

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI  
TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

727

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ И  
ТЕКСТОВЫЕ КОНТАКТЫ

Труды по романо-германской филологии



TARTU 1986

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893.a. VIHK 727 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.g.

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

# ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ И ТЕКСТОВЫЕ КОНТАКТЫ

Труды по романо-германской филологии

ТАРТУ 1986

Redaktsioonikolleegium

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

Редакционная коллегия

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

Toimetajailt

Käesolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihik (Tõid romaani-germaani filoloogiale alalt. "Kirjanduslikud mõjutused ja tekstilised kontaktid") on järjeks 1984. a. ilmunud teemaaliliste artiklite kogumikule "Kirjanduste mõjutused ja suhted".

От редакции

Данный выпуск Ученых записок Тартуского государственного университета (Труды по романо-германской филологии. Литературные влияния и текстовые контакты) является продолжением вышедшего в 1984 г. тематического сборника статей "Взаимосвязи и взаимодействия литератур".

Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu State University (Works on Romance-Germanic Philology. "Literary Influences and Textual Contacts") is a continuation of the previous thematic collection of articles "Of the Intercommunication and Mutual Relations of Literatures", which appeared in 1984.

CONTENTS  
СОДЕРЖАНИЕ

Toimetajailt .....	2
Editorial Note .....	2
От редакции .....	2
<u>A. Literary Influences</u> .....	<u>Литературные влияния</u>
T. Aunin, Влияние трансценденталистских концепций на роман Н. Готорна "Септимиус Фелтон" .....	5
T. Aunin. Transcendental Influences on the Novel of N. Hawthorne "Septimus Felton" Summary .....	13
T. Zälite. Literary Tradition in William Golding's 1980 Novel "Rite of Passage" .....	14
T. Залите. Литературная традиция в романе Уильяма Голдинга (1980) "Ритуал перехода в зрелость" Резюме .....	23
A. Luigas. Влияние французского натурализма на творчество Джорджа Мура. Экспериментальный роман "Жена комедианта" .....	24
A. Luigas. The Influence of French Naturalism on the Literary Work of George Moore. The Experimental Novel "The Mummer's Wife". Summary .....	44
N. Milovanovich. L.N. Tolstoy and John Galsworthy's Novel "Fraternity" .....	45
Н. Милованович. Л.Н. Толстой и роман Джона Голсуорси "Братство" Резюме .....	48
L. Rongonen. Романтические элементы в эпосе Лонгфелло "Песня о Гайавате" и традиции индийского фольклора .....	49
L. Rongonen. Romantic Elements in H.W. Longfellow's Epic Poem "The Song of Hiawatha" and the Traditions of Indian Folklore. Summary .....	60
R. Sool. Literary Influences in the Work of John Hawkes .....	61
Р. Сооль. Литературные влияния в творчестве Джона Хоукса. Резюме .....	72
Ю. Тальвет. К типологии "Назидательных новелл" Сервантеса: обновление традиции европейской повествовательной прозы .....	73
J. Talvet. Las "Novelas ejemplares" de Cervantes: ensayo de acercamiento tipológico. Summary .....	86

C. Викмар. Влияние художественного метода Франца Кафки на раннее творчество Мартина Вальзера .	87
S. Vihmar. Der Einfluß der Kafka-Nachfolge auf Martin Walsers schriftstellerische Frühphase. Zusammenfassung	93
Л. Цехановская. Английский национальный характер в романе Джона Фаулза "Даниэл Мартин"	94
L. Tsehhanovskaja. The English National Character in John Fowles' Novel "Daniel Martin". Summary	103

B. Textual Contacts ТЕКСТОВЫЕ КОНТАКТЫ

N. Diakonova, A. Tchameyev. Byron's "Manfred" and Romantic Milton Worship	104
Н. Дьяконова, А. Чамеев. "Манфред" Байрона и поэзия Милтона. Резюме	117
P. Olesk. Eesti - saksa kirjandusala sed kontaktid XIX saj. alguses: Eesti rahvalaul ja K. Immermanni triloogia "Alexis".	118
П. Олеск. Эстонско-немецкие литературные контакты в начале XIX века: эстонская народная песня и трилогия К. Имермана "Алексис". Резюме	122
A. Trummal. Bratjja Gonkurry i Flober (k 159-letiju so dnja roždennija Žolja Gonkurra)	123
A. Trummal. Les Frères Goncourt et Flaubert (A l'occasion de 150 <sup>ème</sup> anniversaire de Jules Goncourt. Résumé	135

C. Prize Essays Конкурсные работы

H. Luht. Hermann Hesses-Beziehungen mit dem Baltienland.	136
Х. Лухт. Связи Германа Гессе с Прибалтикой. Резюме	140
P. Tergem. Nonfiction as a New Tendency in American Literature. "The Executioner's Song"	141
П. Тергем. Небеллетристический роман - новая тенденция в американской литературе. "Песня палача" Нормана Мейлера. Резюме	145
M. Tibbing. European Cultural Traditions in John Fowles' Story - "The Ebony Tower"	146
М. Тиббинг. Традиции европейской культуры в повести Джона Фаулза. "Башня из черного дерева". Резюме	148

## ВЛИЯНИЕ ТРАНСЦЕНДЕНТАЛИСТСКИХ КОНЦЕПЦИЙ НА РОМАН Н. ГОТОРНА "СЕПТИМИУС ФЕЛТОН"

Тийна Аунин

Таллинский педагогический институт

В 1858-1864 гг. Н. Готорн работал одновременно над четырьмя романами. Два из них, объединенные общим названием "Романы об Англии" ("Родовой след" и "Секрет доктора Гримшоу"), писатель оставил незаконченными и весной 1861 г. обратился к двум другим, посвященным американской истории. Сюжет одного из этих романов близок к рассказу, который Готорн услышал за десять лет до того от трансценденталиста Генри Торо. Это история юноши, жившего во время революции в Конкорде, в доме, носившем название "Подорожник", который посвятил все свои усилия поискам эликсира жизни.

Обстоятельство это может показаться тривиальным с историко-литературной точки зрения. Известно бесчисленное множество случаев, когда те или иные моменты художественной структуры произведения (общая идея, сюжет, образы) возникают в сознании писателя под влиянием "истории", услышанной им от знакомых или незнакомых людей.

В данном случае дело обстоит иначе. "Подорожник" - дом в Конкорде, стоящий у обочины лексингтонской дороги (наискосок от дом Р. Эмерсона), принадлежал Готорну. Он купил его в 1851 году и прожил здесь, может быть, самые счастливые дни своей жизни. Отсюда в 1853 г. он уехал в Европу, сюда вернулся в 1860-м доживать последние годы. Готорн вступил в полосу затяжного творческого кризиса. По-видимому, он надеялся, что возвращение к "родным пенатам", к старым друзьям, обитавшим в Конкорде и Бостоне (Р. Эмерсон, Г. Торо, А. Олкотт, Э. Чаннинг), вернет ему вдохновение, выведет из тупика. Он плохо понимал природу собственной неудовлетворенности и полагал, что уединение в "Подорожнике" и контакты со старыми друзьями-трансценденталистами помогут ему "найти себя", "поймать" творческое состояние духа, столь необходимое художнику.

То обстоятельство, что Готорн, оставив незавершенными романы об Англии, обратился к национальной истории накануне

Гражданской войны, далеко не случайно, ибо в сознании писателя неизбежно должна была возникнуть параллель между двумя поворотными событиями в истории Соединенных Штатов Америки — войной за независимость и начинающейся Гражданской войной. Гражданская война, покуда она еще не началась и даже в первые месяцы после открытия военных действий между Севером и Югом, вероятно представлялась Готорну гигантской национальной катастрофой. Сецессия Юга, мыслившаяся как начало тотального распада федерации, должна была по логике вещей привести к ликвидации "великого демократического эксперимента", к полному уничтожению всех завоеваний американской революции, к хаосу и гибели "нового общества". Это был, так сказать, социально-политический аспект катастрофы, который, бесспорно, тревожил Готорна. Но, как всегда, его гораздо больше интересовала нравственно-психологическая сторона проблемы. Начиналась великая братоубийственная война, в которой должны были погибнуть десятки тысяч людей, война, не имевшая, как он полагал, великой освободительной цели, война, направленная не к созиданию (пусть ценой больших жертв), а к разрушению. Напомним, что Готорн только что (в 1860 г.) вернулся из Европы после семилетнего отсутствия. Он не имел возможности наблюдать все развитие событий, приведших к военному конфликту. Его представления о причинах, смысле и целях гражданской войны были гораздо более нечеткими, смутными и неопределенными, чем у многих его современников и собратьев по перу. И это тоже толкало к тому, чтобы расшифровать весь комплекс проблем, вызванных в его сознании войной, на самом общем уровне в абстрактных (хотя и получающих художественное воплощение) категориях, извлекаемых из конкретных событий исторического бытия. Центральными понятиями, которыми он оперирует, являются "война", "человек", "общество". При этом "общество" понимается в трансцендентальном духе, как некий социальный конгломерат, фундаментом которого является личность.

"Септимус Фелтон" создавался в том момент, когда страна пребывала в состоянии хаотической неопределенности, когда даже ближайшая историческая перспектива была абсолютно неясной, когда действительность не только не предлагала готового решения проблем, но даже не давала достаточно ясного материала для их постановки и осмысления.

Очевидно, что Готорна занимал целый ряд проблем и вопросов, которые он мучительно пытался решить для себя. И хотя

все они восходят к современной социально-исторической ситуации и рассматриваются в романе на материале исторического прошлого (войны за независимость), диапазон их широк, а сами они отличаются огромной сложностью. Что есть война и человек на войне? Каковы нормы человеческого поведения в моменты национального кризиса и в чем их нравственно-психологическое основание?

Подобно трансценденталистам, Готорн склонен был искать решение социально-исторических проблем на путях изучения человеческой личности, ее нравственных принципов, ее психологической сущности. Он, очевидно, полагал, что именно здесь можно найти ответ на вопросы о судьбах нации, о судьбах страны.

К этому следует прибавить, что нравственно-психологические параметры личности постепенно, по мере творческой эволюции писателя, приобретали черты исторической обусловленности. Хотя следует заметить, что процесс этот в творческом сознании Готорна не был последователен и прямолинеен.

Готорн пытается решить проблему воздействия всякой войны на судьбу отдельного индивидуума и на судьбу общества в целом. "Обстановка войны, — пишет он, — в которую так всерьез и с таким энтузиазмом втянута вся страна, приводит каждого человека в какое-то преувеличенное и противоестественное положение, ... возвышает его через героизм и повергает его в самое странное безумие, на которое только способна человеческая натура" (Hawthorne N., 1872, с. 80).

На первый взгляд может показаться странным, что, обращаясь к истории эпохи войны за независимость, Готорн временами как бы начисто забывает об освободительном и революционном характере этой войны, о том, что в огне ее сражений родилась Американская республика, и трактует ее как войну вообще, как любую, всякую войну, выдвигая на первый план проблемы "законности человекоубийства", физических и нравственных страданий, жестокости, "бессмысленности" и т.п. На самом деле Готорн, конечно, ни о чем не забывает, и патристический смысл революционных событий раскрывается в "Септимусе Фелтоне" с должной полнотой. Однако и этот второй аспект войны — ее боль, страх, грязь, смерть — писатель не оставляет без внимания, хотя и не столько живописует их, сколько делает предметом философских размышлений.

Чтобы понять все это, необходимо учитывать общую позицию Готорна и его современников-романтиков относительно Граждан-



ской войны. Развязанная агрессивными ижанами, направленная на разрушение Союза, то есть фактически на ликвидацию завоеваний революции, война эта мыслилась как Зло, к несчастью, неизбежное. Подобная точка зрения была широко распространена в канун войны и в первые ее месяцы, покуда северяне отбывали от южных армий (т.е. в то самое время, когда Готорн писал свой роман). Осознание революционного, исторически прогрессивного смысла Гражданской войны пришло позже. Именно этим объясняется "дегероизация" войны, концентрация внимания на вышеуказанные ее аспекты в "Септимиусе Фелтоне".

Заметим попутно, что Готорн неосознанно "открыл" новый подход к изображению войны. Сам он не пошел далеко по этому пути, да и не мог пойти, поскольку все еще был скован железными рамками романтической эстетики. Однако в скором времени у него нашлись последователи. Дальнейшую разработку этого нового подхода мы находим в творчестве Д. Дефореста, а полное развитие - в знаменитом романе С. Крейна "Алый знак доблести".

По мнению писателя, в период войны и социально-политических потрясений - не важно каких - выявляются "всякие необузданные абсурдности, в то время как привычки людей, их здравый смысл и традиционная нравственность частично отклоняются" (Hawthorne N., 1872, с. 80).

Нам представляется, что именно такая постановка проблемы и сделала роман Готорна не просто историческим романом, обращенным в прошлое, но и произведением, которое было обращено к современникам и которое в напряженной обстановке начала 1860-х г. должно было прозвучать чрезвычайно актуально.

Неоконченная рукопись романа под названием "Септимиус Фелтон" была найдена лишь после смерти Готорна и опубликована сериями в журнале "Атлантик Мансли". Отдельной книгой роман вышел в 1872 г. с примечаниями дочери писателя.

Сюжет "Септимиуса Фелтона" опирается на ряд старинных легенд и является своего рода реконструкцией разных преданий. Легенда о кровавом следе, которая появляется в эпилоге романа, связывается с семейной историей о переселении рода Готорнов в Массачусетс. Предки писателя - майор Уильям и судья Джон Готорны - прославились в период пресловутой "охоты на ведьм", и "кровь невинных тех жертв оставила навсегда несмываемое пятно на их имени".

Легенда об искателе эликсира жизни и непосредственно связанная с ней тема бессмертия - по сути своей многогранна

и амбивалентна по трактовке. Она неоднократно возникала в творческих замыслах Готорна. Намек на нее мы находим в рассказе "Опыт доктора Хейдеггера" (1837) и в трех отрывках из "Истории Долливера" (1876) – последнего незаконченного произведения писателя. Она становится неким организующим фактором и в романе "Септимиус Фелтон".

Говоря об эстетической концепции Готорна, следует отметить, что в данном случае мы имеем дело вовсе не с последовательно системной теорией, а с отдельными положениями, которые помогали писательскому воображению балансировать "между бесспорными и тривиальными событиями реальности, и неосязаемым миром человеческого мышления". В соответствии с этой концепцией "романтический роман ... сохраняет за собой право на известную свободу в подборе материала и описании событий" (Davidson E.H., 1964, с. 147-148), но в то же время он должен быть согласован с "правдой человеческих чувств". До тех пор, пока создатель исторического романа умеет оставаться верным "правде чувств", он имеет право "изобразить эту правду в кругу обстоятельств, которые во многом зависят от его писательских пристрастий или игры воображения" (Готорн Н., 1975, с. 33).

С другой стороны, Готорн остается трезвым рационалистом, который сознает ограниченность человеческих возможностей в художественном и научном постижении действительности, ограниченность восприятия человеческого сознания, находящегося во власти предрассудков. Отсюда неприятие трансцендентализма в его чистом виде. Уже в своих повестях (например, "Родимое пятнышко", 1846; "Дочь Рапауччины", 1846) Готорн показал невозможность переступить пределы человеческой природы при помощи научного эксперимента. Эгоизм, который отказывается это признавать, заслуживает, с его точки зрения, как нравственного, так и общественного осуждения.

Пытаясь в соответствии со своей основной концепцией выявить "правду человеческих чувств", Готорн вводит в повествование двух героев – Септимиуса Фелтона и Роберта Хэгберна, которые находятся на противоположных полюсах шкалы общественной морали. Септимиус и Роберт – это как бы две мировоззренческие и нравственные сферы романтического исторического романа, резко противопоставленные друг другу.

Два противостоящие в "Септимиусе Фелтоне" героя образуют пару, в общем традиционную для творчества Готорна. В его рассказах и романах постоянно встречаются эти два челове-

ских типа: один, по выражению Р. Стварта, — поэт или ученый-идеалист, другой — "счетовод" — практик. Примеров можно привести сколько угодно: Фэншо и Уолкотт в "Фэншо", Голдуэйт и Браун в "Сокровище Питера Голдуэйта", Уордленд и Ховенден в "Мастере Красоты", мистер Линдси и миссис Линдси в "Снегурочке" и т.д. В большинстве случаев судьба "поэта-ученого-идеалиста" трагична, и сам характер тяготеет нередко к само-разрушению. Тем не менее симпатии автора и, соответственно, читателя на стороне именно этого человеческого типа. Нельзя сказать, что Готорн всегда на все сто процентов разделял романтическую концепцию поэта — пророка и наставника, призванного изменить человеческое сознание, а, стало быть, и мир, или концепцию ученого, созданную трансценденталистами. Но в его собственном творческом сознании было достаточно от обеих этих концепций, чтобы отдать предпочтение духовности, творческому импульсу при установлении основополагающих сил, движущих историей и прогрессом. В его мирозерцании "поэт" указывал путь "счетоводу".

Действие романа происходит в годы войны за независимость, т.е. в исторический момент, важность которого для судеб американского народа не поддается калькуляции. Септимус Фелтон не принимает в ней решительно никакого участия. Не потому, что он против войны, а потому, что он "выше". Он — "поэт-ученый-идеалист", кем владеет мысль, что жизнь человеческая — это некая "космическая шутка". Она слишком коротка, чтобы человек мог исполнить свое предназначение на Земле. Поэтому он занят поисками "эликсира жизни", почитая это свое занятие (охоту за бессмертием) делом гораздо более важным, чем жизнь народа, война или революции. Он ведет существование уединенное, замкнутое, отгородившись от бурлящей повседневности, с маниакальным упорством предаваясь осуществлению своей задачи. То есть Септимус Фелтон, по-видимому, вполне готорновский и вполне романтический герой. Его "оппонент" — неотесанный деревенщина Роберт Хэгберн, человек практической складки, "счетовод", действует во "внешнем мире". Он сражается на войне, зарабатывает чины и награды, благополучно женится и никак не стремится "возвыситься над жизнью", т.е., по-видимому, типичный готорновский "антигерой", или, вернее, герой антиромантический.

Мы не случайно употребили выражение "по-видимому", ибо, хотя на первый взгляд все здесь кажется традиционно-готорновским, на самом деле происходит разрушение традиционной

схемы. Оно осуществляется через авторскую оценку персонажей и через их эволюцию, которые на сей раз резко противоречат традиционно-готерновской и - шире - общеромантической эстетике.

Для Готорна творческий процесс - процесс подсознательный, результат трансцендентального вдохновения, причем источником художественных образов, всплывающих из глубин подсознания, выступают сохранившиеся там впечатления, полученные на основе жизненного опыта.

По мнению Готорна, человек восприимчив к опыту двойного рода:

- 1) к усвоению путем познания природы, человека и общества и его законов, т.е. воспринятому разумом;
- 2) к испытанному с помощью чувств.

Этот последний опыт писатель определяет как внутреннее переживание человека, которое "помогает ему глубоко проникнуть в сердца других людей и разделить судьбу всего человечества" (Hawthorne N., 1931, т. 2, с. 167).

