12, 1883. — LMF. — P. 126. Korg J. George Gissing: A Critical Biography. — P. 56-57.
51. Korg J. George Gissing: A Critical Biography. — P. 65-66.
52. Letter to Algernon of Feb. 14, 1884. — LMF. — P. 135-136.
53. Ibid.
54. Letter to Algernon of Sept. 22, 1885. — LMF. — P. 168-169.
55. Томас Карлейль (1795-1881): См. Аникин Г.Б. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века // Рёскин и Карлейль. — М.: Наука, 1986. — С. 192-213.
56. Аникин Г.Б. Указ. соч. // Рёскин и Моррис. — С. 297-317.
57. Letter to Margaret of Sept. 15, 1883. — LMF. — P. 132.
58. Korg J. George Gissing: A Critical Biography. — P. 92-93.
59. Letter to Margaret of July 31, 1886. — LMF. — P. 183.
60. Гиссинг кончил писать роман "Враги госпожи Гранди" в начале сентября 1882 г. В конце этого месяца его издатель ("Смит и Элдер") вернул рукопись с пометкой, что она слишком "критична" для публичной библиотеки Муди. Гиссинг отнесся к этому замечанию с презрением и послал рукопись во многие другие издательства. В конце концов рукопись взяла "Бентли и Компания" днем позже Рождества 1882 г. Гиссинг ждал выхода книги еще в феврале 1884 г., но по неизвестным причинам рукопись пропала, и произведение не попало в печать.
61. Diary. — P. 308-313.
62. Donnelly M.C. Op.cit. — P. 6.
63. Letter to Algernon of Oct. 8, 1885. — LMF. — P. 170. Letter to Ellen of Oct. 9, 1885. — LMF. — P. 171.
64. Korg J. George Gissing: A Critical Biography. — P. 62-63.
65. Ibid. — P. 78.
66. Letter to Bertz of April 17, 1887. — P. 5-6.

67. Young A.C. Introduction. The Letters of George Gissing to Eduard Bertz. 1887-1903. — P. 6; Note 22.  
68. Goode J. Op.cit. — P. 18.  
69. Korg J. George Gissing: A Critical Biography. — P. 259.  
70. Ibid.  
71. Ibid. — P. 260.

## SOCIAL-POLITICAL AND AESTHETIC VIEWS OF GEORGE GISSING

Asta Luigas

Summary

The article is devoted to the social-political and aesthetic views of George Gissing (1857-1903), one of the most erudite and contradictory literary personalities of the late-Victorian England. Influenced by current philosophic thought of the 19th century, by the positivism of Auguste Comte and the pessimism of Schopenhauer, well-read in world literature, he at the same time, did not acquire any definite aesthetic programme in his comparatively short creative life. Together with his compatriot Thomas Hardy, he has generally been considered one of the remarkable pessimists in English literature at the turn of the centuries.

# САМОБЫТНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ТАЛАНТА ДЖОНА ФАУЛЗА

Виктор Фрейбергс  
Латвийский университет

Джон Фаулз является одним из ведущих, наиболее интересных и сложных предсавителей английской прозы наших дней. Самобытность таланта Фаулза заключается в необычной эрудиции и разносторонности его интересов в век узкой специализации; в стилевой утонченности; в специфике его повествовательной манеры, в тонком даре рисовать окружающий мир и вскрывать мельчайшие психологические нюансы переживаний героев; в его очень осторожном отношении к слогу — как Фаулз сказал в одном интервью, он никогда не упрощает языка, ибо язык для него священен [1].

Отличительной чертой творчества Фаулза является его непредсказуемость, несмотря на стойкость основных тематико-структурных принципов его произведений. Каждое новое произведение Фаулза далеко не всегда оправдывает ожидания и предсказания критиков (так, например, случилось с его последним романом). В то же время каждая его работа имеет внутреннюю, хотя иногда глубоко скрытую связь с предыдущими и подчинена общей логике развития его творчества; каждая последующая книга проливает новый свет на ранее им написанное. Так, к примеру, значимость и истинная цель авторского замысла первого романа “Коллекционер” (1963) раскрывается более полно и отчетливо лишь после публикации “Мага” в его второй редакции (1976).

Резюмируя сказанное, уместно привести слова американского критика Б.Н. Олшена: “Для творчества Фаулза особенно характерны два необычных по сочетанию, но ярко выраженные свойства. С одной стороны, огромное стилевое и жанровое разнообразие, с другой — повторение определенных тем и концепций, определенных переживаний, основополагающих для человеческого бытия, взглядов и восприятий. Одно выражает потребность художника постоянно бросать вызов, расти и экспериментировать, в то время как второе кажется проявлением необходимости моралиста высказывать суждения и поучать” [2].

Творчество Фаулза многогранно: кроме романов, повестей и рассказов, он является автором стихов, многочисленных эссе и литературно-критических статей, обзоров, сценариев и т.д. [3]. Все его произведения раскрывают многогранность его творчества и содействуют пониманию основополагающих эстетико-

философских воззрений писателя. Он начал свою творческую деятельность в 40-х годах (он родился в 1926 г.). Ему было уже 37 лет, когда вышел его первый роман "Коллекционер". До этого Фаулз не осмеливался ничего из написанного им печатать, считая свои работы художественно неполноценными. Однако после выхода его первого романа он сразу же обратил на себя внимание критики. Большинство критиков видели в романе лишь новую попытку изображения психопатологии личности, и в некоторых странах (например, в Новой Зеландии) "Коллекционер" вошел в список запрещенной литературы.

В целом "Коллекционер" не принес Фаулзу большей славы, чем "многообещающего молодого писателя". Истинное признание пришло к нему лишь после выхода в свет первой редакции "Мага" (1966) и особенно — после появления романа "Женщина французского лейтенанта" (1969), возглавившего списки бестселлеров по обе стороны океана.

Сам Фаулз так отозвался о своем интересе к писательской деятельности: "Я начал писать потому, что мне всегда легко давалось фантазировать, придумывать ситуации, реалистические диалоги" [4]. Он пишет медленно и терпеливо, иногда два или несколько произведений одновременно, подчиняясь творческому импульсу, ибо считает, что "...роман должен сначала быть зачат в страсти" а только потом "обработан разумом" [5].

Как правило, Фаулз долго и тщательно работает над готовым текстом. Так, "Мага" Фаулз переделывал дважды (редакции 1966 и 1977 годов). Литература для Фаулза является выражением собственного мировосприятия и нацелена на выявление пороков буржуазной действительности. Перефразированные им слова Декарта: "Я пишу, поэтому существую" [6] звучат как эстетическое кредо писателя. Жанры, в которых выступает Фаулз, различны, но принципы его искусства в своей основе однородны.

Определяя природу искусства, Фаулз писал в "Аристосе", что оно выражает истины, слишком сложные, чтобы их могла выразить наука [7]. Он видит превосходство искусства над наукой в способности первого "схватывать" и пояснять сложности окружающей действительности, внутреннего облика человека и его взаимосвязей с окружающим миром. Писатель называет искусство стенограммой человеческих знаний; по его мнению, искусство и жизнь взаимно дополняют друг друга. Искусство не может решать проблем, но оно может их актуализировать. Опыт каждого из героев Фаулза дает читателю определенный моральный урок, заставляет его заглянуть в самого себя, переоценить свои взаимоотношения с окружающей средой. Одной из задач искусства Фаулз считает преодоление предрассудков, ведущих

человечество назад к варварству. Так же как современная действительность является итогом исторического процесса, искусство представляет результат человеческой деятельности, будучи, по Фаулзу, непрерывным процессом (continuity of art). Следовательно, неотъемлемой частью искусства всегда является прошлое, которое отражается в настоящем. Культурные творения современности всегда в той или иной степени представляют собой продукт прошлого, даже если внешне они отвергают его. В произведениях Фаулза всегда ощущается осознание автором той традиции, на которой они строятся. Вместе с тем Фаулз не отвергает роль новаторства и эксперимента в искусстве. По его убеждению, любая форма искусства должна быть выражением авторского "я", поэтому он отрицает полный абстракционизм, ибо не читает его отражением окружающего мира, упрекает его в безличности. Сам Фаулз ищет некую "среднюю" творческую линию, задавая себе вопрос: "... до какой степени малодушие заставляет меня придерживаться старой традиции? До какой степени паника загнала меня в авангардизм?" [8].

В культурной традиции, обнаруживающей различное по форме и содержанию воплощение в творчестве Фаулза, исходным пунктом служат древнегреческая мифология и искусство, выступающие в качестве основополагающих композиционных приемов писателя. Подобная мифологизация литературы носит общий характер во всей западной литературе XX века - особенно в период после второй мировой войны (см., например, монографию Е.М. Мелетинского "Поэтика мифа" — М: Наука, 1976). Одним из центральных мифологических образов в произведениях Фаулза является миф об Одиссее, миф поиска.)

Так же как Одиссей отправляется в скитания по Свету, чтобы возвратиться домой уже с новым пониманием себя и мира и обнаружить, что именно там находится истинная цель, причина его путешествия, герои Фаулза отправляются в символическое странствие, итогом которого является обретение собственного "я" и переосмысление отношений к окружающей действительности, ибо контакт с внешним миром возможен для них лишь как итог самопознания. Фаулз выделяет важность для своего творчества одиссеевской дилеммы Калипсо-Пенелопа, которая обнаруживает себя при трактовке одной из ведущих тем его произведений — проблемы выбора: "... я знаю, насколько я обязан как писатель дилемме Калипсо-Пенелопа, которая всегда преследовала и впредь будет преследовать мои и бесчисленные другие романы", писал Фаулз [9]. Если суть дилеммы для Одиссея состоит в выборе между вечностью и смертностью, то для героев Фаулза выбор лежит между незнанием и познанием, обыденностью существования и мучительностью самопознания. Структурно миф

поиска перекликается с мифом о сложении (descent). Так, например, в романе “Женщина французского лейтенанта” одним из основных лейтмотивов является миф об Ариадне и Тезее, а одним из центральных образов — лабиринт. В “Островах” Фаулз пишет, что центр лабиринта символизирует истинное самопознание (true self-knowlegde)[10], что является задачей всякого искусства.

Особое место в творчестве Фаулза занимает кельтская литература. Это объясняется убеждением писателя, что английская литература строится на ее основе, а не на англо-саксонской, как принято считать. В предисловии к рассказу “Элиджок” Фаулз пишет, что можно насмеяться и высокомерно улыбаться над мнимой наивностью и примитивностью кельтской литературы, но отмечает, “... что это противоречит нормам благопристойности, поскольку мы как бы наблюдаем собственное рождение” [11].

Фаулз проводит непосредственную связь между кельтской литературой и мифологической темой поиска. “Знаменательно то, что такие авторы, как Мария Французская и Кристиана Писанская, часто заставляли своих Улиссов совершать дальние путешествия, чтобы обнаруживать, что истинная мудрость находится дома или по крайней мере не в самой начальной стадии пути” [12].

Особенно важную роль как в истории кельтской и английской литературы, так и в творчестве Фаулза сыграла писательница XII века Мария Французская. Последняя, по мнению Фаулза, обладала истинно женским пониманием и чувствительностью к психологическим аспектам взаимоотношений между людьми. Творчество Марии Французской высоко ценил В. Гёте, который писал и ее “лэ” в 1820 году: “... поэмы Марии Французской становятся нежнее и милее от аромата времени, который встает между нами и ею самой”. [13]. Ее несомненный дар художника заключался в умении передать психологические нюансы героев путем описания их поведения, через диалог, мимику и т.д. Примером служит рассказ Фаулза “Элиджок”, который является свободным пересказом одноименно “лэ” (“lais”) Марии Французской. Как пишет В.Ивашева: “...Маленькая повесть “Элиджок”, от которой неотделим аромат иной эпохи, служит Фаулзу поводом для демонстрации своего психологического мастерства — раскрытия психологии героев через их поступки и действия” [14].

Отличительной чертой творчества Марии Французской Фаулз считает ироническое восприятие изображаемых событий, качество, порой трудно уловимое для глаза современного человека. Так, например, в поэме “Оборотень” (“Bisclavret”) описание мести мужа своей неверной супруге проводится явно ироничным образом “...И вот расправился он с ней... ведь нос успел

ей откусить! Как мог он хуже поступить?” [15].

По утверждению самого Дж. Фаулза, глубоко обобщающую роль в его творчестве играл миф о Робине Гуде, который он считает очень важным английским мифом [16], выражающим квинтэссенцию истинно английского характера — тяготение к уединенности и отвлеченности от общества, отсюда символическое значение леса в работах Фаулза и отсюда постоянное выступление перед людьми под маской.

Тема “английскости” (“Englishness”) является ведущей в романе “Дэниел Мартин”, где автор детально рассматривает социально-психологические аспекты проявления английского характера.

Всегда, когда речь заходит об английской литературе, первым именем, приходящим на ум и вызывающим ассоциации, является имя Шекспира, чье творчество оставило глубокий след в современной британской и мировой литературе. Читая современную литературу, мы, не всегда это осознавая, одновременно читаем и Шекспира. Центральное место в творчестве Фаулза занимает последняя пьеса Шекспира “Буря”, которая являлась своеобразным итогом эстетических и этических исканий поэта (многие критики считают, что последние слова Просперо были прощальными словами Шекспира). Гуманизм “Бури” — это источник основных структурных и тематических принципов произведений Фаулза, в более “открытой” форме выступающих в романах “Коллекционер” и обеих редакциях “Мага”.

Для творчества Фаулза имеет особое значение аллегорически осмысленная идея пьесы: “ ‘Буря’ представляет собой притчу о человеческом воображении; и в конечном итоге это пьеса о собственном воображении Шекспира; о его силе, надеждах и возможностях. Истинный остров в пьесе — наша планета в океане космоса” [17]. Конфликт пьесы самый древний во всем искусстве и разыгрывается в душе художника: “...между силой воображения и его смыслом. *Cui bono*, с какой целью? Что это изменит?” [18].

Произведения Фаулза в художественно переосмысленной форме выражают мысль, что если искусство и не всесильно, то оно имеет достаточную силу воздействия, чтобы изменить образ мышления отдельных людей, а это обеспечивает художнику возможность гуманистического взгляда на мир.

Многосторонность влияния мировой культурной традиции в произведениях писателя обуславливает целесообразность выделить основные традиции, наиболее существенные для осмысления своеобразия творчества Фаулза.

Из английских критических реалистов наибольшее влияние на Фаулза имел Ч. Диккенс. По словам Фаулза, важную роль при

формировании его творчества сыграл роман "Холодный дом". С писателями XIX века его сближает необычная любовь к повествованию, что выражается в остроте сюжетов, отчетливо детализированном изображении окружающего мира, хотя по мере эволюции творчества Дж. Фаулза сюжет теряет первоначальную актуальность. Уже в "Дэниеле Мартине" писатель переносит центр тяжести на описание психологических оттенков поведения героев, подходя к изображению внутреннего мира своих персонажей более прямолинейно, нежели в первых романах. С Т. Гарди Фаулза единит трактовка природы, это особенно отчетливо видно в "Женщине французского лейтенанта" и повести "Башня из черного дерева".

С точки зрения самопознания как одной из центральных тем его произведений творчество Фаулза обнаруживает некоторые сходства с эстетикой Дж. Конрада, о двух повестях которого ("The Heart of Darkness" и "The Secret Sharer") Альбер Дж. Жерар (Albert J. Guerard), в частности, писал: "...оба романа обыгрывают древний миф о "ночном путешествии", олицетворяющем погружение в первобытные и подсознательные истоки бытия" [19]. Принцип Конрада — изолировать своих героев от действительности с целью их самопознания — служит одним из важных творческих приемов Фаулза.

Этих авторов объединяет вера в культурного, образованного индивида и в оздоровляющее воздействие культуры на бытие погрязшего в пороках буржуазного общества.

Сам Фаулз, отвечая на вопрос о том, кто наиболее близок ему из писателей прошлого, всегда называет имя Д. Г. Лоуренса; с ним его сближает трактовка и восприятие природы, ощущение ее первобытности, связи с ней человека. Своим стилем Фаулз во многом обязан Г. Джеймсу, у которого он учился тонкости и мастерству синтаксиса.

Из русских классиков сам Фаулз всегда выделял Тургенева и Гоголя [20]. К этим писателям необходимо добавить Достоевского, чье творчество оказало глубокое воздействие на западную литературу в целом и на Фаулза в частности. Существенную роль в формировании творчества Фаулза сыграла французская литература. Он закончил Оксфордский университет по специальности "французский язык и литература", позднее преподавал французскую литературу в колледже. Из ее новейших представителей Фаулз называет трех писателей — Ж. П. Сартра, А. Камю и А. Жида, хотя, по его словам, он "отошел" от последнего [21].

Однако названные выше авторы лишь частично представляют традицию, нашедшую отражение в творчестве Фаулза.

Если говорить о философских взглядах Фаулза, то неос-

поримо действие аналитической психологии Юнга, особенно на первом этапе творчества писателя. Фаулз, подобно Юнгу и, возможно, под его влиянием искал возможность примирить внутреннюю гармонию личности с гармонией внешнего мира. Юнг писал по поводу этой гармонии: "Человек только в том случае может идеально соответствовать требованиям окружающего его общества, если он также соответствует своему собственному внутреннему миру, т.е. если находится в гармонии с самим собой. И наоборот: он только в том случае достигает внутренней гармонии, если он приспособится к внешней среде" [22].

Приведенные слова ярче подтверждаются а "Маге", хотя учение Юнга сохраняет свое воздействие на Фаулза на протяжении всего пройденного писателем творческого пути.

Произведения Фаулза неразрывно связаны с изобразительным искусством, особенно живописью, которая находит различные пути выражения в его работах. Во-первых, герои нескольких произведений — художники по профессии и призванию, например, Миранда из "Коллекционера", Генри Бресли из повести "Башня из черного дерева" и другие. Кроме того, Фаулз справедливо считает живопись внесловесным способом общения между людьми, зеркалом души художника и зрителя. Мастерски владея языком, Фаулз создает поистине виртуозные полотна: его с полным основанием можно назвать художником, который вместо красок использует богатую и многоцветную палитру слов.

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Воловец С. Джон Фаулз: И умом и сердцем я за разоружение // Литературная газета. — 1980. — 30 нояб. — С. II.
2. Oleshen B.N., Oleshen T.A. John Fawles: A Reference Guide. Boston, 1980. — P. VII.
3. Fowles J., Godwin F. The Islands. — London, 1979 ; Fowles J. and Horvat F. The Tree. — Boston, Toronto, 1979 ; Fowles J. and Brukoff B.; The Enigma of Stonehenge. — London, 1980.
4. Англия. — 1980. — № 1. — С. 63.
5. Там же.
6. РЖ по общ. наукам. — 1980. — № 4. — С. 183.
7. Fowles J. The Aristos. — London: Granada, 1980. — P. 180.
8. Palmer W. The Fiction of John Fowles. — Univ. Missouri Press, 1974. — P. 87.
9. Fowles J., Godwin F. The Islands... — P. 84.
10. Ibid. — P. 94.
11. Fowles J. The Ebony Tower. — London: Panther Books, 1976. — P. 129.

12. Fowles J., Godwin F. *The Islands*... P. 58.
13. Три повести Марии Французской. — Сп. Петербург: Астрей. — С. 15.
14. Ивашева В.В. Что сохраняет время: Литература Великобритании 1945-1957. — М.: Сов. пис., 1979. — С. 262.
15. Три повести Марии Французской. — С. 29.
16. Fowles J. On Being English but not British // *Texas Quarterly*. — 1964. — 7. Autumn. — P. 154-162.
17. Fowles J., Godwin F. *The Islands*... — P. 84.
18. *Ibid.* — P. 98.
19. Albert J. Guerard. Introduction // Conrad J. *The Heart of Darkness and The Secret Sharer* // *A Signet Book*. — 1976. — P. 9.
20. Воловец С. Указ. соч. — С. II.
21. An Interview with John Fowles // *Contemporary Literature*. — 1976 — Vol. 17. — No 4. — P. 459.
22. Jung C.G. *Contributions to Analytical Psychology*. — London, 1928. — P. 43.

## THE ORIGINALITY OF THE LITERARY TALENT OF JOHN FOWLES

Viktors Freibergs

Latvian University

Summary

The article deals with the work of John Fowles, one of the most original, leading figures of contemporary English prose. The main stress has been laid on the writer's great erudition, intellectuality and many-sidedness of his experiments in the style and genre of the novel.

Of Fowles's various literary influences mention has been made of such classics of English and Russian literature as Dickens, Hardy, Turgenev, Gogol and Dostoyevsky. In the formation of his early career, already during his university days, the impact of different modern philosophers, C.G. Jung, J.P. Sartre, A. Camus and A. Gide, has also been borne out.

## BO SETTERLIND, POEET

Halliki Mälk  
Tartu Ülikool

Kui ma esimest korda Bo Setterlindi nägin, oli ta muinasjutuprints. Ühel Stockholmi keldriteatril oli nimelt idee: lasta tuntud luuletajaid elukutseliste näitlejate peres kaasa mängida. Näidend oli Strindbergi "Svanevit" (*Printsess Luikvalge*) ja Bo Setterlind sai keeruka ja lüürilise printsi osaga suurepäraselt hakkama; Strindberg oleks tema mõtliku nüanseeritud tõlgitsusega rahul olnud.

Luuletaja astus tõesti muinasjutuprintsina rootsi kirjandusse. Aastal 1948 tuli ta välja oma esikkoguga "Mänvagga" (*Kuuhäl*). See oli uus ja julge, ebatavaline ja naiivne — ja vägagi lüüriline. Samas hakkas Bo Setterlind estraadil ja seminaridel võitlema teelise luule eest, mis tema arvates oli äraandjate poolt represseritud. Ise oli ta pikk jõuline kuldblond mees, kombekohaselt poeedi vormis (pesusametis) ja pisut pikajuukseline, kandis uljast baretti ning kuninglikult laia ja pikka keepi kuldketiga. Südames kandis aga sooje, uusi ja vanu mõtteid ja pilk oli enamasti taeva poole. Bo Setterlindi maailma kuulusid haldjad, inglid ja isiklik Jumal taevas. Ta sai kohe väga tuntuks, otsituks ja tähelepanuks, tema töid osteti ja loeti. Kuulus poeedikodu Strängnäsas, sama toomkiriku varjus, kust Olaus Petri Rootsile reformatsiooni läkitas, majas, mis osalt pärines keskajast, oli ühetoaline imetegu, keerukate puutreppide ja nurkadega. Kaugelt paistis luuletaja tsunftisilt uksele, kirjaga "BO SETTERLIND, POEET" ja kutsesümboliga: kuusirp. Elasin ise noore kirjandusõpetajana just selles toas. Bo Setterlind oli siis perega villasse kolinud; minu kohustustesse kuulus turistide sisselaskmine, laest rippuvate inglite hooldamine ja õhtune künula süütamine aknal kireva klaasmosaiigi taga.

Bo Setterlindi elu ja olu oli POEESIA. See oli tema käes hellatundeline segu keskaja ideaalidest ja moodsast, pealtnäha ülilihtsast keelest. Õrnatundelisus ja unelmad, lapselik maailmavaade, elutunnetus, rahulikkus, sensualism ja vaimsus kuulusid kokku. Rootsi lüürika kalduski viiekümnendatel aastatel romantikasse. Bo Setterlind reisis Rootsis ringi ja luges luuletusi ette, deklamatoorselt ja südamest, tihti ka peast.

Kuuekümnendatel ja seitsmekümnendatel aastatel pidi võitlema üheõiguse ja maoismi eest. Lüürika pidi tegelema argipäevaste ja sotsiaalsete probleemidega. Kuninglik Õuepoeet Bo Setterlind läks aga oma teed südamlikkude ja mõtlikkude luuletustega ja oli uskumatult populaarne. Tema teoste keel oli suupärane, ent ka lüüriline; sisu väljendas rõõmu elus ja rahu igaviku palge ees. Hiljem ei pannud ta pahaks tellimisi levimuusika jaoks. Laul "Du är den ende" (*Sina oled ainus*) Laurindo Almeida viisile on näide sellest, kuidas Setterlindi teksti lauldi ja lauldakse praegugi.