Все воспринятое разумом, как считает Готорн, относится к области науки. Так и в романе тайна магического напитка Септимуса Фелтона раскрывается в результате длительного процесса научных экспериментов и наблюдений. Однако напиток получился смертельно ядовитым, так как при его изготовлении был совершенно забыт опыт иного рода - эмоциональная сфера, объединяющая людей. Выступая в роли индифферентного наблюдателя, стремясь к самоизоляции и отшельничеству, Септимус пытается достичь совершенства, тогда как в действительности бесплодность его усилий погружает героя в глубины одиночества. В данном случае на конкретном примере из жизни героя Готорн решает важнейшую проблему нравственной жизни общества: все достигнутое рационалистическим путем становится полезным, только будучи помещенным в общую систему универсальных стремлений человечества. Наибольшую опасность для человеческой личности писатель усматривает в ее возможном отрыве от общей деятельности, в "той нравственной холодности", которая гнетет человеческую душу как "бескрайнее одиночество полярных просторов" (Hawthorne N., 1872, с. 25).

Однако образ Септимуса Фелтона неоднозначен и не исчерпывается критикой себялюбия и эгоизма. В жизни его возникают моменты, когда им овладевают серьезные сомнения. Септимус не раз чувствует, что находится "в странном разладе со всем человечеством" (Hawthorne N., 1872, с. 25), и он готов от-

дать многое, чтобы получить возможность жить жизнью других людей, "полной сочувствия". "Порой он ощущал вспышки нежности к ним (к людям - Т.А.), как будто бы он отверг свою бесконечную жизнь и метался среди них, призывая: "Обнимите меня! Я все еще один из вас и не покину вас! Крепко держите меня!" (Hawthorne N., 1872, с. 215).

Думается, что эти же сомнения были в известной мере свойственны и Готорну. Он, безусловно, преклонялся перед принципами, на основе которых был заложен фундамент американской буржуазной демократии. И вместе с тем в конце 1850 - начале 1860-х гг. он не мог не видеть, сколь уродливые формы приобрели эти принципы в их практическом применении. Отсюда - ощущение неразрешимого противоречия, как на уровне современной действительности, так и на уровне истории и легенды. Отсюда же все возрастающие творческие трудности, которые помешали Готорну закончить свой роман.

#### Л и т е р а т у р а

Готорн Н. Дом о семи фронтонах. Л., 1975.

Ковалев Ю.В. Легенды и реальность (О творчестве Натаниеля Готорна). - В кн.: Готорн Н. Дом о семи фронтонах. Л., 1975, с. 5-29.

Осипова Э.Ф. О национальном своеобразии американского трансцендентализма. - Вопросы филологии, 1976, вып. 5, с. 182-189.

Davidson E.H. The Unfinished Romances. - In: Hawthorne Centenary Essays. Columbus, 1964.

Elder M.J. Nathaniel Hawthorne: Transcendental Symbolist. Columbus, 1969.

Hawthorne N. Fire Worship. Works. N.Y. 1931, V.2.

Hawthorne N. Septimius Felton: A Romance of Immortality. Berlin, 1872.

Waggoner H.H. Hawthorne. A Critical Study. Cambridge (Mass.), 1963.

TRANSCENDENTAL INFLUENCES ON THE NOVEL  
OF N. HAWTHORNE "SEPTIMIUS FELTON"

T. Aunin

S u m m a r y

In his last unfinished novels of 1860s, and particularly in "Septimius Felton" N. Hawthorne is concerned with the psychological analysis of human personality. As usual he seeks to understand the problem of man in the framework of the transcendental ideas of human individuality as both self-transcending and self-asserting.

The protagonist of the novel experiences two impulses of the self:

- 1) the desire to embrace the whole world and to become one with the world;
- 2) the desire to withdraw, to remain unique and separate, and to be responsible only to himself.

Man's individual happiness, according to the transcendental doctrine, depends upon the unity of these two psychological tendencies.

For the first time the author openly doubts the possibility of a genuine harmony between these two impulses in man. The magic elixir symbolized a fatal confusion between the good and the evil. The water of life proves to be a deadly poison for the hero. The meaning is plain: man's perfection and the world as such cannot mingle.

The fact that Hawthorne was unable to finish the novel according to the traditional romantic pattern in itself becomes to the denouncement of bourgeois morals and socio-political practice in America on the eve of the Civil War.

LITERARY TRADITION IN WILLIAM GOLDING'S 1980 NOVEL  
"RITE OF PASSAGE"

Tamara Zā l i t e  
Latvian State University

"Rite of passage" is an idiom meaning a ritual performed in some religions, when an individual changes his status - especially at puberty. As a novel title it is, thus, symbolic, as is all Golding's writing. It is a first person record of a voyage; this, too, is symbolic - the theme of travel, especially voyage, being one of the oldest themes invariably encountered in Mythology; expressive of search and exploration - (the Ulysses theme, for example, magnificently interpreted by James Joyce).

Symbol is, according to the recent Philosophic Encyclopedia, "a universal aesthetic category" ... "a sign imbued with the numberless meanings of an image"\*; thus a fusion of intuitive perception and intellection - in the case of Golding, the latter seemingly holding sway. To him the novel genre is the most serious, most important means of artistic communication, both morally and aesthetically.

Golding embarked on novel writing only in 1954 (he was born in 1911) compelled by new understanding of man in this world, man and the world, that had come to him with the shock of World War II. Previous to that he wrote poetry - "very bad" poetry, according to his own evaluation (Biles, J.J., 1970, p. 30). Now his early complacent belief in social perfectability was superseded by a realisation that the violence and brutality of Hitlerism was not, as he used to hold, a specifically German trait, but was lurking under the surface of any country, including Britain. (This recognition we find in the early work of Greene, Huxley, Evelyn Waugh, for example - who were "quicker developers", - (Golding called himself a "slow developer" (Ibid., p. 7)). It was apparently to start with, an intellectual recognition: Golding agreed with the critics who judged him as the author of "The Lord of the Flies" as an "idea-man" above a "character-man" (Ibid., p. 7) - adding that he wished the reverse, he deemed it a "defect" (Ibid., p. 8). However, he went on to say, Shakespeare had set out to show his Falstaff as "Vice" (i.e. an allegorical figure), but had

\* Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

ended up with shaping him into a magnificent character (Ibid., p. 11).

This example Golding was bent on following - the novel under discussion is indeed a novel on man's tragic consciousness. The above mention of Shakespeare is perhaps a key to Golding. Shakespeare always functions widely in his writing, and the very fact that this applies to most modern English writers helps us to define more accurately Golding's distinctive way of absorbing the Shakespeare tradition; his unique aesthetic, his own intense sense of life that is fortified by Shakespeare's knowledge of it.\*

Expressed primarily in Golding's comprehension of human time and space, i.e. of human reality, his sense of life calls to mind Sir Percy Hotspur's poetic uttering "... But thought's the slave of Life, and Life is Time's Fool ..." (Henry IV - 1, Act V - 4, line 81). It is connected with Golding's (the 20th century's!) - preoccupation with consciousness, hence with the enigma of Evil - of Good and Evil, obsession with which had drawn him into novel writing at the mature age of 47. Golding sees human time as a saturated Present that sucks up past and future, because all crucial human problems are basically always present, recurring, the same yet forever changing, throughout human history. Golding shows this by frequently ranging freely through historical time, ironically, deliberately shifting forwards and backwards in the centuries. The place of his novels actually remains concrete modern reality, even if past or abstract situations are shown, e.g. "Envoy Extraordinary" or "Fincher Martin". Figuratively speaking it is always the Belsen camp, central to his 1959 novel "Free Fall"; but also the reality of Bosch, and of Breughel - in other words the most desperate extreme expressions of dehumanisation. At the same time, Golding's world is saturated with culture - science, art, mythology, poetry, which is by its very nature dynamic, dialectical, forward directed. His world is thus tensed between permanence and the ever-changing, the bestial in man and his divine spirituality.

Golding's own personality is also interestingly paradoxical and contradictory. With evil as his central theme,

---

\* See T.S. Eliot's essay "Tradition and the Individual Talent"



he loves nature, and "laughs a lot" (Ibid., p. 23), as he says, adding that perhaps "in this grim universe I portray, a tiny little, rather fat man with a beard (i.e. himself - T.Z.) in the middle of it laughing is more like the universe than a gaunt man struggling up a rock (Sisyphus - T.Z.)" (Ibid).

Comedy and tragedy are to Golding not two entities, not "twins", but two facets of one and the same, corollaries of each other. This, too, is a Shakespearean attitude (reformulated by William Blake, and, in modern times, by Aldous Huxley), as is his vivid bias towards the dramatic mode, the gesture, the eloquent picture of metaphor.

In probing his focal problem of Evil Golding relates it to other problems - freedom, responsibility, creativeness, all shown as aspects of Human Nature, intricately connected in the "heart of darkness", this enigmatic centre towards which he directs his reader, and that no one, not even the author himself, can penetrate. (Already in his very first novel, "The Lord of the Flies", the boy Ralph weeps at the end "for the darkness of man's heart"). Hence Golding's invariably "open ends", where the reader confronts not an answer but an haunting question.\*

The reference to Joseph Conrad (his novel "The Heart of Darkness") is not fortuitous, the situation in the novel "Rite of Passage" calls to mind a common situation in Conrad's novels: a rickety rather decrepit ship in mid-ocean heading from a point in England towards the "Antipodes". Aboard the ship a medley of people, crew as well as passengers, ruled by a strange, undecipherable captain, Mr. Anderson, to whose personality different possible keys are indicated. Such ambivalence refers to all characters, including the chief narrator Edmund Talbot. "With lack of sleep and too much understanding I grow a little crazy, I think; like all men at sea who live too close to each other and too close thereby to all that is monstrous under the sun and moon". On these enigmatic words the novel ends.

---

\* We are reminded of T.S. Eliot's "Prufrock" - poem on man's condition after World War I, where we are led to "an overwhelming question ... "Oh do not ask 'What is it?'".

The two final words - Sun and Moon - lead us to one more specific facet of Golding's world insinuated already by the heading - its affinity to mythology and ritual: moon and sun, feminine and masculine, sensuous and spiritual, Dionysian and Apollonic, - all art, all life live by mutual interaction of these contrasting dualities, reaching out for some synthesis, for continuity. This underpins all mythology, and Golding's art, Good and Evil, Individual and Societal, through the ages. "An age of innocence never existed, not since Homo Sapiens", he states (Biles, J.J., 1970, p.40).

And this points to one more important tradition absorbed by now by the whole process of English writing (and outside it - by Camus, for example): that of D.H. Lawrence, who was keenly aware of the significant modern problem of relatedness and proximity of savagery and culture, and hotly rejected the validity of the notorious "noble savage" and "back to nature" theories.\*

The time of action in "Rite of Passage" is undefined, but judging by the style, lies in the past. The story is presented successively from two opposite angles. First through the record of Edmund Talbot whose high-ranking godfather has provided him with an expensive leatherbound lockable journal, so as to experience vicariously one more sea-faring adventure. This errand explains the detail on which Talbot dwells conscientiously, and his sometimes ostentatiously amusing entertaining manner. The second part is a letter written by a poor parson on board the ship, Robert Colley, to his sister, that Edmund copies into the journal. Edmund has found the letter in Colley's hatch after the parson's sordid death, and reproduces it as an indictment mainly of his own person, but also of the ship's captain and crew; by implication - of human communities in general. The story lays bare an eternal aspect of evil, man's callous selfishness and unconcern for others. We start reading the novel with a sense of watching a comedy performance, or a circus show, as an ironically presented adventure story. The narrator repeatedly stresses life's theatricality. To him "all the world's a stage", and he keeps referring to "parts",

---

\*See on it D.H. Lawrence's essays "Symbolic Meanings", his novel "Women in Love", Sergei Eisenstein's archive material on Lawrence, T. Zālite's essay "Polyphony of Four Voices".

"acts", to farce and melodrama. On observing Robert Colley's strange "performance" he asks himself "What is time in a theatre?" (p. 129), and at the end, he observes: "At the necessarily ritualistic moment of life, if you cannot use the prayer book, have recourse to Shakespeare!(my underscoring - T.Z.) Nothing else will do!" (p. 262).

Shakespeare leads him to the reverse side of the comedy. The tragedy of Colley's death is first mentioned in Talbot's journal lightly tinged with disgust at its ugliness, filth and stench; his upper-class supersensitiveness to smells is shown from the start. It is through the second document, Colley's letter, that this death acquires a shattering quality, and we are jolted into awareness of the extent of each man's guilt before the others.

The two vantage points of narration lie at opposite points of the social scale. Talbot, well-to-do nephew of a highly revered gentleman, sees the ship from the upper deck downwards. Even the sea-sickness that hits all alike does not reduce him to the common status. The "rabble" on the lower decks is more or less undifferentiated to him: emigres, poor passengers, comical Robert Colley whom Talbot describes for his god-father's entertainment as "... five feet nothing of a parson, complete with surplice, cap of maintenance, perched on a round wig: long gown, boots with iron-shod heels ... together with a mingled air of diffidence, piety, triumph and complacency" (p. 66). In similar grotesque he paints a picture of Miss Brocklebank - a heavily made-up husband-seeking lady well past her prime whom he eventually drags into his hatch and on to his cot, his library - significantly Moll Flanders, Gil Blas, Pamela! - tumbling on top of her as he strikes aside "her tops'ls ..." (p. 86). He relates this adventure with cold irony, in the style of traditional English burlesque, adding that he felt no "Aristotelian sadness" (p. 89) at the "farmyard transaction by which our wretched species is lugged into daylight ..." (p. 92).

The satirical tone, to some extent designed to entertain, also voices his own consumer's and observer's smugness.

This is corroborated by other entries - the Journal is divided into days, recording the happenings in their sequence. To disperse the monotony and boredom of a long

voyage the passengers of the upper deck decide to stage a play; in fact, the image of "play" is evoked throughout, in veiled "stage instructions", descriptions of gestures, "masks" of make-up, wigs, pretence. Talbot strikes on a variation of "play": observing Robert Colley's naive admiration of Miss Brocklehurst he resolves to act out "Beatrice and Benedict" (Shakespeare's play "Much Ado About Nothing") with her and Colley. The idea comes to him when he wakes with a "stricture about the brow" after too much booze - I quote this to illustrate his callous flippancy towards Colley who regards him with admiration and gratitude because of his outward politeness - another social mask.

A cruel scene marks the culmination of the story: the upper deck passengers, aided by the sailors, force drink and filth down Colley's throat, reducing him to a state of imbecility. Talbot, perceiving him, describes him as "... a pigmy Polyphemus, undressed, in a loose canvas garment, skull small, narrow, now wig gone, no calves, knots of knees ..." (p. 65). At first absorbed by the general mirth, he is induced by a vague sense of guilt to enter the parson's hatch when the latter fails to emerge from it for several days running. He is appalled by the stench and filth of it, and the pitiable figure lying motionless facing the wall. After several visits he discovers a sheaf of papers stuffed under the table that turn out to be the above-mentioned letter.

Colley dies. The letter provides Talbot and the reader with the reverse view of the ship - from the lowest deck, upwards towards Talbot's world, all its values overturned. The very language and intonations are different. Colley expresses love and dedication to his sister, to his parson's vocation, to Talbot. The letter is filled with hope and humility ... and yet its subtext voices also narrow-mindedness, blindness, pathetic vulnerability. Talbot is crushed - but not so much by the parson's tragedy as by a realization of his own arrogance and guilt. What is most disquieting to the reader is the sense of pervasive doubt. Is Colley's letter completely honest? Is Talbot's journal for that matter? Doubt remains. Golding casts slight aspersions on both narrations. There appears a suggestion

of a homosexual assault on Colley's part, connected with a physically perfect young sailor whom he mentions with apparent innocence to his sister. When asked, the sailor puts his reply in "Tarpaulin idiom", ambivalently, but he may have made this response out of malice, for a lark - who can tell? As in Conrad's "The Heart of Darkness", we feel that the "hidden truth will never be known. Conrad adds " ... luckily, luckily"; to Golding it is, rather, an ineluctable facet of man's endemic mystery even to himself. Golding makes us forcefully aware of this mystery, and of the complexity of our own actions and their motives - as a warning against intolerance, seed of violence and cruelty, death of creativeness. Talbot realises that "the planks of a warship" are "the planks of a tyranny in little" (p.139), that captain Anderson had gone "beyond discipline into tyranny" (p. 183). A subsequent insinuation of his being a drunkard and on the way to mental derangement makes these qualities form a single group - and indeed, was not Hitler demented? ... Are not the inhumanities perpetrated by man outside the pale of reason?

There is more Talbot comes to comprehend: the danger of triviality and play-acting with people. "Oh those judicious opinions, those interesting observations, those sparks of wit with which I once proposed to entertain your lordship", he writes after having copied Colley's letter. "Here instead is a plain description of Anderson's commissions and my omissions" (p. 185). (Anderson had treated Colley with open derision).

A censure of Talbot's hubris comes to him from Summers, an officer he considers himself friendly with, who says with sudden acerbity: "In our country for all her greatness there is one thing she cannot do, and that is translate a person wholly out of one class into another. Perfect translation from one language into another is impossible. Class is the English language" (p. 125).

The actual cause of Colley's death remains for the reader to conjecture? there is an important uttering: "What man does defiles him, not what is done by others" (p.256). It occurs in Colley's journal and may be interpreted as a possible admission to a sin cardinal to his own tenets that he may have committed. "In the not too ample volume of man's knowledge of man, let us insert Man can die of shame", Tal-

bot writes (p. 278). These words may, however, be referred to Talbot himself as well - even if he does not die, his old self undergoes the rite of passage. They are as paradoxical as an earlier observation - "This strange construction of English oak (the ship - T.Z.) both transports and imprisons me" (p. 252).

Outside rational logic, paradoxical, and yet convincing is Talbot's recognition that Colley's was, for all his possible fall into sin, for all his ridiculous appearance and behaviour, "... a real life and a real death and no more to be fitted into a given book than a misshapen foot into a given boot" (p. 264). Every human individual is, indeed, "misshapen" - or, to resort to Shakespeare's uttering, "each man is odd".

The gist of Talbot's sin was his presumptuous generalization of man, from the vantage point of the "upper deck". The deep conviction that life is too multiform and individual to be pigeon-holed under any system is one of the corner stones of Golding's ethic and aesthetic.

Hence the fanciful variety of periods, styles, plots, composition forms in his oeuvre that all lead to his one "overwhelming question". The author's own value system remains implied, mainly through irony. In the given novel Summers rejects Talbot's assertion, after the disaster with Colley, that "Life is a formless business", ... "and literature is much amiss in forcing a form on it" (p. 269). In Golding's novels it is form, art that help man to discover meaning in life: in his 1964 novel "The Spire", where even if the cost in human suffering is exorbitant the art work triumphs, no matter whether it is inspired by the angel or by Satan; in "Envoy Extraordinary", where the refined, art loving, sophisticated, philosophical Emperor remains to dominate through art and laughter. Art is shown as man's victory over time - one more Shakespearean idea (needless to say, with deeper roots by far).

Science, culture, in other words - memory, "the enlargement of anticipation": by this does "our human instant differ from the mindless moment of nature's clock" (Envoy Extraordinary, p. 452). Apart from the literary allusions mentioned above the highly intellectual among Golding's characters who figure in every novel (Simon, Piggy, Sammy Mountjoy, the Emperor, Edmund Talbot) refer to

scientists in all spheres of thought, thus expanding our range of perception and indicating Golding's reverence for knowledge. Talbot mentions Galileo, Ptolemy, Copernicus, Kepler, Plato, Aristotle ...