Bo Setterlind kõneles nagu otse oma lugejatele. Need, kes teda kohtasid, rääkisid sõbralikust tähelepanust ja heast naeratusest. Et tal huumorimeelt oli, ei teinud asja halvemaks. Ta suri jaanuaris 1991 — oma viimase luuletuse läkitas aga paar päeva varem Tallinna. Üks näide: Bo Setterlindi kõige rohkem tsiteeritud ja trükitud luuletus usust, rahust ja lõplikust harmooniast:

Det gick en gammal odalman  
och sjöng på åkerjorden.  
Han bar en frökorg i sin hand  
och strödde mellan orden  
för livets början och livets slut  
sin nya fröskörd ut.  
Han gick från soluppgång till soluppgång.  
Det var den sista dagens morgon.  
Jag stod som harens unge, när han kom.  
Hur ängestfull jag var inför hans vackra sång!  
Då tog han mig och satte mig i korgen  
och när jag somnat, började han gå.  
Döden tänkte jag mig så.

(Dikter från San Michele, 1954)

Kõndis laulev talumees põllumullal,  
kandis seemnekorvi käes  
ja laulu vahel pildus ta  
elu alguseks ja elu lõpuks  
uut saaki ja uusi teri.  
Ta kõndis päiksetõusust päiksetõusuni.  
Oli viimase päeva hommik

Mina olin nagu jänesepoeg ta teel.  
Kui väga ma kartsin ta ilusat laulu!  
Siis võttis ta ja pani mu korvi  
ja kui ma magama jäin, kõndis ta edasi.  
Arvan et surm on niimoodi.

## BO SETTERLIND — POET

H. Mäik

### En sammanfattning

Bo Setterlind har alltid sett ut och uppträtt som en poet. I slutet av 40-talet, mitt i sakligheten, kom han med romantiken och poesin, älvor och änglar, medeltida traditioner och varmhjärtat vardagsspråk. Han blev känd, läst och eftersökt. "Döden tänkte jag mig så" är en av Sveriges mesta antologidikter. Sin sista dikt skickade han till Estland i januari 1991. Några dagar senare dog han.

## THE 'OLD-FASHIONED' LITERARY CRITICISM OF MALCOLM COWLEY

Pilvi Rajamäe  
Tartu University

Malcolm Cowley (1899–1989) started his literary career and matured as a critic during the decades when T. S. Eliot, I. A. Richards and W. Empson, among others, formulated a set of principles for analysing literature which later came to be referred to as New Criticism. By the 1940s, when Cowley was entering middle age, these principles had found wide acceptance and were hardening into critical orthodoxy.

New Criticism has its roots in the Romantic and Symbolist traditions which emphasize the autonomy and self-sufficiency of a work of art, its independence from the circumstances and social setting of its birth. A piece of literature is analyzed as an isolated artifact, with minimal reference to historical and cultural forces. At the heart of this method is the belief that a work of art possesses a truth of internal coherence which is independent of external reality and must thus be examined as an independent verbal structure. The 'value' of a work of art is revealed in detailed analysis of its verbal complexity which ideally should show the author's ability to balance and reconcile complicated and often conflicting qualities. New Criticism takes great delight in the structure of the text, its symbols and allusions and its "dialogue" with the texts of the past. The method proved an ideal tool for analyzing modernist authors whose method of writing sprung from the same premise of synthesizing the experience of past writers to create new texts. The method favours irony, wit, wordplay and symbolic complexity at the expense of lyrical expression and personal reflection. The study of historical factors shaping literature was pushed into the background as outdated and naive.[1]

Cowley, like his high school mates, had enthused over the early Prufrock-poems of the most eminent proponent of modernism in America — T. S. Eliot but had felt betrayed and disillusioned when Eliot revealed his method of compilation in the commentaries to the "Waste Land". Intricate and learned modernist prose, self-centered

and exclusive, seemed to Cowley dehumanized and cold. He was a man of simpler tastes and warmer feelings who felt best in the cosy company of fellow authors, observing, arguing and recording for posterity their antics and ideas. He was strongest in the field that New Criticism totally rejected — the historical and social perspective of a work of art. As early as his high school days Cowley had felt a peculiar affinity with his generation, a strong sense of belonging to a group of young authors intent on producing the long-awaited American literary masterpiece. In retrospect his generation (who defined themselves as 'lost' to stress their apartness from other writers) has proved to be the most compact and homogeneous pleiad of American writers whose single-minded devotion to literature produced some of America's greatest novels and poems of the 20th century. Cowley was their friend and chronicler while establishing his own reputation as a minor poet and a man of letters.

In 1954, in his collection of essays "The Literary Situation", he undertook to determine his position as regards New Criticism, by then a rigid academic dogma. Being socially conscious, as always, he first looked for a reason for the unprecedented growth of the body of literary criticism after the Second World War. Literary criticism had come to occupy such a central place in the literary world that it was hard to find historical parallels for the situation in America. Cowley looked for inspiration to the Old World and found similar development in China under the Ming dynasty or the Roman Empire during and after the age of the Antonines, a great age for rhetoricians. That distant period in Roman history had been marked by stagnant philosophy and lack of fresh, creative talent, a situation not unlike that of the United States of America in the 1940s and early '50s when creative thought was hamstrung by the restrictive and paranoid internal policy of McCarthyism. The Roman scholars had overcome their their difficulties by taking the study of rethoric to new heights, turning it into a sophisticated study of literary structure and texture. The same happened to American literary criticism, elaborated by critics-academics. Cowley warns, though, that the parallel should not be carried too far, as there are still too many creative forces at work in American society. He feels that the unexpected popularity of literary criticism might be a temporary reaction after a great war, a sort of public apathy towards burning social problems when people turn to more immediate and personal problems or abstract and eternal things. The movement of artists away from politics had started already before the war. The 1930s had been exceptionally 'proletarian' for American

writers when many of them had tried to identify themselves with the workers' real or imagined struggle for rights. It was a decade of enthusiastic political campaigning and collective action but the camaraderie had evaporated in the pre-war political tensions. After the war the moving away continued and, in Cowley's opinion, not only for political reasons. The literary experiments of the last hundred years had exhausted every device for literary innovation, including the more outrageous ones (Dada, Surrealism). Instead of imitating great masters it must have seemed more fruitful for novelists and poets to transform themselves into critics and reviewers. There were also practical considerations involved. More young writers than ever before were postgraduate students or teachers in the universities. With earlier marriages and children to support a fixed income, however small, was more desirable than the erratic income of the professional writer or poet. Also several great men of letters had chosen to be critics, had come forward with authoritative new methods in the critical field, thus becoming models for emulation. Finally, the popularity of criticism could be a simple matter of fashion, a popular craze, here today and gone tomorrow. This last prediction, which seemed likely in 1954, has not been proven true by events. Criticism has continued to flourish even more profusely. The movement away from the traditional Anglo-American pragmatic amateur critic towards the highbrow, theoretical one which started in the 1950s and worried Cowley has continued with great victories for the theorists who have established their pre-eminence over book reviewers and general men of letters writing not for narrow circle of fellow-theorists but for the wide public outside university walls. The pitfalls of the theorists were apparent already in 1954 and Cowley took care to draw attention to them.

He recognizes the generally higher quality of New Criticism. While in his youth too many reviews were dashed off by boys just out of college like himself, their principal virtue had been the sincere innocence of their opinions. In the 1950s the reviewers were older, with better positions in the literary, publishing and academic worlds, they expressed themselves with care and their reviews had acquired a professional quality which the amateurs lacked. They paid close attention to a narrowly defined subject to which they applied the full power of their thwarted creativeness. The results could be highly illuminating and revolutionary, opening new vistas for understanding the author's complexity of thought, but there remains a danger that the critic might get carried away 'explicating' the work and read into it things that were far from the author's mind.

While older poet-critics (like Cowley himself) tried to help the reader through the hidden complexities of a work of art, retaining their secondary rôle in relation to it, some new critics let their imagination run riot and tended to regard the original text as a subject matter for the imaginative work of their own, a critical poem or fantasia. A literary work does not stand alone, it is surrounded by a whole culture which helped to fashion it and which accepts and interprets, explains and evaluates it, so it is helpful if a critic clarifies allusions and symbols in it, reveals its true nature. But things go wrong if the work is transformed by the critic into something its author never intended it to be, be it "a myth based on Jung's theory of the collective unconscious, or a Freudian revelation of the author's repressed homosexuality, or a complicated exercise in linguistics — or again it is Telemachus in search of his father, Odysseus descending into the underworld, a ritual of rebirth, a casting out of devils, a social allegory, a study of classical allusions, a theological commentary on the Fall of Man or even ... castration and cannibalism. The ritual murder and eating of the Host" [2]. Such readings are like "spiritual seances or demonstrations of parlour magic. When the critic utters an incantation, waving a sorcerer's wand — presto! — everything is transformed into something else" [3]. Though this sort of magic elevates the literary texts into scriptures and testaments, it also is slightly disparaging for the author who fades into insignificance in the hands of an able critic who takes him apart and lays bare all the hidden complexes and neuroses that might have gone into shaping the work but need not have. Though the critics' aim is to take the maximum from the available text and reveal all the subtleties in it, this smothering criticism can work in two harmful ways: firstly, it might frighten away prospective readers of the original text who are given to understand that reading it requires a prohibitive amount of research into the 'hidden meanings' in it; or, secondly, the critic's creative 're-writing' of the work might prove much more attractive to the reader and drive the real author into obscurity.

Cowley also objects to the principle of "pure criticism", divorced from history, biography, sociology and psychology and confined to the explanation of the intrinsic qualities of a work of art. Discussion of literature as if it were completely separate from public life, or indeed from any life, has encouraged the American authors' bad habit of evading broad statements and not expressing unpopular opinions, the result being that most critics venture to discuss only established authors who are admired by other new critics. The old principle of cater-

ing for the needs of contemporary or emerging authors is abandoned.

The New Criticism, widely taught at colleges and universities was quick to produce "new fiction" in the post-war years. This fiction took its inspiration directly from New Criticism. It painfully avoided social or political issues, preferring to concentrate on family intrigues of university men and women. The literature from which all social realism has been removed, operates in neo-classical purity, a world of moral dilemmas and costume dramas. Though impeccably 'pure', this literature loses much of its force and its common humanity. True to his social commitment, Cowley tried to find reasons for this distrust of society and saw behind it the loss of faith in progress and disillusion with man's ability to shape his own destiny. This "loss of nerve" makes men timid and cautious, afraid to express any notions about the terrifying and unpredictable world of the 20th century.

Cowley, a man of the 'old school', did not hesitate to speak his mind or ask difficult questions. He is at his best when writing what he has called 'the social history of literature of his time', a discipline which he sees very much like Edmund Wilson who once defined it as "the history of man's ideas and imaginings in the setting of the conditions which have shaped them" [4]. Cowley's books on the subject, both literary chronicles ("Exile's Return", "The Literary Situation", "The Dream of the Golden Mountains" to name but a few) and collections of essays and selected book reviews show him as taking his place in the long line of American traditional poet-and-critics, who favour a pragmatic approach to literature and combine their own career as an author with activities in reviewing, editing, lecturing, teaching and generally helping young emerging talents find their place in the world of writing. They treat a piece of writing with respect and see literary criticism as a post facto process in which the critic generalizes upon the shape of what has been written and offers helpful suggestions or points out possible shortcomings. They aim their writings at the broad audience of general readers and students, favouring the non-elitist approach. Their aim is not to show off to fellow high-placed academics by building esoteric and obscure systems of ideas but rather to inform and educate. Though Cowley professes to admire criticism "in depth", he also sees a need to stand back occasionally to survey the situation in breadth, from a perspective in space and time. For him the writer is, among other things, the creator of the myths of the tribe, a craftsman who, with the written language as his medium, helps to determine the social

character of his nation. Language is a cohesive force that holds each nation and tribe together. While all the members of the nation contribute to the ever-changing patterns of speech and thought, they do so chaptically and unconsciously and their contribution may soon be forgotten. The writer's function is to improve their medium, give it force and purity, as they create the linguistic patterns of the whole nation. [5] The enormity of their task commands respect. All the critic can do is help them along their chosen paths by offering encouragement when the authors grow discouraged or pointing out aspects that might be improved. If it is in the critic's power, his task is to open doors for underestimated authors to help them assume their rightful place among recognized authors. Cowley himself has done this tirelessly, saving from near-obscure literary greats like William Faulkner and John Cheever.

Cowley's strong point is a refreshing directness of approach, which combines healthy common sense and traditional values. In an age of mind-boggling scholarly exercises of the highest order, it comes like a breath of fresh air when one opens a book of criticism and from the very first sentence is carried away on the waves of crystal clear language and lucidity of ideas. Cowley's appeal lies in his 'egalitarian' attitude towards his readers. He is writing for 'everyman', a reader who might share his enthusiasm about literature but need not be well-versed in the jargon of literary criticism. He treats all his readers as his equals with whom to share an opinion about something that has caught his eye. He may be just a little more informed about things, which are explained in the text as if in passing, so that the reader absorbs new information unobtrusively, while marvelling at recognizing ideas he has always had but had never succeeded in putting so succinctly into words. Cowley always tries to offer a well-balanced opinion, he is never harsh, condemning, bitter or complaining. His kindness as a person shines through everything he writes. He never flatters but is quick to notice things that deserve praise. He speaks his mind but does so with utmost delicacy and consideration for the feelings of the author. His work is as well researched as any of the 'new critics' but the scholarship is not displayed by an ostentatious use of "prestige" loans from dead languages or other disciplines. He favours simplicity but not simplification, aiming at a clarity of expression which is timeless. His reader finds himself in pleasant and instructive company which he leaves with sadness when the book ends. But he finds himself returning to it time and again, like to a well-worn but favourite garment. Trying it on again one is glad to discover that the fit is still perfect,

the colours bright and the style exactly right. Fashions come and go but a true classic never pales. So rich is the fabric and texture that whatever the angle of viewing, a fresh look is always insured.

## REFERENCES

1. Harvard Guide to Contemporary American Writing // Ed. by D.Hoffmann. — Harvard University Press, 1979. — P. 52-53.
2. Cowley M. The Literary Situation. — The Viking Press, 1954. — P. 15-16.
3. Ibid. — P. 16.
4. Harvard Guide to Contemporary American Writing. — P. 60.
5. Cowley M. Op. cit. — P. 140.

## “СТАРОМОДНАЯ” ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА МАЛЬКОЛЬМА КОУЛИ

П. Раямяе

Резюме

Малькольм Коули начал свою деятельность как критик во время господствования “новой критики в американской литературе. Эта критика создала для интерпретации современной литературы недостатки, особенно в освещении социальных и политических аспектов литературного произведения.

Сильной стороной Коули являлся как раз анализ социальных условий фона произведений, критиковая односторонность “Новой критики”.

## COLIN WILSON — HIS AESTHETIC AND PHILOSOPHICAL VIEWS

Evelin Tamsalu  
Tartu University

Today when almost the whole English prose and drama is infected with a feeling of pessimism, we should not overlook nor underestimate an author who boldly declares that he believes in man and is convinced of the endless strength of his possibilities. To confirm this, at the beginning of his career Colin Wilson wrote: "I am a convinced optimist. And it even seems to me that there are no more optimists like me among the contemporary Western intellectuals... Darwin and Freud then, made pessimism seem the only intellectually mature attitude, and it is this pessimism, now taken for granted, that gives the flavour of bitterness to many modern writers... Since the death of G. K. Chesterton, optimists have been about as rare in England as octopuses. Existentialism arrived in England immediately after the war, with Sartre's dictum: 'It's meaningless that we live and meaningless that we die. Man is a useless passion'. And this has remained the promise for most 'serious' postwar writers" [1].

Colin Henry Wilson, the English novelist and writer on criminology, psychology, supernatural and occult topics, was born in Leicester on the 26th of June, 1931. During 1948–1954 he did various jobs in Leicester, Paris and London. From 1940 till 1950 he was on national service with the R. A. F. [2]. He became a professional writer in 1954. He worked as a writer-in-residence of the Hollins College from 1966 till 1967, as a visiting Professor at the University of Washington in 1968 and as a Professor of the Institute of the Mediterranean in Majorca in 1969 [3].

Colin Wilson became famous overnight with his first existentialist treatise "The Outsider" (1956). But he was severely attacked when his second book, a critical-philosophical work, "Religion and the Rebel" (1957), was published. Getting over financial difficulties, he continued writing and publishing sketches, articles, essays of different content, and novels. Thus he has acquired a reputation as a

prolific author who knows what he is doing. He has written about 50 books, 13 of which are novels [4]. But as K. G. Bergström notes [5], it seems as if he has been somewhat neglected by the British literary criticism as only a few studies on modern English literature mention him: Sidney R. Campian's biography, "The World of Colin Wilson", which was published in 1962, and John A. Weigel's "Colin Wilson", published in 1975. There are also two short pieces of criticism on him: a chapter in Kenneth Allsop's book, "The Angry Decade" (1958), and an article "Towards an Existentialist Realism: The Novels of Colin Wilson", in the journal "The Hollins Critic" No. 4 (Oct., 1967), written by R. H. W. Dillard.

According to Colin Wilson's own words, he is "unashamedly a writer of ideas in the tradition of Shaw, Wells or Sartre", i.e. he has expressed his ideas in both fictional form and in critical-philosophical works [6]. In "The Outsider" the ideas of Albert Camus and Nietzsche prevail. As is generally known, Camus has a philosophical work of the same heading. But in his "Introduction to the New Existentialism" (1966) one can sense a kind of retreat from his former concepts.

Colin Wilson's later works contain a great deal of criminal subject-matter. These problems have been dealt with in the essays "A Casebook of Murder" (1969), in "Encyclopaedia of Murder" (1961) as well as in his novels "Necessary Doubt" (1964), "The Class Cage" (1966), etc.

His interest in criminal psychology became apparent already in some of the earlier works. One may even say that first of all he is interested in the psychology of murderers. He has said: "I believe that my interest in crimes has the same cause as that of Balzac and Dostoevsky... I have always been influenced by the readiness of man to do harm as much as he is able to do good. But I myself look upon this question rather optimistically.. I have always been taken to what can be called 'metaphysical field': in very many cases it appears to be the most effective cause for crime" [7].

Wilson tried hard to find a code in which he could express his philosophical ideas, with the immediate reflection of life. He considered it important to write for the ordinary reader who is taken to an exciting reading matter and has no tendency to reflect abstractly: "I would like to write a book that could be reread for fifty times — as tense as life itself. Not book of ideas, for I have written one like that ("The Outsider"), but a book reflecting life with the same directness that we are compelled to live in it" [8].

His first philosophical novel was "The World of Violence"

(1963), a book written in the form of a diary. In the following novels, "The Mind Parasites" (1967) and "Philosopher's Stone" (1969) he discusses philosophical themes in the frame of an exciting scientific fantasy.

As to the form of this books, Wilson wrote in a personal letter to the Soviet critic, V. Ivasheva: "The same searches that Joyce carried out in his 'Ulysses', I am solving for myself as follows: up to a certain point all my books should be taken as a game or a parody. So did I write my 'Black Room' — a parody on a modern criminal novel. To my mind, or anyway, for me, a novel should be a game, the author should try to gain in it the same effect Brecht tried in his plays" [9].

Wilson's later novels confirm that for him the problem number one is: all those questions that have recently been put to science in the field of the researches into human brain [10].

It is all the same, as to what kind of philosophic concepts Wilson may have, his output penetrates deep into the discoveries of contemporary science, he is believing in the energy and great abilities of human mind. He opposes his optimistic views to those of many of his contemporaries imbued with psychosis and neurosis, of desperation and pessimism.

Already more than a quarter of the century Wilson has published some seven or eight books a year which reveal profound knowledge and permanent creative endeavour. He himself explains this incredible speed of work with his favourite thesis: "A man — homo sapiens — must strive to become homo sapientissimus" [11]. In him a philosopher and an artist are united. Being permanently in search, he discovers new horizons of thought, and using the latest words in science, he tries to incarnate his philosophic views.

In order to understand Wilson's novels, and especially his "key novel", "The Mind Parasites", one should know something about its author and his philosophical concepts.

Already in his earlier works Wilson discusses the problems of unlimited abilities of human brain and of the great potentiality of human will and intelligence, although he admits the hardness of human destiny, the hostile forces surrounding him in his society. And it is these sides in human life that have influenced him. His literary idol is Albert Camus. But although having common problems, they solve them differently. Wilson's characters are also intellectuals, but while Camus' heroes tend to be sad and desperate, then his heroes are rather rebels, manly and bold, not only understanding the hostility surrounding them, but also willing to fight against it [12].

As a young man Wilson retreated from Christianity, and being twenty years old, he tried to develop his own philosophy to which he refers as the "new existentialism". In his opinion, Kierkegaard, Heidegger and Sartre represent the so-called "old existentialism". In order to distinguish their philosophy from his, Wilson lays stress on the "phenomenological existentialism" or the "new existentialism" concentrating on the notion of "phenomenology". The founder of "phenomenological existentialism" was E. Husserl, who gave existentialism the method of studying and describing the phenomena that present themselves to our minds [13]. Unlike Sartre, Wilson accepts the more idealistic elements of Heidegger's philosophy, such as the "transcendental self", or rather, what it stands for [14].

Wilson's philosophy is eclectic and digressive, and it has greatly changed in the course of time. As G. K. Bergström asserts it could "best be described as a huge spreading tree which is allowed to ramify in all directions". His philosophy is closer to the ideas and feelings of the romantics than those of the "old existentialists". His aim seems to be to educate man, to bring him to maturity and "insight", and thereby to an extended consciousness [15].

Wilson's concept of the devaluation of life, a recurring thought in his philosophy, is reminiscent of the various existentialist notions of man's self-deception. While the "old existentialists" talk of untruthfulness to the self, he refers to two selves and maintains that our lives are a clash between them, one who feels confident, free and pushing forward, and another, who feels insecure and contingent, taking no risks. The former is the true self [16].

Wilson has himself admitted that his "new existentialism" is more immediate and personal than that of Sartre and Heidegger, whom he upbraids for their pessimism. In his opinion, Heidegger and Sartre concern themselves mainly with the "everyday being", whereas he is as much intrested in the kind of unusual experience of being, which both poets and mystics have [17]. Wilson believes that most of the time we are half asleep, and therefore unable to appreciate life. At the root of our tendency to "life-devaluation" are laziness, boredom, and passivity [18].

Very early in life Wilson developed the idea that there is some "flaw" in human nature. Man's consciousness is too narrow, he seems to have lost his ability to perceive but that which is close at hand. He does not want to see anything beyond his everyday experience "although he could become the equal of God" [19].

Thus Wilson has given much thought to the problem of finding possible ways of fighting against boredom and limitation in human

life. He considers that one way to it is contemplation. He tries everything that might function as a rejection of ordinariness — contemplation, religion, poetry, science, philosophy. The only safe way to an enlargement of consciousness is therefore through phenomenological philosophy, through phenomenological investigation of the problems [20].

Wilson believes in the existence of "the human predicament", but explains it with man's laziness and inertness which prevent him from overcoming his limitations. He is convinced that there is nothing that cannot be changed or improved, only man should get the upper hand over his volition and strength in order to improve his position in life.

Wilson's aesthetic programme developed in his philosophical works "The Existentialistic Criticism" (1958), "Voyage to a Beginning" (1968), and a few others. The aim of an authentic art, he considers to be the realistic description of man's sufferings, and triumph over them. Literature that humiliates man is not only alien, but also disgusting to him. He attaches much importance to such literature that helps to disclose and display man's great abilities [21].

In 1968, giving voice to his aesthetic views, Wilson wrote : "What Golding embodies in his output, is absolutely unacceptable to me. His views remind me those of T. S. Eliot, and they are reactionary by nature. For Golding as well as for T. S. Eliot a human being is first of all the victim of a sin. I can keep from contradicting his thesis (as to his attitude towards human being), but I cannot accept the conclusions he is drawing from that thesis. As to me, I am trying to find a positive solution and I believe I have found it" [22].

When comparing Wilson's works with those of the authors of the intellectual tradition, the most distinctive feature that separates him from them, is philosophic optimism.

## REFERENCES

1. Wilson C. The masks of Hate // Books and Bookmen. — 1972. — Vol. 17, No. 11. — P. 89; The New Optimism // Books and Bookmen. — 1972. — Vol. 17, No. 7. — P. 40
2. The Writers' Directory 1976-78. — London: St. James Press, 1976. — P. 1016.
3. Who's Who in the World. 7th ed. — Chicago: Marquis, 1984. — P. 1116.
4. Bergström K. G An Odyssey to Freedom: Four Themes in

Colin Wilson's novels // Acta Universitatis Upsaliensis. — 1983. — No. 47. — P. 11.