Golding (and his characters) does not observe chronological sequence - all culture is to him the Present: all intellectual and psychological tensions belong forever to man's immediate "Now and Here", above all, to his ceaseless wrestling with nature and himself for the moral values essential to his need for meaningful living. He dramatizes this struggle against the background of pragmatic life that is riddled with wars and intrigues, ambitions and hates, and this sparks off a sense of irony so typical of our 20th century: Thomas Mann refers to it in his "Roman eines Romans"; Aldous Huxley in his fiction and essays, D.H. Lawrence and Evelyn Waugh, Joyce Cary and Kafka.

Golding's irony is that of a humanist, as was emphasized by A. Zverev.\* It proceeds from his passion to improve the world he ardently loves. If the novel under discussion ends with the central character's self-recognition, with irony turned against himself, "Envoy Extraordinary" expresses the author's values more explicitly, more broadly, though also ironically: "(to you) ... people are an interruption, and intrusion," says the Emperor to Phanocles, the inventor. "... Your single-minded and devoted selfishness, your royal preoccupation with the only thing that can interest you, could go near to wiping life off the earth as I wipe the bloom from this grape" (p. 451).

However, "Rite of Passage" has a more powerful, more deeply emotional and directly personal impact upon the reader, because it unfolds the enormity of man's loneliness, and the fusion in him of spiritual extravagance and stinking misery, a fusion that is man's essential nature, that we find in the art of Bosch and Breughel, popular again in our time.

Laughter rings through all of Golding's writing ambivalently. It is a laughter of derision in some of his grotesque, directed at man's frailties, but also a laughter of his triumph over them, as in the novel "The Spire", and the laughter of wise spiritual superiority as in "Envoy Extraordinary". There is practically no laughter of light joy in Golding's work - except, perhaps, the early pleasure of in-

---

\* Зверев А. Разбитая раковина. - В сб.: Литературное обозрение. М., 1983, №6.

nocent childhood, prior to confrontation with life, at the opening of "The Lord of the Flies". However, laughter is an expression of man's uniqueness in the world, of Humanity, it is man's inalienable, unfailing weapon in his bitter, valiant struggle for spiritual continuity, it is the laughter that never ceases in Shakespeare's poetry - or on the Olymp.

The end of Golding's novel induces the reader to cast back his look and re-evaluate - one more parallel to Joseph Conrad's principle of the semantic significance of composition. In the given case, Talbot's pleasure trip has reached an unforeseen destination - the dark heart of Self, Talbot's Rite of Passage.

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

Biles, J.J. Conversations with Golding. London, 1970.

Golding, W. Rite of Passage. London, 1980.

Зверев А. Разбитая раковина. - В сб.: Литературное обозрение. М., 1983, № 6.

Философский энциклопедический словарь. М., 1983.

#### ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ В РОМАНЕ УИЛЬЯМА ГОУЛДИНГА "РИТУАЛ ПЕРЕХОДА В ЗРЕЛОСТЬ" (1980)

Т. Залите

#### Р е з ю м е

В романе Гоулдинга "Rite of Passage" ("Ритуал перехода в зрелость") ярко раскрывается символический смысл обыденных явлений, а также влияние на автора гуманистической традиции английской литературы.

Роман состоит из двух частей, каждая является повествованием от первого лица, с противоположных точек зрения. Таким образом, мы получаем два различных переживания одного и того же события - смерти пастора Коули.

Пафос романа - выявление порочности эгоцентризма, но одновременно автор выявляет заложенную в человеке силу переценить свои ценности и осознать свою вину. Именно эта мысль сближает мир Гоулдинга с миром Шекспира.



ВЛИЯНИЕ ФРАНЦУЗСКОГО НАТУРАЛИЗМА НА ТВОРЧЕСТВО  
ДЖОРДЖА МУРА. ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ РОМАН  
"ЖЕНА КОМЕДИАНТА"

Аста Л у й г а с

Тартуский государственный университет

I

Джордж Мур во многих отношениях представляет собой типичного представителя переломной литературной атмосферы на рубеже двух столетий. Как и многие другие английские литераторы его времени, он объявил войну условностям романа викторианской эпохи, требуя свободы для литературных экспериментов и примарности искусства. Свое автобиографическое произведение "Исповедь молодого человека", 1888, ("Confessions of a Young Man") он начинает словами: "Моя душа, насколько я ее сам понимаю, усвоила как краски, так и формы различных укладов жизни, которыми я при моей своенравной и бурной натуре вынужден был увлекаться" (Moore G., 1905, с. 15). В "Исповеди" также приводятся факты из прежней жизни в Париже, высказываются взгляды на литературу и искусство, содержатся комментарии к произведениям современных ему писателей, в особенности французских натуралистов и импрессионистов.

После смерти отца 21-летним юношей он переехал из Ирландии в Париж, чтобы учиться живописи, и сразу же окупился в царившую там творческую атмосферу. 70-е и 80-е гг. были тем периодом, когда во всех французских кафе и салонах велись споры об импрессионизме в искусстве и натурализме в литературе. С поразительной легкостью он вступал в тесные связи с молодыми тогда художниками-импрессионистами - Мане, Дега, Моне, Реуаром, Сислеем, и с поэтами-декадентами - Верленом, Маларме и др.

Хотя личные знакомства Мура с французскими натуралистами (Золя, братья Гонкуры, Энниг, Гюсманс, Алексис) были весьма обширны, они все же не приобрели столь интимного характера, как связи с художниками-импрессионистами (за исключением Алексиса). Именно эти контакты имели большое значение для

формирования Мура как писателя. Он стал ревностным почитателем французских натуралистов и верным учеником Золя. В своем раннем творчестве он руководствовался научным методом, пропагандируемым в "Экспериментальном романе" Золя. В то же время он дает доктринам натуралистов довольно свободное толкование, как видно из "Исповеди": "Идея нового искусства, основанного на науке, противоположного искусству старого мира, основанного на воображении, искусстве, могущего все объяснить и объять современную жизнь в ее полноте, в ее бесконечных ответвлениях, способного стать новым кредо новой цивилизации, поразили меня, и я онемел от восторга перед грандиозностью этой мысли и неимоверной высоты устремления" (Moore G., 1905, с. 98). Вернувшись в 1882 г. в Англию и начав зарабатывать на хлеб журналистом, Мур тотчас стал пропагандировать идеи "нового искусства". Как видно из его переписки с Золя за 1881-1885 гг., одной из основных целей его публицистической деятельности было "ознакомить британскую публику с сущностью натуралистического романа" ("to bring the Naturalistic novel before the notice of the British public". Hone J., 1936, с. 92).

Из одного недатированного письма этого периода, адресованного Золя, выясняется, что Мур гордился тем, что он не только впервые знакомит английскую публику с творчеством своего учителя, но и защищает его "большое искусство" от необоснованных нападок: "С сегодняшней почтой я шлю Вам небольшое исследование, которое я написал о Вашей личности и Ваших произведениях. Это исследование имеет лишь одно преимущество и одну особенность: 1) оно выдвигает на первый план истину, 2) оно является первым в Англии исследованием о Вас, где Вас возвеличивают. Я действительно горжусь тем, что первым посеял семя правды. Вы и сами поймете это, если примите во внимание все те глупости, которые были написаны о Вас в парижских журналах. Здесь (в Лондоне) почва также благоприятна для более возрастающей клеветы по Вашему адресу". (Hone J., 1936, с. 93).

Наряду с пропагандой идеи "нового искусства" натуралистов на страницах лондонских журналов Мур выступил с резкой критикой против отечественных традиционных реалистов. Он не находил ничего похвального в творчестве как современных ему популярных писателей - Гарди, Мередита, Джордж Элиот, так и их знаменитых предшественников - Диккенс, Теккерея и др. Из русских писателей Мура больше всего интересовал Тургенев, чье

словесное искусство он также превозносил, сравнивая его с традициями английских реалистов.

В начале своего творческого пути Мур объявил своим учителем, наряду с Золя, и Бальзака, "Человеческая комедия" которого якобы оказала на него огромное воспитательное воздействие. ( Moore G. 1905, с. 108/. В его ранних романах, "Современный любовник" / "A Modern Lover" 1883/ и "Жена комедианта" / "Mummer's Wife", 1885/, написанных вскоре после прибытия в Лондон, параллельно с публицистическими работами нетрудно увидеть подражание писателю Золя.

По поводу первого романа, "Современный любовник", Мур говорит, что Бальзак служил ему примером при создании образа героя - художника, Льюис Сеймур, который несмотря на свою бездарность пробивается в жизни. Три женщины - одна из них была бедной девушкой из рабочей среды, другая богатой дамой, а третья - женой титулованного сановника - видят цель своей жизни в том, чтобы всячески способствовать благополучию и процветанию Льюиса Сеймура. Несмотря на то, что в конце концов все они были им обмануты, каждая из этих женщин в той или иной мере помогла ему стать известным художником. Хотя влияние романа Бальзака "Потерянные иллюзии" здесь заметно, влияние натуралиста Золя сильнее, так как Мур делает упор на изображение темных сторон жизни и на преувеличенный физиологизм.

После издания "Современного любовника" Мур не мог жаловаться на безразличие критиков. Камнем преткновения для автора послужило нарушение конвенций викторианской эпохи. Написанное под несомненным влиянием французского натурализма, это произведение было признано "непригодным для девушек" и стало причиной многолетней борьбы писателя с центральными лондонскими библиотеками Манди и Смита (Mundie and Smith), которые отказались выписывать этот роман. С большим трудом и усилиями удалось автору напечатать и свой следующий роман - "Жена комедианта".

## 2

История создания второго натуралистического романа Мура "Жена комедианта" широко освещена как самим автором, так и критиками. Недовольный недостаточно активной борьбой бывшего издателя своих произведений с деспотизмом публичных библиотек (особенно библиотеки Смита), Мур пытается найти нового издателя. Им оказывается бывший парижский корреспондент из-

дания "Иллюстрированные лондонские новости" (" Illustrated London News") Генри Визетелли, человек необычайно широкого кругозора. Хотя в этот период Визетелли еще не осмеливался приступить к пропагандированию в Англии произведений Золя (этим он прославился позже и даже был посажен в тюрьму), он намеревается издать серию "недорогих", т.е. однотомных, изданий переводов французских романов, включающих уже произведения Додэ и Флобера. Как можно судить по переписке Мура и Золя, последний тоже советовал ему издать роман "Жена комедианта" в одном томе, чтобы освободиться от давления библиотек. Этим объясняется и то, что Мур так быстро нашел общий язык с Визетелли, которого он познакомил с проблематикой романа: это история менеджера труппы передвижных актеров, который во время гастролей в провинции останавливается в доме купца, больного астмой, и соблазняет его прекрасную жену (None J., 1936, с. 98). Но жизнь в чуждой для нее богемной среде приводит ее к моральному падению.

Как позже поясняет сам Мур в книге воспоминаний "Сообщение для моих друзей" (" A Communication to My Friends") именно Визетелли посоветовал ему направиться с записной книжкой в руках в один из грязных провинциальных городов, в котором отсутствуют какие-либо развлечения, чтобы использовать собранные факты в первых сценах романа. В указанной выше книге Мур также пишет, что для реализации этой идеи он обратился к своим друзьям по "Бару веселья" ("Gaiety Bar") с просьбой познакомить его с передвижной труппой актеров, направлявшейся в Хэнли, достаточно "грязный" город, расположенный в Потеризе, в центре фаянсовой промышленности. Далее Мур описывает свою жизнь в течение нескольких недель в этой труппе, которая ставила оперу "Корневильские колокола" и в других промышленных городах центральной Англии, что позволило ему основательно узнать жизнь актеров (None J., 1936, с. 98).

Поскольку во время написания романа Мур был в тесном контакте с Золя, представляется достоверным утверждение французского критика Жана Нозля о том, что Золя на одной из страниц "Экспериментального романа" имеет в виду именно роман "Жена комедианта", когда он, поясняя общие стремления и цели натуралистического романа, писал:

"Один из писателей нашего натуралистического направления хочет написать роман о театральном мире. Он исходит из идеи, не имея пока ни одного факта и ни одного героя. Затем он прежде всего должен собирать факты, узнать все об этом мире,

который он хочет описать. Для этого он беседует с людьми, наиболее компетентными в этой области, собирает лексику, истории и портреты. Но это еще не все. Далее он обращается к письменным документам, проводит несколько дней, читая все то, что может оказаться для него полезным. Живет несколько дней в театре, чтобы изучить все детали. Эта история привлекает его не своей исключительностью, а наоборот, банальностью и всеобщностью, тем она типичнее. Это реальные герои в реальной среде, чтобы передать читателю часть человеческой жизни" ( Noel J., 1966, с. 101; Zola E., 1880, с. 207 - 208).

Мур намеревался написать более чисто натуралистический роман, чем "Современный любовник", и это действительно получилось. Об этом свидетельствует и его переписка с Золя, которого он постоянно держал в курсе создания романа "Жена комедианта" и учеником которого он себя объявил. "Я усиленно работаю и надеюсь на сей раз написать более весомое произведение. Успех моего первого романа (который был положительно отмечен в объемных критических статьях) меня воодушевил, и если мне удастся, согласно моим намерениям, вознзить меч в сердце сентиментального направления, я надеюсь изменить литературное направление в своей стране, стать продолжателем идей Золя в Англии ( *d'être enfin un ricocher de Zola en Angleterre*; Hone J., 1936, с. 101). После выхода в 1885 г. роман "Жена комедианта" был объявлен первым настоящим экспериментальным романом в духе Золя, "лучшим из всех английских романов, написанных на основе тезиса ( Freeman J., 1922, с. 82). Предисловие к первому изданию было посвящено раскрытию основного тезиса натурализма: влияние наследственности и среды на формирование характеров. Более поздние издания романа сопровождал эпитаф, взятый из исторического произведения Виктор Дури "Общее введение в историю Франции" (*L'Intro - duction Générale à l'Histoire de France*): "Измените среду, в которой человек живет, и в течение одного или двух поколений вы измените его физическую сущность, привычки и большинство его мыслей" ( Moore G., 1885, с. 9).

Основным объектом научного исследования Мура в экспериментальном романе "Жена комедианта" является Кейт Ид, молодая женщина из низов средних слоев английского провинциального города Хэнли, прославившегося в течение веков своим пуританством и религиозной ограниченностью. Согласно натуралистическому принципу выбора героев, автор не ставил целью искать в этом городе героическую положительную героиню, а изо-

бразил обычного человека из "серой" массы. Раскрытие жизненного пути так называемого "центрального героя", его моральное разложение в богемной среде актеров под влиянием своих наследственных качеств, а также в результате резкого изменения среды является главной темой романа.

Несмотря на то, что в романе "Жена комедианта" основной тезис натурализма о влиянии наследственности и среды на то, как складывается человеческая судьба, сформулирован Муром более четко и реализован более последовательно, чем в его первом романе "Современный любовник", можно между двумя произведениями провести существенные параллели. В обоих случаях основной причиной морального падения героев является унаследованный ими слабый характер. Быстро растущий успех художника Льюиса Сеймура в высшем обществе и сопровождающее этот успех моральное разложение парадоксальным образом напоминают последовательную гибель провинциальной красавицы в течение четырех лет под влиянием вина и проституции. Основное различие этих двух романов, помимо художественных и структурных особенностей, сводится, по всей вероятности, к серьезности целей и стремлений писателя. Если Мур назвал свой первый роман "анекдотом" о бездарном, но ловком художнике, достигшем успеха благодаря усилиям трех женщин, то заблуждения сбегавшей из дому Кейт Ид едва ли можно считать анекдотом. Критик Дж. Фримен справедливо назвал роман "Жена комедианта" морально наиболее последовательным романом Мура, хотя соответствующая мораль четко выражена не на словах, а выражена намеками и подчинена в то же время трагическому финалу (Friman J., 1922, с. 82-83). Изображение монотонных будней Кейт Ид в центре английской глиняной и фаянсовой промышленности в Хэнли в первых главах романа следует рассматривать не как отдельное описание быта, а как четко программированную мотивировку ее дальнейших ошибок, ибо при создании портрета "центрального героя" автор весьма явно соблюдает тезис каузальности о связи причины и следствия.

Всю свою прежнюю жизнь Кейт Ид провела в Хэнли, никогда не выезжала за пределы этого грязного промышленного города. Окруженный равниной, напоминающей пустыню, а на горизонте - горами Вивер Хил, представляет собой мрачное зрелище.

"Это был один из тех ужасных котлов, в котором человек расплавляет и формирует эпоху из неимоверного количества железа. Из чего состоял этот овраг? Из черной равнины, в которой и солнечный луч не мог изменить света; из клочков земли.

покрытых травой, отвердевшей и с металлическим оттенком; из дистерн воды, блестящей, как стальные мечи; из гигантских туч дыма, которые ползли над тысячами фабричных труб" (Moore G., 1885, с. 67). Лишь в грезах молодости Кейт Ид пыталась выйти за пределы гор Вивер Хил, которые казались ей воротами в прекрасный сказочный мир и были стимулом ее романтических мечтаний.

Следующий отрывок "о прекрасном мире" по ту сторону горизонта иронически предсказывает трагичность дальнейшей судьбы Кейт:

"Когда она маленькой девочкой играла на склоне горы среди черной кучи камней, у нее была привычка - остановиться и смотреть на солнце за далеко простертыми зелеными долинами и населять их разными чудесами, которые она вычитала из своих детских сказок. Конечно, по ту сторону этих чудесных гор в своих замках короли и королевы, которые могли взмахивать чудесной палочкой и исчезать" (с. 69).

Мечтательность Кейт и ее оторванность от жизни подчеркивается автором и в изображении ее детства. Она выросла без отца, будучи единственной дочерью верующей вдовы, которая трудилась с утра до полуночи, тем самым часто она была обречена на одиночество. В отсутствие матери ее однообразные дни оживляли рассказы хозяйки дома о своей безотрадной молодости. Будучи маленькой девочкой, она считала эти часы исключительно радостными, и потому ее детство было весьма рано пропитано чувствительностью (с. 49) (подчеркнуто мной - А.Л.). В дальнейшем, в школьные годы, и мечтательность и оторванность от жизни усугублялись чтением сентиментальных романов, которые она скрывала от верующей матери, считавшей эту деятельность осквернением религии.

Несмотря на то, что Кейт воспитывалась согласно пуританским традициям английской провинции, она не стала столь верующей, как ее мать, но научилась выполнять свой "долг" как в отношении дома, так и церкви, особенно после своего раннего замужества - брак этот был заключен по настоянию матери и верующей соседки миссис Ид. "Матери, мысли которых некоторое время бродили в том же направлении, были удовлетворены. По их мнению, ни один брак не был таким удачным. Религиозные воззрения объединились, и шитье ведь подходило к магазину тканей. О любви вообще не говорилось" (с. 52).

Обязанности по уходу по ночам за мужем, больным астмой, и бессонные часы в швейной или за прилавком магазина в слу-

чае болезни мужа не оставляли времени для романтических мечтаний. Первая глава романа, в которой описывается одна из изнурительных бессонных ночей Кейт у постели вечно недовольного супруга, дает ясное представление об их нерадостном браке и подчиненных воле свекрови строгих домашних устоях.

"Возле кровати больного сидела молодая женщина. Когда она дремала, ее голова склонялась на грудь, так что черты лица оказывались в тени, и красивые линии ушей при свете лампы казались фарфоровыми. Из ее рук, лежащих на коленях, выскользнуло питье. Когда оно упало на пол, она очнулась. Настолько погружена была она в свои мысли, что не заметила, каким тяжелым и мучительным стало дыхание ее мужа. Он с кряхтением отбросил одеяло и заговорил: "Приподними-ка меня, — когда лежу низко, мне делается худо. Хорошо было бы, если бы и ты страдала астмой, ты бы тогда знала, что это значит, когда тебя оставляют на долгое время одного... Лучше! Если бы и стало мне получше, то это не благодаря тебе... Мне кажется, что тебе надоело ухаживать за мной и ты хочешь отделаться от меня!" (с. II-12; 21-22).

Описывая в первой части романа ежедневную однообразную жизнь в пуританском Хенли, Мур ставит главной целью раскрыть влияния данной среды на физическое и психическое становление Кейт Ид. Однако порой кажется, что писатель слишком демонстративно следует принципу натуралистического детерминизма. Как обоснованно утверждает Жан Ноэль, "психический анализ Кейт превышает цель. Автор слишком настойчиво вмешивается, чтобы показать полную подчиненность героини влияниям детства и наследственности. Читатель понял бы это и без помощи автора... Чрезмерная словоохотливость для писателя-натуралиста является признаком дурного вкуса" (Noel J., 1966, с. II2).

Местами автор нарушает объективную манеру повествования излишними комментариями, как например: "Она была простой женщиной из народа, чье горячее и колеблющееся воображение было, с одной стороны, подавлено ограниченной и монотонной рутинной ее замужней жизни, а с другой стороны, экзальтировано религиозностью, которая хотя и не могла образовать ее характер, однако придала известное идеалистическое направление ее мыслям..." (с. 137). Однако по сравнению со своим первым романом "Современный любовник" Мур в "Жене комедианта" проявляет большее психологическое мастерство, особенно в анализе взаимосвязи среды и наследственности. Кейт, как и Льюис, является рабой своих привычек, но так как Льюис был,



почти безволен, то его личность ограничена писателем привлечением только его наследственных черт. Образ же Кейт не статичен, он развивается на наших глазах. Ее история — это медленная дегенерация от мелкобуржуазного пуританства и сентиментальности до психического разложения на почве пьянства. (Noel J., 1966, с. 112).

О скрытой тайной слабости Кейт, которая впоследствии становится для нее роковой, в первой части романа писатель только намекает. Уже в первом описании ее красивой внешности он как бы мимоходом отмечает слабую сторону ее духовной сущности. "Когда порох свет падал на ее волосы, они казались синими, обрамляя черной бархатной полосой ее бледные, но выдающиеся виски, густая тень подчеркивала ее красивый прямой носик и тонкие слабые губы, но при более широком озарении выступал ее нетвердый, но при этом красивый подбородок" (Moore G., 1886, с. 12). (Подчеркнуто мной — А.Л.).

Хотя на первый взгляд Кейт производит впечатление исполнительливой, трудолюбивой и уравновешенной женщины, читатель почти сразу замечает в ней отсутствие энергии и своей воли. Она легко соглашается на брак по совету матери, хотя инвалид, Ральф Ид, далеко не отвечает ее мечтам о таинственном принце, созданном ею — по образу героев сентиментальных романов. Слабохарактерность Кейт видна также в ее подчинении капризам ворчливого мужа и могучему авторитету свекрови. Эта покорность и подавление своей воли несут в себе зачатки ее будущей трагедии. Как отмечает в своей монографии Р.А. Кейв: "Кейт сама выбрала образ жизни согласно с принципами миссис Ид. Она не воспитала в себе санкций поступать сообразно своим чувствам, "как правильно", и не развила и не укрепила их в жизненном опыте. Ее постоянно возмущают взгляды миссис Ид, но у нее не хватает смелости защищать свои убеждения, и поэтому моральное и эмоциональное развитие ее как индивида совершенно угасает. Она угрожающе неспособна к беспристрастному критическому осмыслению жизненного опыта". (Cave R.A., 1978, с. 38).

Этот опасный кризис в развитии Кейт проявляется образно в ее отношениях с Диком Ленноксом, артистом-менеджером оперной труппы, попавшим во время гастролей как временный жилец в дом торговца галантерейными товарами.

Появление Дика Леннокса означает большую перемену в жизни Кейт. Будучи 25-летней молодой женщиной она уже до конца исчерпала свою пассивную и безразличную силу сопротивления в

этой изо дня в день монотонной жизни. Ее тайные мечты о какой-либо романтической встрече и нормальное требование очарованной любви находили свое воплощение в Дике Ленноксе. Через пару недель после знакомства Кейт бежит с Ленноксом из своего спокойного пуританского дома, а спустя год выходит за артиста замуж.

### 3

Как уже говорилось выше, при создании "Жены комедианта" как экспериментального романа примером для Мура был Золя — как в применении натуралистического метода вообще, так и в подражании конкретным произведениям. Можно привести многочисленные параллели между "Женой комедианта" и такими известными романами Золя как "Тереза Ракен", "Западня", "Нана" и др. (Chaikin M., 1968, с. 30).

Но обычно творчество Мура не зависит только от одного писателя; его методом было "брать один кусок отсюда и другой оттуда" (Ibid., 30), часто из произведений разных писателей. Это относится также и к источникам романа "Жена комедианта", хотя интрига здесь довольно проста и отчетлива, вращается вокруг судьбы двух главных героев. Как указывал сам Мур, а позже это подтверждали многие критики, писателя инспирировали также "Мадам Бовари" Флобера, как со стороны развития сюжета, так и в общей трактовке темы. В своем известном критическом произведении "Искусство романа" ("The Art of the Novel") Пелхам Эдгар выражает общую точку зрения, когда пишет: "Как и Эмма Бовари... истомилась своей жизнью с недовольным больным мужем и строптивой свекровью и, как Эмму, сентиментальный романтизм толкает ее натуру искать какого-то выхода. Эту возможность дает ей своевременное появление жильца... Следует обольщение, побег, под конец — развод и новый брак" (Edgar P., 1933, с. 234).

Однако Р.А. Кейв — один из тех критиков, который, подчеркивая влияние Флобера на развитие романа, в то же время выделяет и его оригинальность в этой же теме "обольщения": "Явно в этой теме заметны аналогии с французской литературой, в особенности с "Мадам Бовари" Флобера. Но в чем роман Мура сильно отличается от Флоберовского — это образ Леннокса, гораздо более богатый и сложный, чем образ обольстителя Эммы Рудольфа (Cave R.A., 1978, с. 34). Далее критик отмечает, что несмотря на полученную от Флобера инспирацию "Жена комедианта" со стороны детального описания среды и рассказа эпизодов — их эмоционального и психологического анализа, особенно в любовном конфликте между Кейт и Ленноксом —

совершенно оригинален" (Cave R.A., 1978, с. 34).

Ф.Д. Зейнфельт в своей монографии ("George Moore Ireland's Unconventional Realist"), поставивший главной целью рассмотрение взаимоотношений между мужскими и женскими персонажами в творчестве Мура, развивает мысли Кейва дальше. По его мнению, "Жена комедианта" является существенным этапом творческого пути Мура, поскольку здесь акцентируется тема, которая впоследствии станет центральной, а именно — неспособность мужчин и женщин понять друг друга или относиться друг к другу длительно и постоянно, в духе обоюдно приносимой пользы (Seinfeld D.N., 1975, с. 170). Далее критик утверждает, что "Жена комедианта" является самой яркой и драматической иллюстрацией в трактовке мужских и женских взаимоотношений во всем творчестве Мура" (Ibid, с. 170-171).

Хотя во второй части "Жены комедианта" Мур строго следует стилю и композиционным требованиям "экспериментального романа", подчеркивая новое влияние богемы на дальнейшее развитие Кейт, все-таки на первый план ставится психологический анализ взаимоотношений Кейт и Дика. Писатель убежденно изображает конфликт двух чуждых по темпераменту и не понимающих друг друга людей как логический процесс. Когда в начале их знакомства Кейт пленяют мягкая вежливость, приветливость и беспечный юмор Дика, она считает эти качества признаком мужской гуманности, на которую всегда можно будет опереться. Она не понимает, что "гуманность" Дика не является доброжелательной, так как она "скрывает в себе полное отсутствие морального чувства", что он "не озабочен никем", что его "приветливость — только средство для сохранения спокойствия своего внутреннего мира" (Ibid, с. 171). Также она бессильна понять, что чувственному сангвиническому темпераменту Дика совершенно чужда всякая романтика и сердечные терзания, что страсть для него не что иное как сексуальное удовлетворение. Хотя Кейт не в состоянии до конца понять парадоксальную натуру Дика, все же с течением времени на суровом опыте жизни она познает, что чем больше она вынуждена искать в муже опору и защиту, тем он делается все более уклоняющимся и уходящим в себя" (Ibid, с. 171).

Такой же диссонанс возникает в душе Дика, жившего до сих пор весело и беззаботно. Когда у него, утомленного бродячей жизнью артиста, просыпается желание создать что-то вроде семейного очага и он находит в Хэнли в лице молодой кроткой швеи подходящий объект для обольщения, он не может предви-

деть никаких мелей в их будущем сожителстве. Естественно, что он никогда не сможет понять душевных мучений и "раскаяния в грехе" Кейт, воспитанной в пуританском благочестивом доме. Еще большее изумление готовит ему открытие, что в добавок к этим влияниям среды "тихая Кейт" приносит с собой нервный холерический темперамент и в основном — слабую натуру.

В своей наивной религиозности Кейт думает, что Бог накажет ее за греховную жизнь, но не за то, что она по слабости характера сама опускается в этой неподходящей для нее обстановке. Она все время чувствует тоску по дому, о чем самые близкие ей люди, Дик и Монтгомери, не догадываются: "И с изумлением следили они оба за течением ее болезни, ничуть не подозревая ее истинной причины. Кейт тосковала по дому". (Moore G., 1886, с. 260).

Но это страдание не дает ей смелости для жизненной борьбы, а только увеличивает ее потребность топить свое горе в вине. Как постоянно дает понять Мур, Кейт в своей родной провинции прожила бы всю жизнь тихой и добропорядочной буржуазной женщиной, несмотря на все свои слабости. Они заявили о себе на чужбине.

Здесь можно провести параллели между героиней Мура Кейт Ид и Софией Бейнс Арнольда Беннета. Обе они из той же рабочей провинции Потерис, но совершенно по-разному реагируют на резкое изменение среды (Cave R.A., 1978, с. 43). Когда София, брошенная Джеральдом Скейлсом, больная, остается в Париже, ей помогают преодолеть все трудности унаследованные из родного города Берсли пуританские добродетели. Под ее хорошим влиянием "Пансион Френшам" становится как бы отдельным островом в "грешном Париже". Кейт, которая не имеет ни сильной воли Софии, ни ее твердости духа, хотя и тоскует по своему порядочному Хенли, но на самом деле почти утрачивает пуританское мировоззрение родного города, приобретая привычки богемы странствующего театра, и опускается. Одной из главных целей Мура было показать героиню Кейт Ид как жертву алкоголя во всех стадиях, которые ей приходится пройти до своего окончательного падения. Эта цель в то же время является одной из частей общего тезиса экспериментального романа, выясняющего взаимосвязи среды и характера.

Параллельно этому общему тезису существенным остается также углубляющийся анализ личного конфликта двух любовников, достигающего высшего напряжения в конце романа. Как от-

мечает Ф.Д. Зейнфелт: "В начале описания последних страшных часов Кейт Муру удается изобразить глубоко искреннюю и потрясающую картину разногласия между мужчиной и женщиной, равную которой едва ли найдешь во всей английской литературе (Seinfelt F.D., 1975, с. 172).

Вторую часть романа часто называют "флоберовской" (Noel J. G., 1906, с. 108), т.к. здесь Мур почти совсем отказывается от авторских комментариев, прерывавших нить рассказа первой части, и стиль его повествования становится строго объективным.

Ко времени, когда Кейт после успешной работы хористкой доверили первые роли, ее привычка к тайной выпивке увеличилась, вследствие чего их отношения с Диком были постоянно на грани конфликта. Так как ее психическое расхождение с Диком часто переходит в физическое насилие, то Мур, следуя натуралистическому методу, изображает ее не размышляющим существом, как раньше, а как "темперамент", который в своем поведении исходит из мгновенных порывов и импульсов. Такие опасные перемены в Кейт поражают ее саму: "Эти вспышки гнева были удивительные и для нее самой. Они выражались как бы сами по себе - и она дрожала от ярости от того, что раньше не причинило бы ей никакого беспокойства" (Moore G., 1885, с. 258).

Оттенья растущий в темпераменте Кейт анимализм, в частных сценах ревности, Мур одновременно приводит признаки биологического действия алкоголя на организм.

"Ее пальцы дрожали и ее карие глаза приобретали золотисто-желтый блеск.

Дик: Я хочу, чтобы ты больше не пила этого вина, это только тебя раздражает.

Кейт: Раздражает меня! А тебе что за важность, раздражаюсь я или нет?

Дик: "Ты действительно не смеешь больше пить! Я не могу этого допустить", сказал Дик, обняв ее и стараясь отобрать у нее графин. Это был климакс, и в ее теле что-то поднялось горячее, она завизжала, освобождаясь от Дика.

Кейт: "Оставь меня, прошу тебя! Пусти меня! О, я ненавижу тебя!" И, сжав зубы, добавила еще более диким голосом: "Нет, я не позволю себя трогать! Нет, нет, нет - не позволю!" И выбрав подходящий момент, она схватила одной рукой курчавые волосы Дика, а другой впилась

ногтями в его лицо. Дик стер кровь со щеки (с. 270).  
(Подчеркнуто мной - А.Л.).

Прямым стимулом этой сцены было желание Кейт законно обвенчаться с Диком, чтобы не жить больше "в греховной связи", но на этот "аргумент" Дик только улыбается и советует отложить "дело".

Одним из мотивов их разногласий была еще пуританская потребность Кейт ходить в церковь, чтобы замаливать там свои "грехи", и пренебрежительное отношение Дика к этому.

Дикие сцены ревности продолжаются и тогда, когда, получив развод от Ральфа Ид, Кейт вступает в законный брак с Диком. Ее, "жены комедианта", медовые недели совпадают с полосой неудач их театра, состав которого распадается вследствие материальных трудностей, и новым уменьшенным составом отправляются для представлений в одной из провинций. В борьбе с бедностью Кейт приходится выступать в роли комической мисс Дарси, пока ей позволяет беременность, и эта съедающая ее нервы работа окончательно подрывает ее интерес к театру. "Эти еженедельные поездки довели ее до крайности, она даже предпочитает им тяготы беременности, как залог покоя" (с. 269).

Горькие переживания Кейт и нетвердый заработок Дика увеличивают их разногласия. В то время, как Кейт в своем случайном жилье мучается в родовых болях, Дик, не заботясь о жене, странствует по провинции.

Кейт, в свою очередь, не может как следует выполнить роли матери и ухаживать за ребенком, т.к. она не в силах отказаться от употребления вина "для успокоения нервов". Когда ребенок умирает в конвульсиях в то время, как мать в пьяном угаре спит тяжелым сном, последняя не может простить себе, чувствуя себя виновной в смерти ребенка. Но и тут не оставляет она своей пагубной привычки и делается все больше и больше жертвой алкоголя.

Вместе с пьянством учащаются дикие сцены ревности. Хотя чувственный Дик иногда по театральной привычке заменял ей, все же часто Кейт обвиняла его без повода и была тогда неукротимой в безумном потоке слов.

В этих сценах Мур подчеркивает физическую сущность любви Кейт, которая неотделима от ненависти.

"Она не знала, чего она хочет от него, но с тоской, похожей на безумие, она желала им полностью владеть, она ждала спрятать свое несчастное измоленное тело в этом куске

сала, таком спокойном, далеком от всякой боли" (с. 347).

Больше всего раздражает Кейт то, что Дика никогда не покидает его самообладание, его "спокойное и мягкое поведение, которое очаровало ее с первого раза — теперь она предпочла бы побой. Она хотя бы почувствовала его сильную руку на своем теле. Ей хотелось вызвать у него эмоции жестокого обращения с ней" (с. 347).

Когда Дик в полосе своего временного благополучия становится директором одной из театральных компаний Лондона, Кейт, отстраненная от сцены из-за своего пьянства, чувствует себя покинутой и одинокой в толпе большого города. В то же время ревность ее не знает предела при малейшем подозрении. Обнаружив переписку Дика с мисси Форест, написавшей для нового представления либретто, в пьяном виде является Кейт в театр, на репетицию спектакля, и оскорбляет мужа дикой сценой ревности перед его коллегами. "Стоя посреди сцены она обвела всех глазами, успокоенная тишиной и собранием людей — и Дик, надеясь ее образумить, сказал ей шопотом, чтобы она шла наверх, в его комнату. Но это было только сигналом вырвавшейся у нее речи: "Мне идти наверх?" — закричала она. "Никогда! Ты думаешь, я пришла затем, чтобы говорить с тобой? Нет — для этого я тебя слишком ненавижу. Ненавижу — и хочу, чтобы здесь каждый знал, как ты меня встречаешь... Уходи отсюда, убирайся!" — кричала она во все горло. "Уходи к этой своей женщине — госпоже Форест — уходи к ней, и будь ты проклят! Ты — чудовище!" (с. 374—375).

Предварительную к этой сцене поездку Кейт в театр в нанятом ею экипаже, где ее страшно вырвало и откуда она в неприглядном виде идет совершать свою миссию, обычно считают наиболее ярким применением французского натурализма к английской действительности. По утверждению Дж. Хоуна, "другие английские писатели, которые старались применить натуралистический метод, попытались бы назад от этого логического завершения. Гиссинг никогда бы не написал сцены, в которой Кейт Ид пачкает рвотой свое платье и бархатное сиденье экипажа. Для этого понадобилась бы смелость в викторианский вислокий период" (None J., 1936, с. 106—107).

Это утверждение спорно, поскольку в произведениях как Гиссинга, Моррисона, так и других писателей-натуралистов (Гекантроуп) можно найти сцены, параллельные вышеприведенным в романе Мура. Что касается вкуса читателя викторианского времени, то, принимая его во внимание, и Мур часто шел на

уступки. Это особенно бросается в глаза в трактовке сексуальной темы, центральной во второй части романа. Хотя любовным взаимоотношениям Кейт и Дика придан плотский характер, однако эксцессы ограничиваются здесь изображением углубляющегося под воздействием алкоголя анимализма Кейт в сценах ревности.

При описании семейных сцен озверевшей от алкоголя Кейт Мур не падит, однако, натуралистических красок. Эти картины даны в подробностях и со знанием дела, что показывает глубокое исследование проблемы, а также литературные воздействия, полученные им, главным образом, от Золя и братьев Гонкуров. Так, например, он утверждает, что

"У Кейт в самых страшных припадках выявлялись все симптомы безумия... Когда она выливала потоки своих слов, вокруг рта собиралась пена, и она приближалась к мужу со сжатыми губами и нахмуренными бровями, подняв верхнюю губу, обнажала зубы, направляя свой злобный удар... в эту минуту она совершенно теряла самообладание - и не было такого предмета вблизи ее, хотя бы самого опасного, которое она, схватив, не превратила бы в оружие" (с. 389).

Совместная жизнь Дика и Кейт делается совершенно невозможной, они все время должны менять квартиру из-за сломанной мебели и постоянного шума. В этих сценах "жертвой" всегда бывает Дик, и хотя он, по сравнению с хрупкой и нервно-больной Кейт, здоров и силен, как бык, он никогда не отвечает насилием на насилие. Бегая по комнате и увертываясь от женских ударов, получает он то кочергой, то метлой. Несмотря на эти учащающиеся атаки, он все же не может взять в толк причину страшной перемены Кейт.