5. Ibid.

6. Ibid. — P. 14.

7. **Ивашева В. В.** По дорогам познания и веры в человека: Послесловие книге Colin Wilson. *The Mind Parasites*. — Moscow: Raduga, 1986. — P. 286.

8. Ibid. — P. 178

9. Ibid. — P. 178–180

10. Ibid. — P. 180

11. **Ивашева В. В.** По дорогам познания ... С. 280.

12. Там же. — С. 282.

13. **Bergström K. G.** Op.cit. — P. 18.

14. Ibid. — P. 23.

15. Ibid. — P. 24.

16. Ibid. — P. 20.

17. Ibid. — P. 26.

18. Ibid. — P. 27.

19. Ibid.

20. Ibid.

21. Ibid. — P. 18.

22. **Ивашева В. В.** По дорогам познания... С. 287-288.

## КОЛИН УИЛСОН — ЕГО ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ФИЛОСОФСКИЕ ВЗГЛЯДЫ

Э. Тамсалу

Резюме

Колин Уилсон — один из выдающихся английских писателей двадцатого века. До настоящего времени он остается прежде всего создателем романов философских тенденций.

В первой части статьи рассматривается экзистенциализм как философская мысль Запада, проблемы “доли человеческой”, свобода человека и отражение этих новых тенденций в творчестве Уилсона.

Колин Уилсон, начавший свою деятельность в начале 50-х годов, считает себя, в первую очередь, философом. Оптимизм — основа его миропонимания. В годы, когда пессимизм душил большинство интеллектуалов Запада, Уилсон в каждой из своих книг и статей говорит читателю, что человеческие возможности

безграничны и будущее его лучезарно.

Романы Уилсона написаны в разных жанрах. Романы, написанные им в 60-е годы — “Необходимое сомнение” (1964), “Стеклянная клетка” (1966), “Паразиты сознания” (1967) и др. Что касается романов, написанных в 70-х годах, то на первый план в них выступают криминальные мотивы, что объясняется интересом автора к психологии преступления: “Убийство школьницы” (1974) “Черная комната” (1971) и др.

Творчество Уилсона, проникшего глубоко в открытия современной науки, верящего в энергию и великие возможности человеческого разума, противостоит сегодня литературе психозов и неврозов, литературе отчаяния и пессимизма.

## ПИСАТЕЛЬ И ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЖОНА ИРВИНГА

Лидия Цехановская

Таллиннский педагогический институт

Джон Ирвинг — один из самых популярных писателей современной Америки. “Он для восьмидесятых годов то же, чем для семидесятых был Курт Воннегут. Более того, он в некотором роде преемник Д.Д. Сэлинджера: его книга — сначала “Гарп”, а теперь вот “Нью-Гэмпшир” — сделали для сегодняшнего молодого поколения Америки то же, что для молодёжи пятидесятих годов сделал сэлинджеровский роман “Над пропастью во ржи”. Несмотря на молодость, “Ирвинг стал чем-то вроде гуру для учащихся приготовительных школ”, — пишет американский критик Стэнли Рейнольдс [1].

Джон Ирвинг родился в г. Эксетер штата Нью-Гэмпшир в 1942 г. и рос в стенах эксетерской академии, где его отчим преподавал историю России. Он изучал основы творчества в нью-гэмпширском университете и в семинаре для молодых писателей в университете Айовы под руководством Курта Воннегута.

Прежде чем стать писателем, Ирвинг работал барменом, тренером по борьбе и преподавателем колледжа. Впечатления от этого периода, как и от его недолгого пребывания в Вене, нашли отражение в прозе американского писателя.

Джон Ирвинг — автор семи романов. Его первые книги — “Освобождая медведей” (1968), “Приверженец водяного метода” (1972) и “Брак стоимостью в 158 фунтов” (1974) — получили благожелательную прессу, но оставили равнодушными читателей. Они составили ему репутацию академического писателя, создающего свои произведения для специалистов.

Известность Ирвингу принёс его четвёртый роман “Мир глазами Гарпа” (1978). “Из всех романов, которые появились в Америке в семидесятые годы, ирвинговский роман “Мир глазами Гарпа” наиболее поразил воображение читателей”, — отмечает Ларри Мак Кэффри [2].

Массового читателя привлекли занимательность и доступность повествования, яркие необычные характеры, откровенная сексуальность, буффонный юмор. С другой стороны, протест против насилия, захлестнувшего мир, проблемы феминистского

движения, признание ценности семьи, призыв к терпимости и доброте, облагораживающий смысл таких понятий, как любовь и искусство, помогающие человеку выстоять, способствовали серьёзному исследованию ирвинговского творчества со стороны академической критики.

Ирвинг создал свой собственный мир, в котором повторяются мотивы и образы — спортивная борьба, медведи, дети, писатели. Местом действия многих его романов является Вена, но, как объясняет сам писатель, это не реальная Вена, а место, в котором “я могу пользоваться иной реальностью, где я не связан обычными ограничениями” [3]. Использование Вены в романе “Мир глазами Гарпа” имеет ещё один аспект. Ирвинг отправляет своего юного героя за границу, где начинающий писатель оказывается в ситуации, когда он может взглянуть свежим взглядом на обычные вещи (всё непривычно: спички хранятся в специальных коробках, иные светофоры и т.д.), и создать произведения, отличающиеся особой зоркостью.

Наличие медведей в книгах — это возможность, по словам писателя, “сфокусировать внимание читателей в нужном мне направлении, может быть потому, что большинство читателей больше симпатизирует животным, нежели людям” [4].

Место действия романов Ирвинга, персонажи, их населяющие, события, происходящие в них, часто странны и жестоки. Действительность в его произведениях хаотична, непредсказуема и полна неожиданных столкновений между людьми, ценностями и идеологиями, которые часто приводят к смерти. Среди ирвинговских персонажей есть женщины, которые отрезают себе языки в знак протеста против изнасилования девочки-подростка (“Мир глазами Гарпа”): слепой укротитель медведей, по имени Фрейд (“Отель Нью-Гэмпшир”); мотоциклист, который запирает работника зоопарка в клетке с муравьедом (“Освобождая медведей”). Часто герои умирают мучительной смертью — в авиокатастрофах, изжаленные тысячами пчёл или просто убитые на пустынных автостоянках.

При этом Ирвинг лишён сентиментальности. Он не считает, что мир изначально жесток и враждебен человеку. Насилие — часть современной жизни, и это нужно признать. Жизнь — всегда риск, и следует быть постоянно на страже. Но как бы мрачно писатель не изображал современную действительность, он никогда не считает её выражением жизни, а всегда отклонением от неё. Его персонажи не всегда ведут себя наилучшим образом, но их помыслы всегда чисты. Да, неверность существует, но существует и любовь.

Ирвинга сравнивают иногда с Джоном Фаулзом. Несмотря на огромную разницу между этими писателями, — они создают

совершенно разные миры — у них много общего в воззрениях на художественное творчество и творческий процесс. Оба защищают право романа на существование в век, когда под сомнение ставится ценность самого жанра. Своими произведениями они опровергают тех, кто настаивает на исчерпанности романа как средства познания современного мира и современного человека. Для обоих характерны поиски новых, более ёмких форм романа. Их объединяет интерес к роли писателя, его мастерству, к природе искусства и ответственности художника в современном мире. Этот последний аспект творчества американского писателя и является предметом исследования в данной статье.

Наиболее характерным в этом отношении является ирвинговский роман “Мир глазами Гарпа”. Он построен как беллетризованная биография известного писателя Т.С.Гарпа, убитого в тридцатитрёхлетнем возрасте феминисткой-фанатичкой.

Роман пронизан атмосферой творчества. Среди его действующих лиц — писатели и поэты, художники и литературоведы, издатели и критики. Автором знаменитой автобиографии, вызвавшей к жизни феминистское движение, является мать Гарпа Дженни Филдс. Известным художником становится сын Гарпа Дункан. Первоклассная поэтесса вырастает из Эллен Джеймс. Неоконченные романы создаёт приятельница Гарпа Алиса Флетчер. Пробуют перо юные студенты Эллен Гарп, преподающей литературу в университете. И даже бесталанная дочь Гарпа Дженни посвящает стихотворение своему попавшему в беду брату. А над всеми ними витает тень ещё одного писателя — римского философа Марка Аврелия, высказывание которого суммирует жизненную философию Гарпа накануне смерти: “Время, отпущенное человеку — миг; бытие человека — нескончаемый поток, его чувства — тусклый луч света, его плоть — добыча червей, его душа — бурный водоворот, судьба его темна, его торжество — сомнительно” [5].

Своеобразна форма “Мира глазами Гарпа”. С одной стороны, это как бы “роман в романе”. Он содержит либо краткое изложение произведений героя, либо приводит их целиком. С другой стороны, через подробное описание становления Гарпа как писателя, его мучительных поисков “своего голоса” Ирвинг как бы “препарирует” творческий процесс, напоминая “новых романистов”, пишущих “роман о романе”. Форма “Гарпа” позволяет Джону Ирвингу высказаться по поводу своего понимания природы искусства и законов творчества.

Он считает, что прежде всего писателю необходимо приобрести свой собственный взгляд на вещи, найти “угол зрения”, под которым он будет творить свой собственный мир, ибо оригинальность автора не только в стиле, но и в способе мышления. К

этому выводу он заставляет придти своего протагониста, работающего над своим первым произведением. “Он отложил “Пансион Гриллпарзер”. Что мне нужно — это видение”, — рассуждает Гарп [6].

История Гарпа в известной мере отражает личный опыт Ирвинга — пребывание в Вене, учёба в университете, писательская известность. Это послужило основанием для автобиографического истолкования его творчества, что вызывает резкий протест со стороны писателя. Своё пренебрежение к автобиографическому методу творчества он объясняет прежде всего тем, что, когда писатель использует в своих произведениях какое-то значительное событие, с ним происшедшее, у него может возникнуть чувство собственной значительности, что снизит значимость его творения.

Ирвинг, по его собственным словам, отбирает только нужные для него черты событий, сильнее всего образом перерабатывая и перестраивая жизненный материал: ““Гарп” — это роман о том, как хрупка и опасна наша жизнь. Всё важное, что происходит с Гарпом, придуманно мной. Я пытался представить всё наилучшее и всё наихудшее, что может произойти с человеком. Но со мной, как и с большинством людей, не случилось ни наихудшего, ни наилучшего. Поэтому я смотрю на автобиографию как на отправную точку в творчестве: это что-то, что можно использовать” [7].

Естественно, что писатель опирается на свой опыт. Без личных впечатлений Гарп не написал бы своих произведений. “Ты ничего не знаешь. О чём ты будешь писать?” — спрашивает Гарпа его соученица. “Он подозревал, что это станет на несколько лет препятствием в его литературной карьере” [8]. Гарпу ещё недостаёт знания жизни. Необходим период собирания реаллий. Когда Джени и Гарп приехали в Вену, они вынуждены были постоянно менять пансион. Они быстро устали перевозить свои печатные машинки из одного места в другое. Но это был опыт, который дал Гарпу материал для его первого большого рассказа “Пансион Гриллпарзер”. Однако ни одно из событий, описанных в рассказе, с ним лично не произошло. Искусство творит новую действительность.

Свою концепцию использования автобиографического материала Ирвинг иллюстрирует на творчестве своего героя. Самый страшный эпизод об изнасиловании и убийстве в книге преподносится как глава в романе “Мир глазами Бенсенхэвера”, написанной Гарпом после гибели младшего сына в автомобильной катастрофе. Ирвинг демонстрирует, как писатель трансформирует личный опыт в повествование, которое, уходя каждой своей деталью в реальную жизнь, далеко от того, что произошло на

самом деле. По мнению Ирвинга, писатель имеет право использовать физические ощущения, когда-то испытанные им. Графически изображённая сцена изнасилования и убийства в романе Гарпа призвана передать ощущение того невыразимого отцовского горя и беспомощности, которые испытал герой при виде неподвижной фигурки своего ребёнка: “И он написал роман под названием “Мир глазами Бенсенхэвера”, куда он вложил всё, что чувствовал тогда после катастрофы” [9]. Это ощущение пережитого когда-то делает, по Ирвингу, весь эпизод и его участников чрезвычайно жизненными. “Мир глазами Бенсенхэвера” ничего не скажет вам о том несчастном случае, хотя, сказать по правде, несчастные случаи играют большую роль в романе [10].

Традиционно считается, что большинство писателей с нетерпением ожидают среднего возраста и связанного с ним запаса наблюдений и впечатлений, из которого обретающий духовную зрелость художник может черпать. Полагают также, что личная трагедия нередко становится источником большой литературы. Ирвинг оспаривает это утверждение: “Основа всякого искусства — отбор. В воспоминании нет ничего избирательного. Особенно, если это воспоминание о травмировавших нас событиях”, — считает он [11]. В искусстве он утверждает примат воображения над опытом, наделяя своего героя исключительно богатой фантазией.

Потрясённый гибелью сына, Гарп лишается способности писать. Власть воспоминаний берёт верх над властью воображения. Гарп обращается к тем дням своей юности, когда он писал легко, счастливо, черпая из ничего, “из воздуха”. Те дни канули в вечность. Вспоминая первое предложение своей первой и лучшей книги, он спрашивает себя: “Откуда оно пришло? Он попытался придумать что-нибудь подобное. Но всё, что получалось, было: “Мальчику было пять лет. У него был кашель, который, казалось, бы глубже, чем его маленькая, худая грудь.” У него были только воспоминания, а из них рождалась чушь. Он потерял способность к чистому фантазированию” [12]. Побеждают воспоминания, и эстетический результат ничтожен. Вымышленное должно впечатлять больше, чем то, что случилось на самом деле. “Расскажите мне что-нибудь, что с вами произошло”, — сказал однажды Гарп интервьюеру, — “и я сделаю детали намного интереснее” [13].

Задача писателя, рассуждает Гарп, “вообразить всё таким образом, что выдуманное станет таким же ярким, как наше личное воспоминание” [14].

Рассказывая жене какой-нибудь случай прежней жизни, Гарп давал несколько вариантов его. Когда Эллен спрашивала, который из них произошёл в действительности, Гарп отве-

чал, что это не имеет значения. Правдив тот вариант, который звучит достоверно. “Если Эллиен какой-то эпизод казался фальшивым, Гарп безжалостно исключал его, хотя иногда именно он и произошёл на самом деле.” [15].

Ирвинга часто сравнивают с писателями-викторианцами, имея в виду его эстетические пристрастия. Он ратует за восстановление сюжета в качестве главного интереса романа, за нравственность и доступность искусства. И сам романист не раз подчёркивал близость своих эстетических принципов писательским идеалам XIX века: “Иногда я чувствую себя динозавром в своей эпохе, потому что мои идеалы в литературе ужасно старомодны. Эти идеалы уходят в намеренную сентиментальность писателей XIX века: создай героя, с которым читатель, хотя бы частично, отождествит себя, а затем заставь героя мучительно страдать”, — сказал Ирвинг в одном из интервью [16].

Он считает, что роман достиг наивысшего расцвета в XIX веке, когда он предлагался как популярный вид искусства. Подобно романистам XIX века, Ирвинг полагает, что писатель обязан развлекать читателя, волновать его, трогать его сердце. Защищая своего любимого писателя XIX века Чарльза Диккенса, которого упрекают в излишней сентиментальности, Ирвинг, вслед за Джорджем Сантаяной, настаивает на том, что люди, о которых писал английский романист, существовали; более того, это мы сами, если сорвать с нас старательно сплетённую нами сеть, скрывающую наши истинные чувства.

Ирвинг идёт ещё дальше, заявляя, что и “мыльные оперы” и триллеры говорят правду о той или иной стороне действительности. “Если вы входите днём в дом и включаете телевизор в середине какой-нибудь “мыльной оперы” и видите женщину, кричащую в телефон: “Мой муж бросил меня ради секретарши, моя дочь выходит замуж за этого ужасного Фредди Пинна и мне кажется, что я беременна”, то вы смеётесь и выключаете телевизор. Но если к вам в дом прибегает женщина, которую вы знаете всю жизнь и которая дорога вам, и говорят то же самое, вы в этом не находите ничего смешного” [17].

Читателей, считает Ирвинг, может тронуть только то, что происходит с людьми, которых они знают и которые им нравятся. Поэтому и Гарп, и его создатель начинают писание своих романов с того, что придумывают какого-нибудь симпатичного персонажа или персонажей, а затем сочиняют им разные поступки.

Ирвинг согласен с Филипом Ротом, сказавшим как-то, что современным писателям труднее, чем их предшественникам, говорить правду о действительности. Какую бы потрясающую сцену не создал романист, она не может соперничать с реальной жизнью, ибо современный мир намного страшнее и непредска-

зуемее. Ирвинг возмущается тем, что его книги считают слишком жестокими, как будто, говорит он, эти критики не читают газет.

С другой стороны, он утверждает право писателя на преувеличение. Гипертрафируя события и характеры, автор делает повествование интереснее, свою мысль рельефнее. Не следует бояться подвергать героев эмоциональными крайностям — современный человек постоянно попадает в стрессовые ситуации. Это — правда жизни, и писатели обязаны говорить об этом. Преувеличение необходимо и для того, чтобы потрясти, взволновать читателя, вызвать сочувствие страдающим, заставить сопереживать. Ирвинг верит, что только в потрясённом состоянии, взглянув на действительность в неожиданном ракурсе, можно постичь глубокую правду о ней.

Ирвинг выступает против нарочитой усложнённости литературы. В эссе 1979 г. “Курт Воннегут и его критики: эстетическая доступность”, посвящённом защите Курта Воннегута, Ирвинг высказывает и своё эстетическое кредо. По его мнению, критики часто отмахиваются от Воннегута, поскольку тот излагает свой взгляд на мир в популярной и доступной форме. Ирвинг резко осуждает крайний субъективизм современных авторов. Он цитирует Джона Гарднера, который как-то сказал, что современные писатели заняты вознёй с левым ухом слона, не обращая внимания на то, что слон стоит на ребёнке. Эти романисты, иронически замечает Ирвинг, пишут в основном для университетских преподавателей литературы и студентов-филологов, для которых чем сложнее форма произведения, тем лучше, поскольку даёт им возможность потратить много сил и времени на изучение произведения. Размышляя о взаимоотношениях произведения с читателем, Ирвинг замечает: “Я всегда считал, что самое сложное для человека — это быть понятным” [18]. Он с горечью констатирует усугбляющуюся утрату современной литературой своей наивысшей функции — коммуникативной: “Я считаю смехотворным, что я, человек, получивший довольно сносное образование, могу читать Шекспира, Мильтона и даже Чосера, но не понимаю современных поэтов. Они пишут на жаргоне, понятном, быть может, другим поэтам. Но разве это общение?” [19].

Воннегут, по Ирвингу, следует традиции Шекспира и Диккенса, которые считали, что искусство и развлечение являются естественными союзниками, а не противниками. И если писатель умеет развлекать читателя, не поступаясь высокими законами искусства, то в этом его преимущество, а не слабость. И здесь Ирвинг идёт за своим учителем Воннегутом. “Я пытаюсь писать предложения, которые естественно ведут к другим пред-

ложениям; я пытаюсь заканчивать главы таким образом, чтобы вам хотелось читать дальше. Я пытаюсь делать все эти элементарные, открыто соблазняющие вещи, которые бы разжигали интерес читателя. Я не считаю, что в этом есть элемент коммерциализации. Искусство обязано быть занимательным” [20].

К такому же заключению приходит и протагонист Ирвинга. В “Мире глазами Гарпа” есть такой эпизод. Перед сном Гарп рассказывает сыну рассказ, сочиняя на ходу. Когда он на мгновение замолкает, Уолт нетерпеливо спрашивает: “Дальше. Что случилось с собакой?” Вопрос заставляет Гарпа задуматься: “Что это за инстинкт в людях, который заставляет их ждать, чтобы что-то случилось? Если ты начал рассказ о человеке или собаке, то с ними непременно должно что-то произойти” [21]. Гарп делает вывод, что роман, чтобы его читали, должен содержать события.

Издатель Гарпа Джон Вульф прежде чем печатать рукописи начинающих авторов, даёт их читать своей уборщице. Не его вопрос, что её заставило, не отрываясь, прочитать от начала до конца роман Гарпа, показавшийся Вульфу слабым, женщина отвечает: “Чтобы узнать, что происходит. А это ведь единственная причина, почему люди читают книги” [22]. По Ирвингу, массовый читатель читает из-за сюжета, и чем сюжет сложнее, тем интереснее читать.

Жанр своих романов Ирвинг определяет как “замаскированную мыльную оперу”. “Разница в том, что я хорошо пишу, что я знаю законы построения литературного произведения, что я тщательно отбираю слова. Я хочу заставить читателя смеяться и плакать, а это и является обычно целью “мыльной оперы”” [23].

Если быть более точным, то Ирвинг использует некоторые ингредиенты “мыльной оперы”. Он считает, что жанр “мыльной оперы” отражает самое распространённое состояние умов западных читателей. Ирвинг использует “мыльную оперу”, как его предшественники использовали слезливую сентиментальность.

“Мир глазами Гарпа” исследует жестокую сторону жизни. Роман изобилует эпизодами убийств, самоубийств, изнасилований, увечий, но во все эти ужасы привносится комический элемент.

Юмор в романах Гарпа и, следовательно, Ирвинга служит, по его собственному свидетельству, тому, чтобы сделать жестокое и страшное более приемлемым, а с другой стороны, подчеркнуть дуализм его видения: комическое и трагическое в его творчестве отражают контрасты действительности. Мисси Пул из штата Огайо пишет Гарпу письмо, обвиняя его в бессердечии, поскольку, на её взгляд, проблемы других людей кажутся ему забавными. В своём ответе читательнице Гарп объясняет,

что в жизни “всё перемешано”. Людские проблемы часто бывают смешными, но люди, тем не менее, печальны. Я отношусь с большим сочувствием к тому, как ведут себя люди, но у меня нет ничего, кроме смеха, чтобы утешить их ... Смех — моя религия. В манере всех религий я признаю, что мой смех полон отчаяния [24].

Гарп сравнивает профессию литератора с профессией врача, “который видит только случаи с летальным исходом” [25]. Наставная на том, что жизнь комически абсурдна и невыносимо трагична, Ирвинг советует воспринимать такое положение вещей стоически.

Ирвинг категорически выступает против социологической трактовки своего творчества: “Когда о “Гарпе” пишут, что это роман о феминизме и насилии 60-х годов, то игнорируют тот факт, что в 60-е годы я жил за границей. Я ничего не знаю о насилии 60-х годов. Я не социологический писатель, и меня не следует считать социальным реалистом” [26]. Свой интерес к проблемам феминистского движения он объясняет тем, что женщины, по его мнению, чаще являются жертвами, чем мужчины, а ему, как писателю, писать интереснее о жертвах, чем о победителях.

Американский романист с сожалением констатирует упадок интереса к художественной литературе, которой современный человек предпочитает газетные новости. Гарп возмущается “большим инстинктом” своих соотечественников смотреть на роман как на “чей-то вариант новостей” [27]. В полемической запальчивости Гарп говорит о фундаментальной бесполезности искусства: “Искусство никому не помогает. Его нельзя есть, в нём нельзя жить, в него нельзя одеться. И если болен, оно не вылечит” [28]. Утилитарный взгляд на искусство не только ошибочен, но и опасен. Восприятие литературных произведений как иллюстраций к социологическим вопросам ведёт к убийству политиками обывателями его матери, а затем и его самого. “Социология и психология губят искусство”, — утверждает Гарп [29].

Использование психоанализа для объяснения человеческого характера лишает литературу художественности, считает Ирвинг, лишает человеческую личность глубины, делает её упрощённой, примитивной. Ирвинг восхищается эпизодом из романа Воннегута “Благослови Вас Бог, мистер Роузуотер”, в котором психиатр бросает работу после успешного излечения жены героя. На вопрос, почему он это делает, врач отвечает: “Ко мне обратилась за помощью глубокая, встревоженная и сложная женщина, а я сделал её спокойной, счастливой, пустой и неинтересной”. Самым слабым из произведений, написанных Гарпом, является

роман “Бдительность”, поскольку, по Ирвингу, он представляет попытку автора решить свои собственные психологические проблемы. Ирвинг считает оскорблением для искусства использование его в качестве терапии.