"Неволью приходила ему на память та трудолюбивая с нежным взглядом женщина, которую он узнал в Хэнли, и он спрашивал себя, неужели та женщина и это злое, тигроподобное в своей страсти существо - одна и та же личность?" (с. 390-391).

Оторопелая кротость Дика и его всегдашняя готсвенность на примирение еще больше подхлестывают обезумевшую от пьянства Кейт. Она даже чувствует наслаждение при виде крови на щеках Дика, т.к. считает его главным виновником своего падения.

"Ее ярость была слепой и глухой; только смутный вид крови танцевал перед ее глазами. Ее пальцы чесались от желания повторить это еще раз, чтобы почувствовать его кожу, поддающуюся ее острым ногтям" (с. 291).

Также "научно" обосновывает Мур те типичные для неспра-



вимою пьяницы минуты, когда Кейт в припадке раскаяния просит прощения у мужа, обещает исправиться и некоторое время держит слово. Писатель показывает и то, как в момент возвращающейся депрессии потребность вина делается для Кейт неодолимой.

"Иногда эта потребность мучила ее через желудок, который настойчиво просил стимулянта, дающего приятную теплоту; иногда чувствовала она в горле горячие пальцы алкоголя, и там эта жажда увеличивалась до предела, когда она судорожно поднимала руки, будто хотела разорвать свое тело, чтобы избавиться от мук. Это было плохо, но хуже всего было, когда соблазн истязал ее мозг, когда она начинала вспоминать это приятное расслабление, это небесное забвение всех бед, которое дал бы ей какой-то стаканчик бранди" (с. 355).

Когда Дик после одной особенно кровавой сцены оставляет Кейт, как неисправимую в своем безумии, выплачивая ей пару фунтов стерлингов в неделю, Кейт гибнет окончательно жертвой выпивки и проституции. Хотя всегда находится кто-то из ее товарищей по несчастью, готовый поднять ее и оказать помощь, ничто уже не может согреть ее полную одиночества в большом городе, особенно нестерпимого для убогих и бедных.

Еще острее полное одиночество брошенной Диком Кейт делает ее нечаянная встреча в предместьях Лондона с бывшим мужем, Ральфом Ид, когда она узнает о его втором браке с их бывшей помощницей-швеей, девицей Хендер, у которой он теперь под башмаком. Хотя Ральф простил Кейт ее побег и часть вины в их неподходящем сожительстве взял на себя, для нее это "примирение" не значит больше ничего, потому что он теперь окончательно уходит из ее жизни, оставляя еще большую пустоту, чем раньше. Все нити с ее прошлым порваны, и будущее угнетает безнадежно.

Сиделкой у смертной постели Кейт становится последняя ее соперница - Лора Форист, и Мур со свойственными ему клиническими подробностями изображает эту крайне изменившуюся внешность женщины, странно контрастирующую с ее прекрасным по сходству с Мадонной портретом в начале романа.

"Она представляла теперь ужасное зрелище. Ее редкие волосы висели космами по сторонам лица. Ее смуглый оливковый тон кожи стал грязно-желтоватого цвета... Лицо ее выражало глубокую и мучительную душевную боль; глаза остекленели, но их горячо блуждающий взгляд прятался под веками, и так отвратителен был запах ее дыхания, что подходившая к ее крова-

ти миссис Форест должна была стоять некоторое время, отвернув голову" (с. 436).

Описывая предсмертный бред Кейт, когда она вспоминает свою прошлую жизнь - в Хенли и поет церковные песни часовни Бесли, проклиная разврат театра и в то же время вспоминает свою самую блестящую роль - Серполетто, Мур опять подчеркивает тот полный моральный хаос в душе Кейт, не дающий ей покоя и в смертный час. Однако под иронию ее судьбы окончательно подводит черту появление после ее смерти всегда спокойного и благодушно настроенного Дика со словами, обращенными к своей новой любви - миссис Форест: "Ты уже написала либретто для последнего акта, дорогая?" (с. 438).

#### 4

Главным для Мура при написании II части экспериментального романа "Жена комедианта", рассматривающего разрушительное действие алкоголя на главное лицо романа, со всеми его стадиями вплоть до окончательного завершения - смерти, был роман Золя "Западня". В своей автобиографической книге "Исповедь молодого человека" Мур называет этот роман лучшим произведением Золя и восторженно описывает "бесконечно гармоничное развитие центральной идеи", а также "похожее на фугу изображение отдельных сцен" (Moore G., 1905, с. 101). Без сомнения, Мур усердно старался подражать этим высоким качествам романа Золя.

Все-таки "Жена комедианта" существенно отличается от "Западни", главным образом потому, что Мур перенял от Золя как от теоретика натуралистов более слабые стороны (биологизм, слишком сильное подчеркивание влияния среды и наследственности и т.д.) и почти полностью игнорировал социально-критический и антибуржуазный пафос своего учителя.

Как признался Золя в своем вступлении к роману "Западня", его главной целью было создать социальный роман: "Я хотел изобразить падение одной семьи в разлагающей обстановке наших рабочих предместий" (Vlack H.H., 1970, с. 16). Исходя из этого, Золя пытался сделать главную героиню романа - Жервез - символом своего класса, которая опускается в результате неблагоприятных обстоятельств (алкоголизм, несчастье с Купоном и т.д.).

Благодаря глубокому сочувствию и уважению автора к своей пролетарской героине, читатель ни на минуту не теряет к ней симпатии. Эта симпатия обусловлена героической борьбой несчастной женщины за свое честное имя. Несмотря на то, что ей пришлось опуститься до проституции и нищенства, в ней есть

воля к борьбе и смелость, позволяющая ей быть выше окружающей ее среды, которую создал бесчеловечный общественный строй.

Известно также, что самому Золя в начале своей карьеры пришлось испытать горькую бедность, и его ежедневное общение с жителями предместья позволило собственными глазами увидеть разорение многих семей от пьянства и проституции. Перед написанием "Западня" он непрерывно собирал факты из жизни рабочих. Поэтому с точки зрения целенаправленной разработки романа и его "документальности" можно считать "Западня" подлинным социальным романом.

Хотя Мур и старался внести в "Жену комедианта" элементы социального романа, в основном под влиянием Золя и Бальзака, ему это не всегда удавалось, поскольку у него были иные художественные устремления. Как видно из его "Исповеди", идея социального неравенства оставляла его холодным, а демократию он даже считал злом (по крайней мере в начале своей карьеры) (Moore G., 1905, с. 74, 126, 127). Поэтому вполне логично, что "Жена комедианта", как талантливая имитация экспериментального романа в духе Золя, часто создает впечатление некоторой искусственности. Эта искусственность возникает уже в завязке романа. Мур собирал истории и анекдоты о жизни странствующего театра, главным образом, в кругу своих друзей из "Бара веселья" (Gaiety Bar), используя их часто в неизменном виде как литературный материал. Для получения местного колорита в первой части романа он позже посещал, с записной книжкой в руках, рабочий город одной провинции, которую рекомендовал ему издатель Визегелли как наиболее мрачную и серую действительность. Естественно, что у Мура, как представителя ирландского дворянства, в большей степени сохранившего взгляды своего патрицианства, не могло быть той симпатии к своей случайно выбранной героине, Кейт Ид, какая была у Золя в отношении к Жервез. Также не удалось Муру в полной степени изобразить Кейт как представительницу среднего класса провинции, как это сумел Золя, создав в образе Жервез подлинную представительницу французского рабочего класса.

Читая книгу, прче всего воспринимаешь конфликт между Диком и Кейт, как столкновение двух различных темпераментов. Но этот конфликт любви-ненависти сам по себе не должен всегда быть отражением различных социальных условий или классовых столкновений, как это видно из многих (хотя и различных) примеров мировой литературы.

Л и т е р а т у р а

- Bennett A. Fame and Fiction. XVIII. "Mr. George Moore". - London: Grant Richards, 1901.
- Block H.H. Naturalistic Tryptych. The Fictive and the Real in Zola, Mann and Dreiser. - New York: Random House, 1970.
- Cave R.A. A Study of the Novels of George Moore. Irish Literary Studies. 3. - Colin Smith: Gerrards Cross Books, 1978.
- Chaikin M. George Moore's Early Fiction. - In: George Moore's Mind and Art. Ed. by Graham Owen. -Edinburgh: Oliver and Boyd, 1968.
- Edgar P. The Art of the Novel. From 1700 to the Present Time. New York, 1933.
- Freeman J. Portrait of George Moore. - London: T. Werner Laurie, LTD, 1922.
- Hone J. The Life of George Moore. - London: Gollancz, 1936.
- Moore G. Confessions of a Young Man. - Leipzig: Tauchnitz, 1905.
- Moore G. A Mummer's Wife. Third edition. - London: Vizetelly & Co, 1886.
- Neidefors-Frisk S. George Moore's Naturalistic Prose. Upsala Irish Studies. Ed. by S.B. Liljegren. Upsala, 1952.
- Noel J.C. George Moore, l'homme et l'oeuvre (1852 - 1933). - Paris: Dider, 1966.
- Seinfeld D.N. George Moore, Ireland's Unconventional Realist and two companion essays: Wagnerian elements in the writing of George Moore and Thomas Mann. Philadelphia, 1975.

THE INFLUENCE OF FRENCH NATURALISM ON THE LITERARY  
WORK OF GEORGE MOORE. THE EXPERIMENTAL NOVEL  
"A MUMMER'S WIFE"

A. Luigas

S u m m a r y

The present article is devoted to the literary work of George Moore (1852-1933), one of the most typical figures of the fin de siècle spirit of change in the development of the English novel.

In the early period of his career (1883 - 1885), when Moore was being under a general influence of the 19th-century French novelists (Balzac, Flaubert, the Goncourts, Zola, etc), he was specially addicted to the concepts of naturalism as expounded by Zola in his "Le Roman Expérimental". Moore's early novels, "A Modern Lover" (1883) and "A Mummer's Wife" (1885) clearly reveal this influence.

The author has concentrated her attention on Moore's second novel, "A Mummer's Wife", which has usually been considered to be the first and only genuine Zola-like "experimental novel" in English literature.

Following the main tenets of French naturalism - the effect of milieu and heredity on the development of character -, Moore has at the same time, shown certain originality in his treatment of the psychological conflict between the two central figures, Kate Ede and Dick Lennox. Thus, he has, to some extent diverged from the style of a typical naturalistic novel. In the last chapters, however, which deal with the final tragic collapse of the heroine, after her husband has left her, Moore returns to his initial concept of the naturalistic "experiment".

L. N. TOLSTOY AND JOHN GALSWORTHY'S NOVEL  
"FRATERNITY"

Nina Milovanovich

Leningrad Agricultural Institute

The closing years of the 19th century and the first decade of the present century are remarkable for far-reaching changes in English social, political and economic life. The class antagonism that had been typical of English society in the period of "classical" capitalism was considerably intensified after the arrival of its new imperialist stage. The difference between the two extremes, the upper and lower classes, definitely increased. The striking changes in the life of so far advanced a country as England then was could not fail to attract L. N. Tolstoy who sought to interpret the new developments in his own country by comparing her conflicts with those characteristic of other countries. The Russian writer's secretary and physician D. P. Makovicky reports the words he said in 1905: "England and America exploit the people much as the Russian ruling class does, but their ways are not the same". (Makovicky D. P., 1922, p. 62)

Along with the finest European writers of the time Galsworthy followed Tolstoy in his harsh criticism of the cruelty and hypocrisy of the upper classes, of their injustice and indifference towards the lower classes. Like him Galsworthy and many of his contemporaries were indefatigable in their search of truth and new ways of historical development. Galsworthy was also influenced by Turgenev and Tchekhov, but Tolstoy, both as philosopher and artist, was the one he revered most. In the words of Tolstoy's English admirer Kenworthy, the Russian writer's works on social and religious problems were being eagerly studied by hundreds of English people, particularly those who were anxious for radical social change. (Makovicky D. P., 1922, p. 62)

Tolstoy's influence is obvious in Galsworthy's novel "The Island Pharisees" (1904) whose hero Richard Shelton, a man as closely bound to the higher classes of his country as Nekludov was bound to his, is as deeply disappointed with them and comes to realize their vices despite their habitual hypocrisy. To awaken his own conscience, to gain a clarity of vision that will enable him to see the true state of things

in his own country he has, like Tolstoy's hero, to meet common folk and to observe their life as one full of hardships and deprivation. Like Neckludov, Richard Shelton parts from his fiancée, a girl reared in the traditions of an old aristocratic family, who, he feels, will ever be alien to his doubts and his searchings.

The difference is, however, that according to Tolstoy, salvation lies in the association with common folk, and Neckludov, consequently feels revived and uplifted in his decision to bind his fate to that of Katiusha Maslova. But the central character of Glasworthy's "Fraternity", the writer Hilary Dallison can find "salvation" only in fleeing the lower-class girl he is in love with. There is a gulf between his inner world and hers that he is not prepared to bridge and can only escape from her - to save his soul. The firm conviction that the breach between the mentality of the higher and lower classes can never be closed had a cramping influence upon Galsworthy's work. He was ever out to prove that any attempts of the upper classes to aid and benefit the lower classes were doomed to failure. In doing so he proved his strong realistic sense. But in stressing the impossibility for the lower classes to rise above their status Galsworthy was mistaken and this is exactly what made him inconsistent in his interpretation of Tolstoy's ideas in his own work, however much he made of them and looked up to them.

These ideas were assimilated by Glasworthy partly by reading Tolstoy's books and partly by getting to know Tolstoy's faithful English admirer Edward Carpenter (1844-1929). It was this writer (he deeply impressed men of his own generation) that became the prototype of one of the most important characters of "Fraternity", of old Sylvanus Stone. He is not merely an anonymous follower of Tolstoy, as critics are wont to say, but an embodiment of Carpenter's interpretation of the Russian writer's philosophy.

In the novel Stone is a Don-Quixote preaching his creed of universal brotherhood to a world that does not want to hear him. He refuses to accept the present state of things, as one cruel and unjust and attempts to live in a future ruled by truth and kindness. According to Stone this blessed condition can be reached by endless moral self-improvement, by

sacrificing one's selfishness and by trying to become an integral part of the Universe. The notion of the ties that bind man to man and to Nature is Edward Carpenter's. It was approved of by Tolstoy who knew his English admirer's books and kept them at his library in Yasnaya Polyana with the author's respectful dedications.

In "Fraternity" Stone not only adheres to the theories of Carpenter and Tolstoy but attempts to put them into practice. Like Carpenter, he leads the simple life recommended by Tolstoy and refuses to be helped and served by anybody. He cooks his own food, simple and vegetarian, of course, he cleans his own room and wears the simplest clothes.

A comparison of the ideas of Stone as they are expressed in the fragments of the book he is labouring to produce on Universal Brotherhood with those of Carpenter and Tolstoy reveals their affinity. This is not only the "great Russian's" theories as he worded them that Galsworthy embodies in his novel but the interpretation that Carpenter gave them.

The difference between Galsworthy and Carpenter is that the latter was a far more zealous disciple of Tolstoy's than the former. This is obvious from the fact that Galsworthy's sympathy with his Tolstoyan character is ever tempered with irony. That irony grows into self-irony, or, to be more explicit, into irony directed against Galsworthy himself, i.e. one, who, as distinct from both Tolstoy and Carpenter, is unable to feel the bond linking him with persons outside his own class, whose culture is so far inferior to his own.

The title of the novel is also deeply ironical. Old Stone called his novel "Brotherhood" and never finished it, for Galsworthy thought his dreams of Fraternity - in past, present and future - unreal. The novel called "Fraternity" is a detailed argument against the possibility of fraternity. This is the sort of wistful paradox that Galsworthy's work abounds in. The ironical mood, the painfully involved psychology of the characters, the treatment of serious problems on a wide social and philosophical background prove that "Fraternity" is abreast of the advanced philosophy of its time, abreast of progressive moral and religious notions, both Russian and English.



## References

- Kenworthy, J.C. Tolstoy: his Life and Works. London, 1902.  
Makovicky, D.P. Yasnopolyanskiye Zapiski. Moskva, 1922.

### Л. Н. ТОЛСТОЙ И РОМАН ДЖОНА ГОЛСУОРСИ "БРАТСТВО"

Н. Милованович

#### Резюме

Статья исследует один из аспектов влияния Л.Н. Толстого на Джона Голсуорси. Влияние это было не только прямым, но и опосредованным через творчество английского последователя Толстого, влиятельного публициста Эдварда Карпентера (1844-1929). Именно он явился прототипом героя Голсуорси Сильвануса Стоуна, который не только пишет книгу "Братство", пропитанную идеями Карпентера, но и следует его, заимствованному у Толстого, образу жизни.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ЭЛЕМЕНТЫ В ЭПОСЕ ЛОНГФЕЛЛО  
"ПЕСНЯ О ГАЙАВАТЕ" И ТРАДИЦИИ ИНДИЙСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Лули Ронгонен  
Хельсинский университет

Благодаря поэме "Песня о Гайавате" Г.В. Лонгфелло стал глубоко национальным американским поэтом, в чем главную роль сыграла глубинная связь поэмы с индейским фольклором. В предисловии к своему переводу поэмы на немецкий язык Фердинанд Фрейлиграт отмечает прежде всего самобытный национальный характер "Песни". "Мой знаменитый друг открыл американцам Америку в поэзии. Он первый создал чисто американскую поэму, и она должна занять выдающееся место в Пантеоне всемирной литературы" (Лонгфелло Г., 1955, с. 3).

В письме к Лонгфелло от 19 декабря 1855 года знаток и исследователь жизни индейцев Скулкрафт излагает свое эстетическое кредо о художественном методе воспроизведения образов первобытных индейцев в поэзии и литературе: "If the Indian is ever to be made the material of popular poetry, it must be the full, free, wild Indian - the independant rover of the forests and prairies, who loves the chase, loves liberty and hates labor and the white man, under the impression that the latter symbolizes the advent of his curse and downfall" (Schoolcraft H.R., 1956, p. 317). Собрав ценнейшие фольклорные материалы-записи устных легенд и преданий различных индейских племен, Скулкрафт считает их выражением национального духа, воплощением мыслей, чаяний и миропонимания индейцев: "It is in these legends that we obtain their true views of life and death, their religion, their theory of the state of dead, their mythology, their cosmogony, their notions of astrology, and often of their biography and history - for the boundaries between history and fiction are vaguely defined. These stories are often told, in season of great severity in the depth of the winter, to an eagerly listening group, to while away the hunger" (Schoolcraft H.R., 1956, pp. 299 - 300). - говорится в его предисловии к мифу о Гайавате.

Во вступлении к поэме Лонгфелло отдается дань богатству использованного им индейского фольклора, а также выражается восхищение красотой сказок и легенд.

В соответствии с мнением и оценкой мифов Скулкрафтом, он выделяет мифы об алгонкинском Манабозо как главные и основополагающие в фольклоре северо-американских индейцев. В предисловии к этому мифу Скулкрафт утверждает: "This myth is one of the most general in the Indian country. It is the prime legend of their mythology. He is talked of in every winter lodge - for the winter season is the only time devoted to such narrations" (Schoolcraft H.R., 1956, p. 66).

В этом же предисловии он дает общую оценку и характеристику Манабозо как наиболее известному и популярному персонажу индейских мифов. Хотя Манабозо способен совершать чудеса и фантастические, необыкновенные подвиги, он в то же время наделен всеми качествами обыкновенного человека, полностью воспринявшего с самого рождения и детства обычаи, образ мысли и миропонимание рядового индейца (Schoolcraft H.R., 1839, pp. 136 - 138).