Подобно многим писателям XX века, Ирвинг экспериментирует с характером, отчуждая его. В первой части “Гарпа” он осыпает своих героев всякими благодеяниями. Гарп мечтает писать и становится одарённым романистом; он женится на девушке своей мечты. Его мать Дженни хочет иметь ребёнка, не имея мужа, и добивается этого. Она мечтает написать мемуары, и они делают её знаменитой. То есть всё, чего желают герои, они получают сполна. Во второй части романа Ирвинг нагромождает на них бесконечные несчастья, чтобы испытать их, посмотреть, чего они стоят, как они будут действовать в неблагоприятных обстоятельствах. Этим объясняется также наличие множества сексуальных сцен в романе. По Ирвингу, секс — важнейшая сфера жизни людей. “Когда вы ставите героев в чрезвычайные сексуальные или жестокие обстоятельства, вы имеете возможность раскрыть основное в их характере — хорошее или дурное” [30]. Это тема романа Гарпа “Второе дыхание роконоса”, в котором он доказывает, что только в сексуальных взаимоотношениях проявляется сущность человека. С другой стороны, считает Гарп, “секс превращает в фарс наши самые серьёзные намерения” [31].

“У меня не хватает слов”, — говорит один из героев “Освобождая медведя”. В романе “Мир глазами Гарпа” несколько действующих лиц страдают речевыми дефектами (учитель литературы Тинч, писательница Алиса Флетчер). А затем, попав в автомобильную катастрофу и сломав челюсть, на некоторое время теряет способность говорить и сам Гарп. В этот период он вынужден общаться с помощью записок, которыми обмениваются члены “Общества Эллен Джеймс”. Отрезав себе языки, эти женщины вообще лишили себя возможности говорить.

Одной из проблем, интересующих Ирвинга, являются “муки слова”. В случае с Гарпом он заостряет ситуацию: перед нами писатель, основной инструмент которого — слово, а он не в состоянии им пользоваться, ибо слова, имеющиеся в его распоряжении (“Привет. Меня зовут Бет. Я — последовательница Эллен Джеймс”. “В кухне горит огонь. Поверните налево”. “Не огорчайтесь. Мать скоро придёт” и т.п.), абсурдно неадекватны ситуации. Ирвинг рассказал в интервью, что он начинает своё первое занятие со студентами с цитаты из Флобера: “Человеческий язык — это треснувший чайник. На нём мы отбиваем мелодию, под которую охотно пляшут медведи, тогда как мы страстно желаем заставить плакать звёзды” [32].

Как мы видим, Джон Ирвинг соединяет в своих произве-

дениях традиционные способы повествования (хронологическое развитие событий, всеведущий автор) с элементами техники постмодернизма. Хотя романый мир американского писателя многим обязан классической литературе с её высоким нравственным пафосом, он всё-таки является продуктом XX века. Ирвинг не может, подобно Диккенсу, дать возможность восторжествовать добру. Лучшее, что он может, это позволить некоторым героям выжить и не сойти с ума от пережитого.

Художественные принципы Джона Ирвинга имеют дело не столько с этикой или эстетикой, сколько с тем, что Филдинг называл "ecstasies". Его, как и Воннегута, не интересуют волосы в левом ухе слона; он больше озабочен ребёнком, на котором стоит слон. И свои гуманистические принципы он стремится донести в занимательной и доступной форме. Как бы необычно ни развёртывалось действие романов и как бы странно, порою страшно, не складывались судьбы ирвинговских персонажей, Ирвинг никогда не допускает безответственных экспериментов над словом или стилем.

## THE WRITER AND THE ART OF WRITING IN JOHN IRVING'S FICTION

L. Tsekhanovskaya

Summary

John Irving is one of the notable literary innovators of recent American literature. His fiction is distinguished by a highly personal fusion of seemingly incongruous elements. Various aspects of Irving's work appeal to different audiences, making him difficult to classify. The sometimes ribald, occasionally grotesque humour and the explicit sexuality of the novels give them a sensational appeal and have made Irving — and his novelist character T.S.Garp — cult for the American public. On the other hand, Irving's representation of random violence in the modern world, his emphasis on love and family responsibilities, and his use of writers as major characters have prompted serious examination of his work among academic critics.

His constant topic is the craft of fiction which is the subject of the present article. The research is done on the basis of Irving's best novel to date "The World According to Garp" which is a sophisticated metafictional investigation into the writer's relationship to his work and the nature of art and imagination.

## REFERENCES

1. Reynolds, S. John Irving: I am interested in fairy tales // *The Sunday Times*. — 1981. — 1 November. — P. 30.
2. McCaffery. An Interview with John Irving // *Contemporary Literature: The University of Wisconsin Press*. — 1982. — Vol. 24, N 1. — P. 2.
3. *Ibid.* — P. 6.
4. *Ibid.* — P. 7.
5. Irving, J. *The World According to Garp*. — New York: Pocket Books, 1978. — P. 126.
6. *Ibid.* — P. 156.
7. McCaffery. An Interview with John Irving. — P. 3.
8. Irving, J. *The World According to Garp*. — P. 102.
9. *Ibid.* — P. 399.
10. *Ibid.* — 472.
11. McCaffery. An Interview with John Irving. — P. 3.
12. Irving, J. *The World According to Garp*. — P. 542.
13. *Ibid.* — P. 457.
14. *Ibid.* — P. 167.
15. *Ibid.* — P. 271.
16. *Contemporary Authors: New Revision Series* // — New York: Gale Research Inc., 1990. — Vol. 28. — P. 245.
17. McCaffery. An interview with John Irving. — P. 12-13.
18. *Ibid.* — P. 10.
19. *Ibid.* — P. 9.
20. *Ibid.* — P. 10.
21. Irving, J. *The World According to Garp*. — P. 265.
22. *Ibid.* — P. 452.
23. *Contemporary Authors*. — P. 246.
24. Irving, J. *The World According to Garp*. — P. 232.
25. *Ibid.* — P. 570.
26. McCaffery. An Interview with John Irving. — P. 10.
27. Irving, J. *The World According to Garp*. — P. 478.
28. *Ibid.* — P. 251.
29. *Ibid.* — P. 525.
30. McCaffery. An Interview with John Irving. — P. 14.
31. Irving, J. *The World According to Garp*. — P. 224.
32. McCaffery. An Interview with John Irving. — P. 16.

# ЛИТЕРАТУРНЫЕ АЛЛЮЗИИ И РЕМИНИСЦЕНЦИИ В РОМАНЕ УЛЬЯМА ГОЛДИНГА “ЗРИМАЯ ТЬМА”

Александр Чамеев

Ленинградский государственный  
университет

Характерной приметой современного интеллектуального романа наряду с его тенденцией к универсализму, к символике — художественной, философской и религиозной — является непосредственно связанное с этой тенденцией настойчивое обращение его создателей к памятникам прошлого — “галактикам мысли, фактов, воспоминаний, эмоций”, которые, по образному выражению Джона Фаулза, открываются современным творцам “в десяти строках “Макбета”, в шести тактах музыки Баха, на квадратном футе холста Рембрандта” [1].

Диалог с ушедшими поколениями служит определенным художественным и этическим задачам писателя, выявляет его нравственные ориентиры, раздвигает пространственные и временные границы созданного им художественного мира, придает его произведениям всеобъемлющее, универсальное звучание. Вместе с тем обилие аллюзий и реминисценций, скрытых и открытых цитат из сочинений далеких и близких предшественников вкупе со склонностью авторов к символическому моделированию действительности нередко превращают их произведения в своеобразные ребусы, шифры, восприятие которых без комментария чрезвычайно затруднено. Именно к такого рода произведениям принадлежит роман Голдинга “Зримая тьма” (*Darkness Visible*), опубликованный в 1979 г. после двенадцатилетнего молчания писателя и тотчас вызвавший горячие споры среди исследователей.

Настоящая статья, никоим образом не претендуя на исчерпывающий анализ этого исключительно сложного и многопланового произведения, содержит лишь некоторые пояснительные замечания — своего рода комментарий — к двум-трем из тех многочисленных аллюзий и реминисценций, которые встречаются в его тексте и представляют интерес для понимания об-

щего замысла автора.

Заглавием романа послужили слова из Мильтонова описания преисподней. Выбор Голдинга не случаен; мир рисуется в виде мрачной темницы, напоминающей Ад, изображенный поэтом в "Потерянном рае":

A dungeon horrible, on all sides round  
As one great furnace flamed, yet from those flames  
No light, but rather darkness visible  
Served only to discover sights of woe,  
Regions of sorrow, doleful shades, where peace  
And rest can never dwell, hope never comes  
That comes to all; but torture without end  
Still urges, and a fiery deluge, fed  
With ever-burning sulphur unconsumed...  
(Paradise Lost, I, 61-69).

Роман открывается описанием грандиозного пожара, охватившего один из районов Лондона. Из огня пожарища, в котором, казалось бы, не могло уцелеть ничто живое, выходит маленький мальчик; половина его лица и тела опалена огнем. Эта драматическая сцена в романе глубоко символична, ибо речь в ней идет о пожаре войны: война оставила неизгладимый след на судьбе и творчестве автора "Зримой тьмы" подобно тому, как пламя пожара оставило страшный след на лице его героя, юрдивого Мэтти.

Из-за своего уродства Мэтти обречен на одиночество; у окружающих он вызывает жалость и отвращение. В школе он пытается найти сочувствие учителя Педигри и невольно становится причиной гибели одного из его любимчиков (Педигри — гомосексуалист). Учителя заключают в тюрьму. С этих пор Мэтти глубже замыкается в себе: его мучает чувство вины за горькую судьбу Педигри.

По мысли Голдинга, осознание вины и страдание представляют собой необходимую ступень на пути человека к истине. Эта идея, сближающая Голдинга с писателями-экзистенциалистами, отчетливо прозвучала уже в первом его романе "Повелитель мух" (Lord of the Flies, 1954): именно через осознание вины и страдание Ральф приходит к постижению горькой правды о себе и о мире. Тот же тяжкий путь к истине проделывает средневековый священник Джослин в романе "Шпиль" (The Spire, 1964).

Героя "Зримой тьмы", как и его предшественников, терзают "проклятые" вопросы бытия: "Кто я? Что я? Для чего я существую?" Как Иисус Христос, он готов взвалить на себя вину за те грехи, которых он не совершал. "Кто он? — недоумевает

В.В.Ивашева. — Новый Христос или, скорее юродивый, этот носитель добра, которому не под силу исправить царящее в мире зло? И в чем же он видит добро, если душой тянется к мерзкому старику Педигри?" [2].

Думается, некоторому прояснению вопроса о том, почему Мэтти делает едва ли не целью своего существования заботу о Педигри, может помочь следующая историко-литературная параллель: подобно тому, как старый моряк из "Сказания о старом мореходе" Кольриджа приходит к духовному просветлению в тот миг, когда обретает способность к бескорыстному восхищению божьими тварями (с виду необыкновенно омерзительными!), герой Голдинга начинает духовно возрождаться в тот момент, когда проникается чувством любви к "мерзкому старику Педигри". Обоснованность такой параллели косвенно подтверждается тем, что в следующем романе Голдинга "Ритуалы плавания" (Rites of Passage, 1980) есть эпизод, откровенно перекликающийся с поэмой Кольриджа: по палубе с ружьем мечется один из пассажира, вопреки суевериям кольриджевских моряков вознамерившийся застрелить альбатроса.

В известном смысле Голдинг в романе, как и Кольридж в поэме, приходит к установлению тождества (хотя и не абсолютного, не всеобъемлющего) между любовью и верой. В изображении автора именно бескорыстная любовь Мэтти к людям открывает ему путь к Богу, а крепнущая вера в Бога ведет его к добру, к свету.

Примечательно, что некоторые существенные моменты жизни Мэтти напоминают факты биографии знаменитого протестантского проповедника и писателя XVII века Джона Беньяна, который, по признанию самого Голдинга, всегда служил для него образцом нравственной целостности, верности избранному пути [3]. Мэтти, в юности ставший обладателем Библии, как и Беньян, заучивает ее текст наизусть, постигает азы религиозного учения и, укрепленный в сознании собственной избранности, начинает проповедовать. В своих проповедях Беньян, как известно, не однажды ссылался на тайнственные видения, его посещавшие, и утверждал, что слышал чудесные голоса, призывавшие его вступить на путь истинный. Мэтти также посещает видения; диалоги с являющимися к нему ангелами он аккуратно заносит в дневник. Мэтти, как героя наиболее значительного произведения Беньяна "Путь паломника", считают сумасшедшим; однако не он, а окружающие его люди, как стремится показать автор, оказываются истинными безумцами. "Мы все сумасшедшие, вся проклятая раса, — признается один из персонажей романа, — мы погрузились в иллюзии, миражи, смятение" [4].