Содержание поэмы Лонгфелло значительно шире и многообразнее этой основополагающей легенды о Манабозо. В сюжетной линии поэмы использованы многочисленные легенды о Гайавате Ирокезов и Таронгайавагоне оджибуеев и легенды о бесстрашном и сильном Квазинде, о Чайбайабосе, о хвастуне Ягу, о По-Пок-Кивисе, а также дивная легенда об Оссео, Сыне Вечерней Звезды, и мифологические мотивы многих других легенд северо-американских индейцев.

Мифологические, фольклорные мотивы окрашены субъективным вкусом и фантазией поэта-романтика. В самом выборе основополагающего фольклорного материала, а также в композиции поэмы, в стиле, в художественном методе обрисовки характеров явственно ощущается индивидуальный почерк автора - большого мастера слова и талантливого поэта-романтика.

И в то же время, в воспроизведении в поэме индейских мифов и сказаний, образа жизни, быта и характера индейцев Лонгфелло стремится воссоздать также поэтику и язык легенд, отражающих, по утверждению Скулкрафта, в первоизданном виде мысли и миропонимание индейцев: "The very language of the man is employed, and his vocabulary is not enlarged by words and phrases foreign to it. Other sources of information depict his exterior habits and outer garb and deportment; but in these legends and myths we perceive the interior man, and

are made cognizant of the secret working of his mind, and heart and soul" (Schoolcraft H.R., 1956, p. 294).

В жанровом отношении поэму Лонгфелло следует отнести к искусственному эпосу - в ней наличествуют все фабульные и формальные элементы эпоса. В отличие от классического эпоса в поэме Лонгфелло преобладает эмоциональная, лирическая стихия.

Мифологические мотивы переосмыслены в поэтическом восприятии Лонгфелло. Единство поэмы, ее композиционная целостность, связь эпизодов осуществляется преднамеренным, искусственным компонованием сюжета из различных легенд и сказаний оджибуэев, алгонкинов и ирокезов.\*

Мифы индейцев являются основой, на которой Лонгфелло воздвигает эпическое повествование, стремясь максимально приблизить его к традиционному героическому сюжету.

Однако в кажущейся объективности повествования, в плавном, естественном движении эпического сюжета безраздельно господствует лирическое, эмоциональное начало. Знарок человеческой души, Лонгфелло большое внимание в поэме уделяет душевному миру своих персонажей, их внутренним переживаниям. Тема любви и разлуки с любимым, горе и печаль по поводу утраты верного друга искусно и многогранно освещены в поэме.

В главе "Плач Гайаваты" изображено беспредельное горе Гайаваты в связи со смертью своего верного друга, музыканта и певца Чайбайабоса. Однозвучно повторяет он свой горестный монолог, изливая тоску по другу и сетуя на жестокую судьбу,

\* Исследователь творчества Лонгфелло Эрнст Мойн объясняет причину смешения героев ирокезской и алгонкинской мифологии в поэме Лонгфелло: "It must be emphasized that in identifying Manabozho with Hiawatha, Longfellow was misled by Schoolcraft, who had asserted that Manabozho, the demigod of the Odjibway and their Algonquin kinsmen, was identical with the Iroquois Hiawatha. In his "Notes on the Iroquois" (1847), page 273, Schoolcraft wrote that Tarenyawagon, in his sublunary character, was called by his people Hi-a-wat-ha, signifying a very wise man. In the "History of the Indian Tribes", I, p. 316, Schoolcraft wrote that Tarenyawagon was thought to be the same as Michabou, Chiabo, Manabozho, and the Great Hare. Thus Longfellow was led to believe that Tarenyawagon was both Manabozho and Hiawatha under different names. According to the legends Tarenyawagon and Hiawatha are in a sense related, but not Tarenyawagon and Manabozho. In fact, there is no resemblance between Manabozho and Hiawatha" (Мойне Е.Ж., 1961, p. 77).

разлучившую его с любимым Чайбайабосом. Не менее красочно и живописно изображено горе Гайаваты по поводу смерти красавицы-жены Миннегаги в глава "Голод":

With both hands his face he covered,  
Seven long days and nights he sat there,  
As if in a swoon he sat there,  
Speechless, motionless unconscious  
Of the daylight or the darkness

(Longfellow H.W., 1967, p. 100).

Эмоциональная, лирическая стихия безраздельно господствует в поэме над героической, и в этом – существенное отличие героев Лонгфелло от героев классического эпоса. С большим искусством и проникновенностью Лонгфелло воспроизводит в поэме сложную гамму чувств своих персонажей, усиливая лирическое начало за счет героического.

Интерес к душевным переживаниям персонажей в изображении тех или иных событий их жизни придает многим эпизодам поэмы оттенок психологичности, что не свойственно, как правило, классическому эпосу.

Лирический, эмоциональный настрой поэмы предопределяет характер использованных в ней описательных приемов в духе традиционной народной поэзии.

Включенные в повествование многочисленные картины природы служат важнейшим средством лирической интерпретации событий и поступков персонажей. Описания природы красочны, лиричны и поэтически живописны: природа становится активным участником эпического действия, она чутко резонирует событиям. Когда влюбленные Гайавата и Миннегага отправились в далекий путь из страны Дакотов на родину Гайаваты, вся природа активно сопутствовала молодым:

All the stars of hight looked at them  
Watched with sleepless eyes their slumber;  
From his ambush in the oak-tree  
Peeped the squirrel, Adjidaumo,  
Watched with eager eyes the lovers,  
And the rabbit, the Wabasso,  
Scampered from the path before them

(Longfellow H.W., 1967, p. 111).

Природа радуется и скорбит вместе с героями, чувства героев, их надежды и чаяния, страхи и описания как бы просвечены сквозь картины природы. Природа очеловечена – птицы и звери дают советы и наставления героям и часто спасают их в

трудные минуты жизни.

В описании светлой любви Гайаваты и Миннегаги покоряет большое поэтическое мастерство Лонгфелло, тонкость наблюдений, полнота чувств, конкретность и прозрачность образов. Одухотворенные "очеловеченные" образы природы принимают активное участие в судьбе героев.

Лонгфелло изображает одухотворенные образы небесных светил в соответствии с традициями индейской народной поэзии. По утверждению Скулкрафта: "The great store-house of Indian imagery is the heavens. The clouds, the planets, the sun, the moon, the phenomena of lightning, thunder, electricity, aerial sounds, electric or atmospheric, and the endless variety produced in the heavens by light and shade, and by elemental action, — these constitute the fruitful themes of allusion in their songs and poetic chants" (Schoolcraft H. R., 1851, p. 224).

Живое участие природы в судьбе человека, мотив единения человека с природой идут от традиции народно-поэтического творчества. Одухотворенные образы природы написаны с подлинно пластической выразительностью, что говорит о тонкой наблюдательности поэта и богатстве его живописной палитры.

Гайавата вряд ли выбрался бы живым из огромного чрева Мише-Намы, если бы не белка Адждомо, которая прыгала, болтала, помогая Гайавате:

Toiled and tugged with Hiawatha  
Till the labor was completed

(Longfellow H. W., 1967, p. 91).

Однако при заботливом сохранении и использовании коренных свойств эпического языка и образности поэма окрашена субъективным вкусом ее создателя, знатока и ценителя народной поэзии. Роль авторского индивидуального начала особенно ярко проявляется в умелом и тонком выборе арсенала художественных средств.

Поэма Лонгфелло отмечена неоспоримыми приметамы стиля эпической поэзии — в ней наличествует и обилие ярких, красочных сравнений, и повторы, и параллелизмы, и характерные для народной поэзии гиперболы и олицетворения, и нагроможденные эпитеты вокруг одного и того же предмета, и сочные метафоры, и контрастные сопоставления и звукозапись (аллитерации, ассонансы, анафоры, эпифоры и пр.) — все эти излюбленные изобразительные средства эпоса присущи "Песне о Гайавате".

Назначение всех этих разнообразных описательных приемов — придать поэме величественную объективность, максимально приблизить ее к эпической народной поэзии. В поисках эмоциональной выразительности Лонгфелло прибегает к излюбленным приемам традиционной народной поэзии, насыщает "Песню" тропами, лирическими отступлениями, картинами природы, призванными создать соответствующий эмоциональный настрой, усилить лирическое звучание поэмы в целом. Лонгфелло умело выбирает из широкого арсенала художественных средств фольклора то, что кажется ему наиболее красочным и выразительным для воспроизведения созданных им картин жизни и что соответствует его индивидуальному вкусу. Например, заимствуя из арсенала народной поэзии такое широко распространенное традиционное художественное средство как сравнение, Лонгфелло создает своего рода цепочку сравнений, освещая предмет с разных сторон, и придавая ему как бы стереоскопическую выразительность: для описания внешности Владыки Ветров, престарелого Мэджеквивиса, используется целый ряд сравнений

On the air about him wildly  
Tossed and streamed his cloudy tresses,  
Gleamed like drifting snow his tresses,  
Glared like Ishkoodah, the comet,  
Like the star with fiery tresses

(Longfellow H.W., 1967, p. 60).

Традиционные сравнения приобретают необычайную рельефность и выразительность, каждый ряд использованной здесь цепочки сравнений содержит оригинальный оттенок или поворот мысли, создавая развернутое детализированное описание персонажа.

Использованные поэтом многочисленные оригинальные и обранные тропы, отмеченные субъективным вкусом и индивидуальным видением их создателя, близки к обычной, эпической норме и определяют стилистическую окраску поэмы в целом.

В стремлении сохранить дух и традиции индейской народной поэзии Лонгфелло использует в поэме художественные средства и стилистические приемы, характерные для индейских народных и обрядовых песен. Например, описание приготовления к битве Гайаваты со злобным волшебником Мэджеквивисом дано в соответствии с обычаями индейцев готовиться к войне. По записям Скулкрафта: "In war excursions great attention is paid to the flight of birds, particularly those of the carnivorous species, which are deemed typical of war and bravery and

their wing and tail feathers are appropriated as marks of honor, by the successful warrior. When the minds of a war party have been roused up to the subject, and they are prepared to give utterance to their feelings by singing and dancing, they are naturally led to appeal to the agency of this class of birds. Hence the frequent allusions to them in their songs" (Schoolcraft H.R., 1851, p. 224).

В поэме Лонгфелло отважный Гайавата, отправляясь на войну с Мэджекивисом, поет грозную боевую песню, а над ним с диким криком парит боевой орел, могучий Кино – символ войны и битвы.\*

And the noble Hiawatha  
Sang his war-song wild and woeful,  
And above him the war-eagle,  
The Keneau, the great war-eagle,  
Master of all fowls and feathers,  
Screamed and hurtled through the heavens

(Longfellow H.W., 1967, p. 97).

Образ боевого орла использован автором "Песни" и в создании сцены битвы Гайаваты с отцом, с Западным Ветром, коварным Мэджекивисом.

Символический образ хохлатого коршуна, спускающегося над раненым бизоном, как предвестник беды и несчастий, использован поэтом также в главе "Привидения".

Лонгфелло стремится сохранить дух и традиции поэтики индейского фольклора с пристрастием к символике, метафоричности и образности языка. По утверждению Скулкрафта, "If any phenomenon, or existence not before them, is to be described, the language must be symbolic. The result is, that the Indian languages are peculiarly the languages of symbols, metaphors and figures. Without this feature, everything not in the departments of eating, drinking, and living, and the ordinary transactions of the chase and forest, would not be capable of description" (Schoolcraft H.R., 1956, p. 297).

\* В индейских боевых песнях, как правило, фигурируют образы орлов, соколов и коршунов: "The eagle, the kite, and the hawk, who fly to great heights, are deemed to be conversant with the aerial powers, who are believed to have an influence over men, and hence the great regard which is paid to the flight of these birds in their war and heroic songs" (Schoolcraft H.R., 1956, p. 298).



Стараясь максимально придерживаться традиций индейского фольклора в использовании поэтической образности, метафоричности, символики и др. описательных средств народной поэзии, Лонгфелло в то же время облакает поэму в ритмический размер (четырехстопный хорей), свойственный европейскому фольклору и "Калевале", но отнюдь не индейскому. По утверждению Скулкрафта, "the poetry of the Indians, is the poetry of naked thought. They have neither rhyme, nor metre to adorn it" (Schoolcraft H. R., 1951, p. 303).

Скулкрафт объясняет эту особенность индейской народной поэзии свойствами языка и своеобразием слогаобразования в индейских словах.

Еще до появления "Песни о Гайавате" в американской поэзии неоднократно создавались произведения на индейском материале с использованием четырехстопного размера, тетраметра, как наиболее удобного для передачи поэтики индейских народных песен (Schramm W. L., 1932, pp. 321 - 343). Лонгфелло не мог не знать опубликованных до "Гайаваты" произведений на индейскую тематику своих предшественников и современников. Их насчитывалось немного (Уилбур Шрам указывает на существование десяти-двенадцати поэтических произведений), большинство было основано на тетраметре или трехячичном тетраметре (Eastburn J. W., Sands R. C., 1820; Hosmer W. H. C. 1844; Street A. B., 1949; Schoolcraft H. R., 1837). Этот же размер использован и в поэме Генри Скулкрафта "Alhalla" (Schoolcraft H. R., 1843). Он так объясняет удобство этого размера для воспроизведения поэтики индейского фольклора: "It is far better suited, as the expression of strong poetic feeling, to the freedom of Hebrew measure; the repetitious style of which reminds one of the both of Indian sepulchral or burial chant and eulogy. There is indeed in the flow of their oratory, as well as songs, a strong tendency to the figure of parallelism" (History of the Indian Tribes, 1853, v. III, p. 328).

Очевидно, что в американской поэзии существовала уже сложившаяся традиция в использовании четырехстопного размера, тетраметра, в произведениях на индейском материале до появления "Песни о Гайавате". Однако манера Лонгфелло в использовании этого размера существенно отличается от манеры его предшественников; он гораздо ближе к "Калевале", чем к поэмам своих соотечественников на индейские мотивы.\*

\* Эрнст Мойн говорит об этом: "Совершенно очевидно, что

О заимствовании Лонгфелло размера "Калевале" много говорилось в американской и английской критике сразу же после выхода в свет "Песни" (Newland V., 1950).

Поэт отнюдь не отрицает этого; в письме к Фердинанду Фрейлиграту от 11 января 1856 года он полностью подтверждает факт использования размера эпоса как наиболее удобного для параллелизмов, тут же оговариваясь, что параллелизмы свойственны не только финской, но и индейской родной поэзии (Hatfield J., 1933, pp. 1281 - 1282). В подтверждение своих доводов он приводит отрывки из песен индейских пророков, Дюсакидов, по книге Скулкрафта "History of the Indian Tribes"; О параллелизмах в индейском фольклоре Генри Скулкрафт говорит и в предисловии к "Алхалле": "The measure (tetrameter) is thought to be not ill adapted to the Indian mode of enunciation. Nothing is more characteristic of their harangues and public speeches, than the vehement, yet broken and continued strain of utterance, which would be subject to the charge of monotony, were it not varied by an extraordinary compass in the stress of voice, broken by the repetition of high and low accent, and often terminated with an exclamatory vigor, which is sometimes startling. It is not the less in accordance with these traits that nearly every initial syllable of the measure chosen is under accent. This at least may be affirmed, that it imparts a movement to the narrative, which, at the same time that it obviates languor, favors that repetitious rhythm, or pseudoparallelism, which strongly marks their highly complex lexicography" (Schoelcraft H.R., 1956, p. 302).

Однако эта особенность индейского фольклора, полностью оправдывающая использование размера "Калевале", не принималась во внимание современной поэту американской и английской критикой и его обвиняли в плагиате. Даже Фердинанд Фрейлиграт, защищая своего друга от необоснованных обвинений, в то же время в предисловии к своему переводу "Песни" на немецкий язык пишет, что вместо индейской Эдды поэму следовало бы

Лонгфелло не взял размера из американских источников. Ни в одной из этих ранних поэм тетраметр не использован до конца, нигде так усиленно не вводятся параллелизмы и, в отличие от "Гайаваты", они все применяют ритму" (Moyle E.J., 1961, p. 77).

назвать индейской "Калевалой" (Longfellow H.W., 1857).

Сопоставление текста поэмы Лонгфелло с текстом "Калевалы" свидетельствует о заимствовании не только размера (четырёхстопного хоря) и композиции эпоса, но и целого ряда стилистических примеров. Правда, первоначально поэт знакомится с "Калевалой" через шведский перевод Кастрена, а затем — через немецкий перевод Шефнера; в обоих переводах довольно удачно передано своеобразие стиля и поэтики эпоса.\*

В то же время, стремясь сохранить в поэме дух индейской народной поэзии, Лонгфелло использует стилистические приемы индейских обрядовых песен и заклинаний, а также многочисленные заимствования из алгонкинских и ирокезских языков (имена собственные, названия растений, деревьев, имена животных, названия предметов и понятий индейского обихода, языковые кальки и т.д.).

Однако поэма о Гайавате является прежде всего произведением самого Лонгфелло. Черпая материал из фольклора, воспроизводя образцы и сюжетные мотивы легенд и сказаний индейцев, Лонгфелло на материале поэмы выдвигает проблемы морали и долга, нравственные и эстетические темы. Здесь можно говорить о многообразии идейно-содержательных связей поэзии Лонгфелло с индейским фольклором.

#### Л и т е р а т у р а

Лонгфелло Г. Песня о Гайавате. М., 1955.

Eastburn J.W., Sands R.C. Uamoyedes. A Tale of the Wars of King Philip. N.Y., 1844.

Hatfield J. — PMLA, XLVIII, Dec., 1933. History of the Indian Tribes. Washington, 1855.

Hosmer W.H.C. Yonondio, or Warriors of the Genesee. N.Y. 1855.

Longfellow H.W. The Song of Hiawatha. — М.: Progress Publishing House, 1967.

\* Перевод Кастрена вышел в 1841 г., Шефнера — в 1852. С поэтикой финских рун, по утверждению Эрнста Мойна, он познакомился еще в 1827 г. в английских переводах Джона Бауринга в "Westminster Review".

Лонгфелло в молодости брал уроки финского языка и проявлял большой интерес к его фонетической структуре, о чем свидетельствуют его комментарии по финскому алфавиту и произношению. Несомненно, что все это помогало поэту в слуховом восприятии поэтических приемов "Калевалы", использованных им в поэме.

- Longfellow H.W. Der Sang von Hiawatha. Stuttgart und Angers -  
burg: 1857.
- Moyne E.J. Hiawatha and Kalevala. Helsinki, 1961.
- Schoolcraft H.R. Indian Legends. Algic Researches ed. by  
Mentor L. Williams. - Michigan: Michigan State Univer -  
sity Press, 1956.
- Schoolcraft H.R. Algic Researches. N.Y., 1938.
- Schoolcraft H.R. Ahalla, or The Lord of Talladega. N.Y., 1843.
- Schoolcraft H.R. The American Indians, Buffalo, 1851.
- Schoolcraft H.R. The American Indians. - Michigan: Michigan  
State University Press, 1956.
- Schoolcraft H.R. The Birchen Canoe. - Knickerbocker Magazine,  
X. N.Y., 1837.
- Schramm W.L. Hiawatha and Its Predecessor. - Philological  
Quartely, XI. October, 1932.
- Street A.B. Fortenac, or the Atotarho of the Iroquois. N.Y.,  
1949.

ROMANTIC ELEMENTS IN H. W. LONGFELLOW'S  
EPIC POEM "THE SONG OF HIAWATHA" AND THE TRADITIONS OF  
INDIAN FOLKLORE

L. Rongonen

S u m m a r y

"The Song of Hiawatha" is an epic poem based on Indian folklore in form and matter. When writing the epic Longfellow was inspired by the sublime poetry of the songs and legends of the extinct tribes. Drawing on the treasury of the Indian folklore, collected chiefly by H. Schoolcraft, he created a poem of high artistic value, and with deep romantic colouring.

The poem is written in blank verse, in the trochaic metre. At the same time the metre of the poem and some of its poetic devices (various repetitions, personification, similes, epithets, alliterations, etc.) are borrowed from the Finnish epic "Kalevala".

In an attempt to preserve the flavour of the Indian folklore, Longfellow also uses the stylistic devices of Indian folk songs and borrows words from the languages of Algonquin and Iroquois tribes.

In creating the main image, he identifies Manabozho, the demigod of the Ojibway and their Algonquin kinsmen, with the Iroquois Hiawatha, but, in fact, there is no resemblance between the two. In spite of this misunderstanding in the critical opinion, the image of Hiawatha, as well as other images of the poem, sound national Indian images and the whole poem is the greatest achievement of American national poetry.

## LITERARY INFLUENCES IN THE WORK OF JOHN HAWKES

Reet S o o l

Tartu State University

John Hawkes was described as "perhaps the least read novelist of substantial merit in the United States" by Leslie Fiedler in 1960 (Fiedler, L., 1968, p. VIII). Until approximately this time his literary production had attracted a relatively small amount of critical attention. Several scholars (cf. Шопес А., 1979, p. 217; Fiedler, L., 1968, p. VII, Guérard, A.J., 1962, p. IX) have commented upon this neglect, associating it mainly with the singularity of his mode of expression and the reputation of an extremely 'experimental writer' enjoyed by Hawkes over the first decade of his literary career.

Although markedly different from his contemporary novelists Hawkes himself has admitted closeness to the work of Nabokov above all, but also to that of black humorists (Tanner, T., 1971, p. 204). In the historical perspective, Hawkes mentions Lautréamont, Céline, Nathanael West and Flannery O'Connor as belonging to his literary lineage, sharing, as he puts it, "a quality of coldness, detachment, ruthless determination to face up to the enormities of ugliness and potential failure within ourselves and in the world around us, and to bring to this exposure a savage or saving comic spirit and the saving beauties of language" (quoted in Tanner, T., 1971, p. 204).

Indeed, Hawkes is a fine stylist, sometimes compared with such master of style as William Faulkner (cf. Guérard, A.J., 1962, p. X; Tanner, T., 1971, p. 204). Having emerged in the late forties and continuing to write through the fifties and early sixties, Hawkes is never carried away by the spirit of the Beat. His mode of expression is in sharp contrast with the spontaneity of Jack Kerouac. Rather, he is a follower of the 'scientific', i.e. conscious approach to creation in the spirit of Ezra Pound. "I ought to stress that my fiction has nothing to do with automatic writing," he says, "... my own writing process involves a constant effort to shape and control my materials ..." (quoted in Tanner, T., 1971, p. 203). His

novels have undergone considerable revision and reconception during the process of writing: "... it would be a mistake to give the impression that I'm an unconscious writer" (Kuehl, J., 1975, p. 179). Hawkes also admits to having made use of charts and diagrams while composing his novels, often "painstakingly cutting apart the manuscripts and literally saving fragments of sentences and so on" (Kuehl, J., 1975, p. 179). To illustrate his method of creation it would suffice to say that one of his best novels "The Lime Twig" (1961) was written in one summer and revised, off and on, over a four-year period. And although various investigators have pointed out certain similarities between the surrealist tradition and the earlier works by Hawkes, the author himself denies the affinity: "I appreciate being identified with the surrealists, but at the same time resist that identification because I don't think it's very applicable. There's nothing merely murky or dreamlike about my fiction, and it's not a matter of unconscious flow or automatic writing. I'm interested in highly shaped and perfected works of art in which the language and everything in the fiction have to achieve a certain intensity and rightness" (Ibid., p. 180). Hawkes stresses, as we have seen, the basic difference of his own method of creation from that of the Beats, one of the more prevalent at the initial stages of his literary career.

"Second Skin" is the only one of his novels that is drawn from an existing earlier sketch, "The Nearest Cemetery". Hawkes himself has said: "I turned deliberately to comedy in about 1960. I thought I had begun as a comic writer but nobody knew it. So I set out to write a comic novel, which was 'Second Skin'" (Hawkes, J., Barth, J., 1979, p. 31). At about the same time a noticeable shift towards more conventional narrative line occurred, which has led some critics to divide his whole work into two: a pre- and post-1960 fiction (cf. Kuehl, J., 1975, p. 70) and which the author himself has associated with "an increasing need to parody the conventional novel" (Tanner, T., 1971, p. 212).

The first novel published in the sixties "The Lime Twig" being at one level a parody of the conventional thriller testifies to this striving. "Second Skin" can be treated as a kind of anti-utopia on the corresponding level, which ridicules the conventions and problems of a traditional utopia.

At the centre of Hawkes's attention lies the complex

and contradictory question of man's position in an essentially hostile environment, the problem of his nature and relations with other human beings, and, on a more abstract level, the interaction of love (as represented by Eros) and death. He is also concerned with the 'New Adam' concept, an American version of the old one, dating from the time of the Enlightenment.

Differently from his earlier novels in which Hawkes makes use of reversed or combined time patterns, "Second Skin" demonstrates a tendency to synchronize time. The novel begins and ends with the protagonist, Skipper - an ex-navy officer, on the so-called Floating Island, a tropical island in the West Indies. This is the fictional present time in which Skipper, the first-person narrator, tells his story: "... on to the high lights of my naked history" (Hawkes, J., 1964, p. 9). The fictional past is set both in pre-World War II and wartime America, with much of the action taking place on the so-called Gentle Island, a bleak northern island off the New England coast.

Although the Second World War provides much of the setting, it is never brought to the limelight: "... since of course history is a dream already dreamt and destroyed", says Skipper in one of his monologues (Ibid., p. 45) and the reader cannot help feeling that he is voicing the view of the author himself.

Indeed, the war has been presented as stemming from the essential viciousness of the man as such, an extension of his inner aggressiveness and unconscious yearning for death. It is no wonder that "Second Skin" (together with "The Goose on the Grave" (1954), "The Cannibal" (1949) and "The Lime Twig" (1961) - novels also dominated by World War I and World War II) has never been catalogued as war fiction nor found the recognition of the admirers of Mailer, Heller, Vonnegut, Jones, or Shaw. On the other hand, Hawkes has publicly admitted that "Everything I've written comes out of nightmare, out of the nightmare of war, I think" (Kuehl, J., 1975, p. 3). It is also known that he saw (although briefly) wartime Germany as a driver for the American Field Service. Yet his own statement on this account seems to be an exaggeration, for whatever his intentions or self-assessment, his work does not bespeak of it.



World War II provides the background and general mood of some parts of "Second Skin", the ones dealing with the trip the protagonist undertakes with his daughter Cassandra and granddaughter Pixie across North America, and their stay at the hostile Gentle Island. The war and the bleakness of American daily realities - its deary bus stations, dirty cafeterias and cheap hotels - combine to create an atmosphere of total ugliness and instability. This world is inhabited by people who suffer loneliness and need. The bus ride from the West Coast to the East, supposedly an escape to safety, turned out to be an utter nightmare. While on the road, Skipper thinks of "empty dry docks, empty doorways, empty hotels" and "all those night travellers who are without beds, those who sleep on public benches or curl into the corners of out-of-date railway coaches" (Hawkes, J., 1964, p. 29) before harbouring in a consecutive cheap hotel, where violence and perversion lurk: "Even from across the street and through the rain I spotted that hotel for what it was: a place for suicide" (Ibid., p. 151). Hotels prove ominous for Skipper, this is where his wife took her life and also, it is the place of the brutal murder and mutilation of his son-in-law, which tops his brief stay in New York.

"Violence is pandemic in Skipper's world" (Bassoff, B., 1977, p. 337). It permeates life on the cold Atlantic island as it did in Skipper's childhood. The people that the protagonist encounters there are rendered as the embodiment of pure evil, plotting the final destruction of the hero and the death of his daughter. The unmotivated cruelty of Miranda, the hostess of the house Skipper settles with his family, makes a mess of the carefully prepared milk bottles for Pixie the first morning after their arrival. Her misdeeds are many and various, her wickedness matching that of Skipper's wartime tormentor - Tremlow, the leader of the mutiny on board Skipper's ship. Thus Skipper is surrounded by total hatred and hostility, and although he has various forebodings of the incipient catastrophe - the seduction and consecutive suicide of Cassandra, he is unable to prevent it. He has never been able to stop the all-encompassing violence directed against the ones he loves, to protect them. When still a child, he tries in vain to change his father's mind who is about to shoot himself. He is a

victim of uncontrollable forces of evil, one of "... a few good men with soft reproachful eyes (...) destined to live out our fantasies, to live out even the sadistic fantasies of friends, children and possessive lovers" (Hawkes, J., 1964, p. 18).

The evil forces that cause the various tragedies of Skipper's life, however, are never specified nor motivated either socially or psychologically. This is, in our opinion, in full correspondence with the author's view of the man and his nature. When analysing the work of Flannery O'Connor and Nathanael West - two of his most admired authors - Hawkes praised them for "demolishing man's image of himself as a rational creature" (Kuehl, J., 1975, p. 80). In his opinion the deepest inner lives of human beings are largely organized around aggressive and irrational impulses, an inner chaos. According to him, there exists a "terrifying similarity between the unconscious desires of the solitary man and the disruptive needs of the visible world" (Ibid.). He admits that "my work is an effort to expose the worst in us all, to cause us to face up to the enormities of our terrible potential for betrayal, disgrace and criminal behaviour" (LeClair, T., 1979, p. 27).

When speaking about America, Skipper refers to it as "our sad society" (Hawkes, J., 1964, p. 5). The novel is an allegory, a fable through which the author polemizes with the old concept according to which man is the measure of all things, possessing unlimited capacities for good and moral perfection, an echo of the 'New Adam' concept. In his novels, particularly the one under discussion, Hawkes shows that such philosophical reasoning is groundless and outmoded in contemporary America, echoing with cold detachment Saul Bellow's bitter statement: "The absolute individualism of the Enlightenment has fallen" (Davies, D.M., 1967, p. 333).

Having demonstrated the destruction of his protagonist in the civilized world, Hawkes has him settle in its absolute opposite, a tropical island in the Caribbean, a total Utopia. This juxtaposition seems at first glance to be the old and much-used one, civilization versus nature. Traditionally, as we know, writers put the virtues of nature against the evils of civilization. In this case, too, the

pro-nature bias seems to be evident. The frustrations of Skipper's past serve as a foil to his later bliss, a simple life full of love for his young sweetheart Catalina Kate, who is expecting a baby, and Sonny, once his loyal mess-boy, now his equal.

This contrast is emphasized in many ways - by the virtuousness of the few people surrounding Skipper, the harmonious beauty of the landscape and the mildness of the climate. Time, too, has acquired new qualities for Skipper - once characterized as "frozen" (Hawkes, J., 1964, p. 70) back on the bleak island, now as "our own sweet timeless time" (Ibid., p. 171), or even "time of no time" (Ibid., p. 166).

At first glance, then, the picture of a perfect paradise - almost too good to be true. And this is exactly the case, for Hawkes's portrayal of Skipper's flawless life on the Floating Island is undercut with irony. Here it is important, in the first place, to bear in mind that it is a first-person narrative, an account by Skipper himself, who having completed his ordeal, tells his story. And this is the first irony, for Skipper is plagued by the memories of past in his "time of no time". The past horrors have a firm hold of him, there is no going away from them. Furthermore, there is a swamp on this paradisiacal island, full of foul odors, frightful sounds and grotesque animal and plant life. Danger lurks even here, as the attack of an iguana upon Catalina Kate illustrates. Also, the life-giving water wheel does not work, and Sonny, a loyal and innocent soul, suffers a bad case of boils.

When Catalina Kate's baby is born, the event is celebrated on a cemetery, with the question of who exactly is the father remaining open. When asked about whom the baby resembles, Kate answers: "Him look like the fella in the grave" (Hawkes, J., 1964, p. 209). The point stressed here is, one is forced to think, that death is something accompanying one from the moment of birth, being life's greatest irony. The iterative imagery connected with death, cemeteries, blood, disease, mutilation and violence abounds in the book. It is conspicuous, that in many instances the treatment of death corresponds to the general pattern of black humor - death as a source of joke (note the sharp

difference of the treatment of death between the black humor mode and that of French absurdist, e.g. Beckett), a moral shock to the reader provided by the discrepancy between the grimness of the subject and the flippancy of tone. Thus, for example, Skipper points out a grave to Sonny at the cemetery which "looks like a birthday cake" (Ibid., p. 208), whereupon both start laughing. We remember, too, that Skipper's father shot himself in the lavatory - an undertaker himself - a double irony, that the old hearse was transformed into the family car on Sundays and that his mother has been described as "the mortician's muse" (Ibid., p. 6). "I grew up very familiar with the seeds of death," says Skipper of his childhood (Ibid., p. 12) and, paradoxically, ends up as an artificial inseminator on his edenic island - an irony which is too gross to escape the reader.

The same can be said about the tone with which Skipper's ruminations about life have been rendered: "And how satisfying it is that virtue - tender guardian, sweet victor, white phantom of the boxing ring (...) - how satisfying that virtue always wins. I have only to consider Sonny and Catalina Kate and Sister Josie and myself to know that virtue is everywhere and that we, at least, are four particles of its golden dust. Yes, everywhere. In getting down to business with one of the cows, ..." (Ibid., p. 98). The obvious overstatement present in this passage (consider the nightmare that Skipper has been through and that is still haunting him) and the sharp contrast between the high-flown tone of the statement and the immediately following reference to Skipper's prosaic occupation produces the desired effect - that of utmost travesty.

"Travesty" is, appropriately, the title of one of Hawkes's later novels, published in 1976. The tendency to travesty, apparent already in "Second Skin", deepens throughout the subsequent novels, "The Blood Oranges" (1971), "Death, Sleep & the Traveler" (1974), culminating in "Travesty", "The Passion Artist" (1979) and "Virginie: her two lives" (1982). The concept of travesty is something very important to Hawkes's vision and his novelistic technique - the spirit of 'reductio ad absurdum' of every concept or idea that pretends to be the ultimate truth about the world.

In Hawkes's world "anything is possible" and "nothing matters" (Hawkes, J., 1976, p. 86), as the narrator of "Tra-

vesty" puts it. The novel is a monologue delivered by the driver of an elegant automobile, 'a privileged man', to his two passengers, his daughter and his friend, who is also his wife's and daughter's lover. The nameless narrator has decided to drive the three of them to certain death by crashing into a wall. While speeding in the night he justifies his firm persuasion of this willed destruction by an aesthetic of 'design and debris'. While the situation itself - three people facing imminent death - is highly tragic, a 'marginal' one in the existentialist sense of the word, the presentation of it in the 'travestizing' vein precludes any serious reception on the part of the reader.

Some critics have suggested that the novel is a kind of parody of French 'recit', "the one that most obviously comes to mind is Camus's "The Fall" (Scotto, R.M., 1977, p. XXI). The incongruity between the subject and the tone creates a peculiar black-humor atmosphere. The classical existentialist situation has been rendered in an unorthodox manner, by means of exaggeration and irony.

When commenting upon existentialism, Hawkes admits that he shares some of its teachings, adding: "I'm not much interested in philosophy, so I don't know much about existentialism. I suspect it's a pretty humorless matter" (Kuehl, J., 1975, p. 180). In "Travesty" the existentialist concepts undergo mocking distortion as the narrator's several statements testify: "What does it matter that the choice is mine, not yours? That I am the driver and you the passenger? Can't you see that your morality is no different from Chantal's whimpering and that here, now, we are dealing with a question of choice rather than chaos?" (Hawkes, J., 1976, p. 14). "Nor do I believe in guilt (...) No man is guilty of anything, whatever he does" (Ibid., p. 36).

Likewise, the relations between the characters have been hopelessly entangled to create a comically absurd effect. The narrator is, simultaneously, a once devoted father and a would-be murderer of his daughter, while being the best friend of his wife's and daughter's lover, yet at the same time his would-be murderer and a would-be suicide on top. This hopeless muddle conveys the idea of total relativity, a cosmic absurdity - "the absurdity of life that

does not have any overall cosmic controlling, creating force", to use Hawkes's own words (Kuehl, J., 1975, p. 180).

Life has become an utter travesty for the characters of the book, and their would-be death is threatening to turn into an even bigger one. "But surely 'belief in life' is not for you, not for a poet. Even I have discovered the factitious quality of that idea", says the protagonist (Hawkes, J., 1976, p. 36). In the light of all this, the problem of whether the first-person narrator really intends to carry out his decision or not is of secondary importance, since in either case the whole affair would be an absurd farce. So it would be more absurd still to start reasoning about 'what really happened' since it has obviously been the aim of the writer to fool his readers. The thwarting of reader's expectations belongs to the general tactics of black humor. The narrator himself says: "I am as serious as a sheet of flame" (Ibid., p. 12).

It is conspicuous that the protagonist of the novel has been left nameless. The other central figures do have a first name, yet they have been deprived of the right to utter a single word. All this seems to refer to the insignificance of the individual in the world they inhabit and, on a more abstract level, to the ultimate fragility of human existence as such.

The prospect of a rich and sensual life "reduced inexplicably to fear, grief, skid marks, a few shards of broken glass" (Ibid., p. 21) affords the narrator perverse 'aesthetic' enjoyment. He relishes the process of imagining the unimaginable - his own death. He tortures his friend (who is a famous poet) by alluding to his idea about writing poetry being like a descent into death: "But that was talk, mere talk. Now, if given the chance, you would speak from experience" (Hawkes, J., 1976, p. 80). This, and other instances of morbid humor determine the whole mood of the novel.

Indeed, it is in full accord with Hawkes's principal artistic concern of "exposure, facing, knowing, experiencing the worst as well as best of our inner impulses" (Kuehl, J., 1975, p. 164). However, the tendency to concentrate on the worst side of human nature heavily outweighs the attempts in the opposite direction. This is not

to say that Hawkes is a morbid misanthrope, glorifying death and violence. "I'm not an advocate of ugliness. I deplore violence (...) But ugliness is as essential to fiction as it is to the dream" (LeClair, T., 1979, p. 28). In his opinion, ugliness is an essential part of daily experience and "The fiction writer discovers the beauty of all forms of life, all of life is worthy of his gargantuan interest, sympathy, and love" (Ibid.).

However, his fiction does not convincingly support this view. Instead, Hawkes seems to withhold his sympathy, retaining a peculiar state of detachment towards his characters. The latter are, more often than not, mere embodiments of certain ideas or forces, like Miranda, Captain Red and Tremlow, representing pure evil against the virtue and innocence of, say, Sonny and Catalina Kate in "Second Skin". In this Hawkes resembles numerous other novelists of the philosophical bent. "I'm not interested in portraying the psychic states of characters", says Hawkes (Kuehl, J., 1975, p. 181), and his novels testify his words. Yet it is not the lack of individual characterization that Hawkes's novels suffer from, but rather the totality of travestizing which penetrates his whole vision.