В лице Мэтти Голдинг попытался запечатлеть законченный

образ того самого святого, руководствующегося не разумом, но интуицей, прозрением, черты которого можно усмотреть уже в Саймоне (“Повелитель мух”). Мэтти — праведник, в исканиях и страданиях обретающий свою подлинную сущность и вместе с ней тяжкую, мучительную свободу, истолкованную в духе религиозного экзистенциализма. “Влечение к свободе, — писал “отец” экзистенциализма, датский философ Киркегор, — заставляет его (человека. — А.Ч.) выбрать себя самого и бороться за обладание выбранным... Выражением же борьбы такое обладание является раскаяние... Лишь выбирая себя грешным, виновным перед Богом, выбираешь себя абсолютно” [5]. Именно такой абсолютный выбор совершает герой Голдинга.

В изображении автора “Зримой тьмы” общение человека с Богом — парадокс, не поддающийся рациональному объяснению. Требование ангелов выбросить Библию, по которой Мэтти узнал божественное слово, кажется ему святотатством и сначала пугает его; оно становится для него таким же испытанием, каким было для Авраама требование Бога принести в жертву единственного сына Исаака. И все же Мэтти выполняет требование — вера не позволяет ему сомневаться в благости божественных волеизъявлений.

По мысли Голдинга, человек, вступивший в связь с Богом, становится по ту сторону рационального и тем самым перестает быть понятным окружающим. Не случайно та часть романа, которая посвящена Мэтти, перегружена символикой, проникнута религиозным мистицизмом, насыщена ветхозаветными и новозаветными аллюзиями.

Очень показателен в этом отношении и очень важен для понимания общего замысла романа эпизод, описывающий загадочное шествие Мэтти с мистическим числом 666 на челе по улицам спящего городка [6]. Этот эпизод перекликается с известным фрагментом из XIII-ой главы Апокалипсиса: “Зверь, которого я видел, был подобен барсу; ноги у него — как у медведя, а пасть у него — как пасть у льва; и дал ему дракон силу свою и престол свой и великую власть... И увидел я другого зверя, выходящего из земли; он имел два рога, подобные агнчим, и говорил, как дракон. Он действует перед ним со всею властью первого зверя и заставляет всю землю и живущих на ней поклоняться первому зверю, у которого смертельная рана исцелела. И он сделает то, что всем малым и великим, и богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание на правую руку их или на чело их, и что никому нельзя будет ни покупать, ни продавать, кроме того, кто имеет это начертание или имя зверя, или число имени его. Здесь мудрость. Кто имеет ум, тот сочти число зверя, ибо это число человеческое; число его Шестьсот шестьдесят шесть”

(Откр. XIII).

Казалось бы, какое отношение к праведнику Мэтти может иметь число, использованное Иоанном Богословом для обозначения зверя-дракона — зверя, воплощающего темные силы зла? Ответ на этот вопрос содержится в XIX главе I части III тома романа Толстого “Война и мир”. Пьер Безухов, уверовавший в свое предназначение поразить Антихриста (Наполеона), пытается найти подтверждение своим предчувствиям в Библии. Обозначив каждую букву французского алфавита определенной цифрой в согласии с еврейским число-изображением, он устанавливает, что, если написать по этой азбуке цифрами слова *L'empereur Napoléon*, выходит, что сумма этих чисел равна 666-ти и что поэтому Наполеон есть тот зверь, о котором предсказано в Апокалипсисе. Пьер, — пишет Толстой, — “часто задавал себе вопрос о том, что именно положит предел власти зверя, то есть Наполеона, и, на основании тех же изображений слов цифрами и вычислениями, старался найти ответ на занимавший его вопрос... Тогда ему пришло в голову, что ежели бы ответ на искомый вопрос и заключался в его имени, то в ответе непременно была бы названа его национальность. Он написал *le Russe Besuhof* и, сочтя цифры, получил 671... Откинув “e”, Пьер получил искомый ответ: *l’Russe Besuhof*, равное 666-ти” [7].

Подобно Пьеру, герой Голдинга уверовал в свою миссию и вышел на улицы городка, подоткнув под шляпу на лбу лист бумаги с начертанным на нем числом 666. Как позднее разъясняют Мэтти посланники божьи, в то время, как он проносил по улицам ужасное число, “дух в черном с вкраплениями пурпурного... был свергнут и побежден, и был рожден ребенок здоровый и невредимый”. “Ты должен сгореть в огне, — пророчествуют ангелы, — а этот ребенок принесет миру духовный язык, благодаря которому нации обретут, наконец, взаимопонимание” [8].

Уроду и калеке Мэтти противостоит в романе Голдинга красавица Софи Стэнхоуп. Софи чужды нравственные нормы, не знакома чувство прекрасного. Она низка и порочна и не гнушается никакими преступлениями. Именно ей принадлежит идея похитить ребенка из богатой семьи ради большого выкупа. Террористы взрывают в школьном гараже бомбу, чтобы вызвать панику; один из них уносит ребенка, но его преследует охваченный пламенем Мэтти, и похититель вынужден оставить свою жертву. Так сбывается предсказание небожителей: герой погибает в огне, спасая ребенка, которому суждено научить народы духовному языку, языку любви и взаимопонимания. Образу Мэтти приданы в романе откровенно мессианские черты.

Повествование отдельных частей книги выдержано в разных стилях. Патетический, суровый, почти библейский слог посвя-

щенных праведнику Мэтти глав, резко контрастирует с ровным, а иногда намеренно “заземленным”, “сниженным” слогом тех фрагментов романа, речь в которых идет об эгоистичной, порочной Софи. Такое различие в стилях как бы подчеркивает антитезу двух начал, двух способов существования, воплощенных в двух главных персонажах произведения.

Роман “Зримая тьма” принадлежит едва ли не к самым мрачным созданиям Голдинга. Символический образ нависшей над миром тьмы, проходящий через все его творчество, обретает здесь более зловещие, чем прежде, формы. И происходит это, по-видимому, не столько потому, что автор рисует в романе страшный, бессмысленный, живущий по законам насилия мир (мир всегда представлялся Голдингу как “безграничное море зла и порока”, в котором теплится лишь “маленький огонек надежды” [9]), сколько потому, что надежда, которую он на этот раз пытается внушить своим читателям, иллюзорна и неосуществима: разрешение реально-трагических противоречий действительности писатель видит в явлении “нового Иисуса Христа”, в мистическом приобщении личности к Богу, к некоей сверхреальности, в которой, якобы, только и достижимы подлинная свобода и нравственная целостность человека. Вот почему, хотя автор “Зримой тьмы” и стремится показать конечное торжество света над мраком, добро над злом, альтуризма над эгоизмом, пламени зажженного им человеческого факела явно “не хватает, чтобы рассеять мрак окружающей действительности и тьму души — так же, как в “Потерянном рае” Мильтона, подсказавшем название книги, пламена преисподней не дают света, а лишь спускают до осязаемости вечную тьму, в какую ввергнуты грешные души” [10].

## ЛИТЕРАТУРА И ПРИМЕЧАНИЯ

1. Fowles J. The Aristos: A Self-portrait in Ideas. — Boston; Toronto, 1970. — P. 184.
2. Ивашева В.В. В споре о человеке. Голдинг от “Повелителя мух” до “Зримой тьмы” // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. — 1980. — № 5. — С. 41.
3. См.: Biles J. Talk: Conversations with William Golding. — New York, 1970. — P. 41.
4. Golding W. Darkness Visible. — New York, 1979. — P. 261.
5. Цит. по кн.: Гайденко П.П. Трагедия эстетизма: Опыт характеристики Серена Киркегора. — М., 1970. — С. 173.

6. В истолковании этого эпизода бесценными для меня пояснения И.М. и Н.Я. Дьяконовых.
7. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 20 т. — М., 1962. — Т. 6. — С. 91-93.
8. Golding W. *Darkness Visible*. — P. 101.
9. См.: Стояновская Е. Уильям Голдинг, сочинитель притч // Иностранная литература. — 1968. — № 2. — С. 261.
10. Анджапаридзе Г.А., Скороденко В.А. Уильям Голдинг // Английская литература. 1945-1980. — М., 1987. — С. 154.

LITERARY ALLUSIONS AND REMINISCENCES  
IN WILLIAM GOLDING'S NOVEL  
"DARKNESS VISIBLE"

A. Chameyev

Summary

Allusions and reminiscences, overt and covert quotations as a specific kind of poetics are very characteristic of modern fiction. They not only demonstrate an author's literary tastes and preferences but widen his poetic world in both time and space. On the other hand, the abundance of quotations in modern intellectual prose together with its tendency to symbolism turns it frequently into a sophisticated, braintwisting reading, a sort of a code to which a clue is needed. The present paper is an attempt to trace and explain some of the numerous allusions and reminiscences which occur in Golding's novel "Darkness Visible" (1979) and are of great importance for a fuller comprehension of the author's meaning.

Darkness is the leit-motif of nearly all Golding's works. The deep shadows of universal darkness can be removed only by instinctive powers of love and disinterested admiration. In "Darkness Visible" the moral situation as the writer sees it is embodied in the figure of Matty whose altruistic choice and mystical communion with God enable him to sacrifice himself for a suffering child and thus introduce a gleam of light in a world of gloom. Allusions to Milton's famous oxymoron of "darkness visible", to Leo Tolstoy's "War and Peace", to the Apocalypse, associations with the moral notions of S.T. Coleridge's "Ancient Mariner" are but representative examples of Golding's wide use of literary echoes to bring home his ethical and religious creed.

## CONTENTS

## СОДЕРЖАНИЕ

T.Aunin. Myth and Reality in Mark Twain's "Life on the Mississippi" .....	3
Т.Аунин. Миф и реальность в книге очерков Марка Твена "Жизнь на Миссисипи". Резюме .....	8
N.Diakonova. The Aesthetics of Aldous Huxley's Short Story. .	9
Н.Дьяконова. Эстетические принципы Хаксли-новеллиста. Резюме .....	15
U.Hanko, A.Luigas. Problems of the Alienated Hero in Saul Bellow's Novel "Mr. Sammler's Planet" .....	17
У.Ханко, А.Луйгас. Проблемы отчужденного героя в романе Сола Беллоу "Планета Мистера Самилера". Резюме ..	25
M.Kaus. Some Notes on T.S.Eliot's Background and Influences.	27
М.Каус. Т.С.Элиот - происхождение и литературные влияния. Резюме .....	30
A.Луйгас. Общественно-политические и эстетические взгляды Джорджа Гиссинга .....	31
A.Luigas. Social-political and Aesthetic Views of George Gissing. Summary .....	49
В.Фрейбергс. Самобытность литературного таланта Джона Фаулза .....	50
V.Freibergs. The Originality of the Literary Talent of John Fowles. Summary .....	57
H.Mälk. Bo Setterlind - Poet .....	58
H.Mälk. Bo Setterlind - Poet. En sammanfattning .....	60
P.Rajamäe. The "Old-fashioned" Literary Criticism of Malcolm Cowley .....	61
П.Раямяе "Старомодная" литературная критика Малькольма Коули. Резюме .....	67
E.Tamsalu. Colin Wilson - His Aesthetic and Philosophical Views	68
Э.Тамсалу. Колин Уилсон - его эстетические и философские взгляды. Резюме .....	73
Л.Цехановская. Писатель и проблемы творчества в произведениях Джона Ирвинга .....	75
L.Tsekhonovskaya. The Writer and the Art of Writing in John Irving's Fiction. Summary .....	85
А.Чамеев. Литературные аллюзии и реминисценции в романе Уильяма Голдинга "Зримая тьма" .....	87
A.Chameyev. Literary Allusions and Reminiscences in William Golding's Novel "Darkness Visible". Summary .....	93

Tartu Ülikooli toimetised.

Vihik 945.

**PROBLEMS OF THE AESTHETIC POSITIONS  
AND STYLE OF THE WRITER.**

Works on Romance-Germanic Philology.

Tartu Ülikool.

EE2400 Tartu, Ülikooli, 18.

Vastutav toimetaja A. Luigas.

6,87. 6.0. T. 285. 300.

TÜ trükikoda. EE2400 Tartu, Tiigi 78.

6-2