In this sense, then, we can interpret Hawkes's famous statement about plot, character, setting and theme being the true enemies of fiction. While he has abandoned the psychologically well rounded characters for flat conceptual ones (Konrad Vost, the protagonist of "The Passion Artist", a man with "a personality that was clearly defined" (Hawkes, J., 1979, p. 1) is especially conspicuous in this respect), he has not got rid of the other 'enemies'. His earlier novels, "The Cannibal" and "The Beetle Leg", for instance, lack a clear-cut protagonist and a controlling lot, the latter has been wilfully driven out of focus. It is difficult to put together different pieces of the plot, yet it is undoubtedly there. In "Second Skin" and "Travesty", however, the controlling plot is easy to trace, the first-person monologue interspersed with occasional flashbacks or dialogue. Both follow a tight temporal sequence, whereas the fictional past has shaped the fictional present and led to the consecutive action. The setting, too, has an important part to play in the fictional world of Hawkes. It is not so very important which

country it is that the action takes place (whether it be North America or the South of France. "The Passion Artist", for example, is set in an unnamed country with no key to the reader as to its whereabouts) but rather the overall atmosphere of the place that is essential. There is always something ominous about the setting - most preferably a bleak island, desert, swamp, a cheap hotel. "I have certain obsessive themes," says Hawkes, enumerating "horses, birds, destructive sexuality, death, children" (Le lair, T., 1979, p. 28).

"I made that remark about the enemies of fiction when I was very young," he concedes. "They are the simplest kinds of schemes with which to talk about fiction, and I don't like them" (Ibid., p. 31). Thus we can say that it is the somewhat trite-sounding critical terms that Hawkes disapproves of, rather than what they stand for. "For me, in my own way, as for Nabokov in his great way, language is my first love", asserts John Hawkes (Ibid., p. 28). "For me, everything depends on language" (Kuehl, J., 1975, p. 178), and his whole work stands to this statement. A constant concern for style, the creation of a kind of visionary fiction as opposed to the 'life-like' trend, a certain winning fluency - this marks Hawkes, influenced or not.

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

- Bassoff, B. Mystic Truth and Deception in "Second Skin". - Etudes anglaises, 1977, No. 3.
- Fiedler, L. The Pleasures of John Hawkes. - In: "The Lime Twig" by John Hawkes. - London: Chatto and Winders, 1968.
- Guerard, A.J. Introduction to "The Cannibal" by John Hawkes. - New York: New Directions, 1962.
- Hawkes, J.; Barth, J. Hawkes and Barth Talk about Fiction. - New York Times Book Review, 1979, April 1.
- Hawkes, J. Second Skin. - New York: New Directions, 1964.
- Hawkes, J. The Passion Artist. - New York: Harper and Row, 1979.
- Hawkes, J. Travesty. - New York: New Directions, 1976.
- Kuehl, J. John Hawkes and the Craft of Conflict. - New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1975.



LeClair, T. The Novelists: John Hawkes. - New Republic, 1979, No. 19.

Scotto, R.M. Three Contemporary Novelists. An Annotated Bibliography of Works by and about John Hawkes, Joseph Heller, and Thomas Pynchon. - New York & London: Garland, 1977.

Tanner, T. City of Words. American Fiction 1950-1970. - New York, Evanston, San Francisco, London: Harper & Row, 1971.  
The World of Black Humor. An Introductory Anthology of Selections and Criticism. Ed. by Douglas M. Davies. - New York: E.P. Dutton & Co., 1967.

Зверев А. Модернизм в литературе США. Формирование, эволюция, кризис. - Москва: Наука, 1979.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА ХОУКСА

Р. Сооль

### Резюме

В статье рассматриваются литературные влияния в романах Джона Хоукса, приводятся высказывания самого автора и мнения литературоведов - критиков. Хоукс, обладая репутацией наиболее экспериментирующего современного американского романиста, признает сходство с творчеством Натанаэла Уэста, Фленнери О'Коннор и Владимира Набокова. Однако он отрицает связь с творческим методом битников и сюрреалистов. На примере двух его романов, "Вторая оболочка" и "Травестия", прослеживаются темы и мотивы, отражающие влияние других авторов и учений на художественное миропонимание Джона Хоукса.

К ТИПОЛОГИИ "НАЗИДАТЕЛЬНЫХ НОВЕЛЛ" СЕРВАНТЕСА:  
ОБНОВЛЕНИЕ ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ  
ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ПРОЗЫ

Юрий Т а л ь в е т

Тартуский государственный университет

В творчестве Сервантеса "Назидательные новеллы" (*Novelas ejemplares*) занимают особое место. Как и "Дон Кихот", многие из этих новелл были переведены на другие европейские языки вскоре после публикации испанского подлинника (1613), и вплоть до наших дней они вызывают интерес исследователей. Интерес тем более очевиден, что комментарий самого Сервантеса к новеллам позволяет разные интерпретации; также многозначно само название цикла, что объясняет наличие определенных трудностей при его переводе на другие языки.

Мнения исследователей, по крайней мере, совпадают в том, что одним из значений слова *ejemplar* является "назидательность", т.е. показ определенных моральных примеров из жизни, о поведении людей в различных обстоятельствах — как это было уже в средневековой новеллистике, где *ejemplo* (то есть, моральный пример) так и являлось терминологическим синонимом новеллы (например, в сборнике Хуана Мануэля "Граф Луканор"). В "Назидательных новеллах" мы не имеем дело с подчеркнутой морализацией (об этом как об одном из порочных явлений литературы нас предупреждает мудрый Сипион в "Беседе собак"), но, как обоснованно отмечали наши ученые С. Бремина и Г. Степанов, этот сборник рассказов ярко показывает гуманистическую мораль и этический пафос Сервантеса (Бремина С., 1976, с. 7).

Итак, примеры поведения людей, выражение этического опыта и правды. Г. Степанов притом указывает на параллель с "Назидательными новеллами" Мигеля де Унамуну, в предисловии к которым испанский философ утверждает, что его целью, подобно Сервантесу, было предложить читателю определенные примеры из жизни и реальности. Но отметим и то, что Унамуну вовсе не исключает другое — эстетическое значение новелл Сервантеса. Наоборот, по его предположению, первоначальная цель

Сервантеса при создании новелл была именно эстетическая, и только во вторую очередь — моральная (Upanino M. de, 1977, с. 12). Унамуну подразумевает здесь под "эстетической" литературу, в которой доминирует развлекательность (или которая, по словам Сервантеса, позволяет "развлечься без всякого вреда, или вернее сказать, без вреда для души и тела") (Сервантес М. де, 1982, с. 5). Однако эстетический оттенок, как отмечает С. Еремина, содержится и в понятии *ejemplar*, особенно если рассматривать новеллы Сервантеса в контексте европейской и испанской истории литературы. В "Назидательных новеллах" Сервантес предлагает нам жанровый образец новеллы в её национальном, испанском варианте (Еремина С., 1976, с. 17). Этот вывод вполне правильный; но не имеет ли понятие "образцовости" здесь еще и другое (переходящее национальные границы) значение?

Как и слово *ejemplar* по-разному можно истолковать испанское понятие *novela*. Оно происходит от итальянского *novella*, которое в Италии обозначало короткий рассказ, небольшую историю. Поскольку основная часть "Назидательных новелл" несомненно показывает влияние итальянской новеллы, то мы, естественно, можем отождествлять понятие *novela* в его, сервантесовском, контексте с понятием "новеллы" в современном значении. Кроме того известно, что в Испании времен Сервантеса более обширные прозаические произведения, в том числе рыцарские и пасторальные романы, именовались просто как "книги" (и о своем "Дон Кихоте" Сервантес говорит как о "книге").

Тем не менее, по-видимому, ни у одного читателя "Назидательных новелл" не вызывает сомнения то, что при всех общих элементах новеллы Сервантеса обстоятельно отличаются от новелл итальянского типа и вообще от европейских новелл до этого времени. Во-первых, эти 12 новелл по объему значительно превышают новеллы Боккаччо и его последователей, а также произведения ранних испанских новеллистов. В них более широкое место занимают речи действующих лиц, описание окружения и быт. В современном понятии следовало бы определить эти новеллы по крайней мере как длинные повести. Даже больше: по-видимому, их было бы трудно различать от жанра короткого романа (*novela corta*) в таком виде, как мы это имеем в современной испаноязычной литературе. Опираясь на выводы Вернера Краусса, С. Еремина намекает на то, что в испанской литературе эпохи Сервантеса отсутствовали точные жанровые границы

между короткими и длинными прозаическими произведениями. Притом новеллы Сервантеса имели явную склонность к романности (Еремина С., 1976, с. 12).

Это должно дать достаточные основания нашему основному тезису. В своих "Назидательных новеллах" Сервантес не только создал образец новеллы испанского типа и на испанском языке, но и осуществил что-то еще более значительное: на основе различных примеров, осуществленных в конкретном литературном материале, он создал типологию повествовательной прозы нового времени, так сказать, свою теорию о возможности существования повествовательной прозы, причем такую теорию, которая осуществлялась на практике, конкретных эстетических примерах или моделях.

Наше предположение о существовании теоретической мысли у Сервантеса на самом деле не новое. Уже в 1962 году английский литературовед Э.Рилей опубликовал исследование "Теория романа в творчестве Сервантеса" (Riley E.C., 1962). В работе Рилея имеется ряд ценных наблюдений о взглядах Сервантеса и его творчестве (в том числе он отмечает переплетение вообразительной реальности с историей, слияние поэтического плана с социальным и критическим планом), однако Рилей в творчестве Сервантеса ищет не столько теорию его самого, сколько отражения различных более ранних теорий, особенно теорий Аристотеля и его учеников и подражателей новых времен. Главный недостаток в исследовании Рилея, по-видимому, в том, что он не осознает глубоко поворотный эстетический характер эпохи Сервантеса. Хотя и влияние античности в Ренессансе было огромно, именно на рубеже XVI-XVII вв. литература стала решительно обнаруживать свою новую идентичность, расширять границы своего существования вне эстетических канонов античности. Это была эпоха возникновения национальной драмы нового времени, и мы знаем, что особенно в Испании она никак не вмещалась в рамки, инспирированные античной эстетикой. Мы знаем, какой переломный поворот, идущий гораздо дальше, чем обновления Гарсиласо де ла Вега и Боскана, осуществил в испанской лирике Луис де Гонгора. Известно и то, что Больтасар Грасиан в середине XVII в. вполне сознательно, намекая на ограниченности античной поэтики, стал расширять и восполнять эту поэтику. Совершенно ясно, что роман, развитие которого в Испании "золотого века" было более интенсивным и внутри жанра более богатым нежели в других европейских странах, не мог остаться в стороне от этого бурного процесса обновлений.

И повествовательная проза (в том числе роман) нуждалась в своей новой теории. Не удивительно, что одним из создателей этой теории стал Сервантес, писатель, прозаическим творчеством которого, в большей степени, чем у кого-либо из его современников, был синтез — мощный синтез реальности, условием которого был не менее замечательный синтез в эстетическом плане.

В качестве исходного положения нижеследующего анализа мы различали в "Назидательных новеллах" Сервантеса 5 основных эстетических типов повествования (новеллы/романа):

1. Авантюрно-любовная новелла/роман ("Английская испанка", "Две девицы", "Сеньора Корнелия", "Сила крови", "Великодушный поклонник").
2. Авантюрно-бытовая любовная новелла/роман ("Цыганочка", "Высокородная судомойка").
3. Бытовая социально-аналитическая новелла/роман ("Финконете и Кортадильо").
4. Бытовая авантюрная новелла/роман ("Обманная свадьба", "Беседа Собак", "Ревнивый эстремадурец").
5. Философско-интеллектуальная новелла/роман ("Лицензиат Видриера")

Нет сомнения в том, что во многих случаях подобная классификация является условной, и границы между новеллами названных групп могут показаться отчасти преувеличенными. С другой стороны, данная типология не может охватить все жанровое богатство повествовательной литературы с ее бесконечными переплетениями и контаминациями, возникновением новых гибридных форм, свидетелями чего стали последующие столетия. Это доказывает уже сам Сервантес своим "Дон Кихотом", являющимся синтезом всех основных повествовательных типов "Назидательных новелл" и еще гораздо более широкого материала. Но для понимания этого синтеза анализ его составных элементов может оказаться полезным.

#### 1. Авантюрно-любовная новелла/роман

Этот повествовательный тип у Сервантеса наименее оригинален. При классификации текстов в этой группе мнения исследователей расходились меньше всего. Как отдельную группу уже названные 5 новелл выделяет, например, кубинская ученая

Мирта Агирре, определяя их как новеллы-интриги итальянского типа (Aguirre M., 1971, p. 206). Этот повествовательный тип - хотя и на примерах поздней античной литературы - подобно проанализирован Михаилом Бахтиным и назван авантурным романом испытания (Бахтин М., 1974, с. 133-179). В качестве основной характеристики Бахтин выделяет исключительность героев (возлюбленных), их идеальность, как внешнюю, так и внутреннюю гармонию (они благородного происхождения, красивые и нравственные), их жизнь подчинена случайности и судьбе. Обычно в этих романах возлюбленные вынуждены разлучиться друг с другом. Во время разлуки в приключениях (испытаниях) они подтверждают свою внутреннюю целостность (тем самым поднимаясь еще выше в моральном плане), наградой которой в финале произведения, почти без исключений, является счастливая встреча влюбленных и их брак. Новелла/роман этого типа сосредоточена исключительно на плоскости интимной, частной жизни. Окружающий героев мир, по определению М. Бахтина, является для них "чужим". Эти характерные черты преобладали в средневековом, затем и ренессансном рыцарском, а также в ренессансном пасторальном романах. Повсюду на переднем плане находилась частная жизнь, окружающий героев мир был лишен исторической конкретности и содержания. Естественно, варьировалось ударение: в рыцарском романе на передний план выдвигалась авантюра, в пасторальном - любовь; в одних романах было больше чудес, в других фантастические элементы представлены скромнее. Структура рыцарской повести была широко использована в итальянской ренессансной новелле, начиная уже с Боккаччо. В новеллах Сервантеса названной группы никогда не отсутствует определенный национальный колорит, большинство действующих лиц - испанцы, да и местом действия является Испания эпохи Ренессанса. Тем не менее фон по отношению к героям остается "чужим", он на них не влияет, он лишен функциональности.

Читателю наших дней повествование подобного типа может показаться крайне одноплановым и даже бедным, но тем не менее обращение Сервантеса к авантурным сюжетам рыцарского романа не было случайностью. Не случаен и интерес крупных латиноамериканских писателей XX в., Гарсии Маркеса, Варгаса Льосы и других, к структурам рыцарского романа. Приключение и чудо интимным образом связаны с бытием человека, с его любовью и мечтой. Сущность человека часто проявляется именно в непредвиденных изменениях обстоятельств, в так называемых

предельных ситуациях. Поэтому и авантюрная структура романа/новеллы, если умело ею пользоваться, может оказаться мощным средством художественного синтеза действительности.

## II. Авантюрно-бытовая любовная новелла/роман

И об этом типе романа/новеллы на примере античной литературы, в частности "Золотого осла" Апулея, плодотворно размышлял М. Бахтин. Как он указывает, и герой и приключение в этом повествовательном типе сохраняют свою исключительность, но больше, чем в предыдущей группе здесь проявляется развитие героя, причем условием развития является сочетание "высокого" и "низкого" планов действительности. "Низкий" план притом выступает подчеркнуто низменным, физическим и физиологическим. Он таким образом создает необходимое для развития героя пространство. Однако, как правильно отмечает Бахтин, инициатива в этом романном типе ни в коем случае не принадлежит окружающей героя бытовой среде. "Бытовой мир рассеян и раздроблен и лишен существенных связей" (Бахтин М., 1974, с. 172). На переднем плане продолжает быть приватная жизнь героя. Значение бытового плана скорее всего символично: герой проходит это как стадию греха и падения. Анализируя этот романский тип, Бахтин также указывает, что именно здесь возникают предпосылки для анализа социального плана. Но пока они остаются лишь предпосылками, ибо мир вокруг героя не содержит противоречия; в античной литературе этот мир еще пассивен. Ценными являются наблюдения Бахтина о метаморфозе героя как о художественном средстве, которое дает происходившему из "высокой" среды герою возможность войти в "низкий" план; таким образом герой получает доступ к скрытым сторонам частной жизни "низкого" плана. Раскрывая и показывая их публично, он становится предшественником антигероя плутовского романа нового времени.

В повествовательной литературе нового времени увеличивается внутреннее разнообразие. Поэтому целесообразно указать в самом авантюрно-бытовом типе "Назидательных новелл" существование разных тенденций. Так "Цыганочка", как и "Высокородная судомойка", несмотря на значение в них быта и даже подчеркнуто исторического быта, сохраняют существенную связь с авантюрно-любовным типом новеллы/романа, который мы охарактеризовали выше. В обеих новеллах низкое бытовое пространство является символическим местом испытания; в обеих

по крайней мере с одним из героев происходит метаморфоза (и превращение дворянина в плебея). В испытании "низкой" стадии герои раскрывают свои достоинства, подтверждается их любовь и проявляется также некоторое внутреннее развитие. Но, несмотря на это, путь героев до конца определяется случаем, судьбой (в том числе их происхождением), и они не связаны с низкой действительностью существенно. Инициатива, решающий фактор здесь все-таки принадлежит "истории" и "мифу", "легенде", а не исторической действительности или обществу. Новелла/роман этого типа широко распространена в романтизме. Романтическая литература очень часто воспроизводит колоритный быт, содержит и критическую оценку быта, но тем не менее романтические герои со своей исключительностью поднимаются заметно выше этого фона и с ним не отождествляются. Их судьба также определена скорее мифом, приключением и случаем, нежели окружающей их действительностью. Об этом еще в середине XIX в. свидетельствуют как "Джен Эйр" Шарлотты Бронте, так и "Оливер Твист" Чарлза Диккенса.

### III. Бытовая социально-аналитическая новелла/роман

Здесь в большей степени, чем где-либо, проявляется новаторство и оригинальность Сервантеса. Он решительно отступает от итальянских образцов и создает в "Ринконете и Кортадильо" совершенно новый тип повествовательной прозы. Конечно, на него оказывает влияние уже существующий опыт плутовского романа и вместе с тем та оригинальность, которую внесли в литературное развитие анонимный "Жизнь Ласарильо с Тормеса" и "Гусман де Альфараче" Матео Алемана: их реализм, зависимость пути героя от историко-бытовой действительности и ее материальных факторов. Но в некотором смысле Сервантес пошел даже дальше. Радикальное отступление от структуры рыцарского романа проявляется в "Ринконете и Кортадильо" прежде всего в том, что здесь Сервантес полностью отказывается от элемента авантюриности (что, как известно, сохраняется и в "Дон Кихоте", и в плутовских романах). Быт целиком царствует над авантюрой, затормаживает и в сущности исключает ее. Нам показывают ежедневную, повторяющуюся реальность, то есть прямую противоположность исключительности. Если в авантюрном типе повествования сюжетно на переднем плане находится время (изменения, переходы), то в этой новелле Сервантеса в качестве художественного фактора подчеркивается пространство.



По меткому выражению Г. Диаса-Плаха, в бытовых новеллах Сервантеса можно найти параллель с документальным фильмом: это не динамика во времени, свойственная художественному фильму (как наблюдается в авантурных новеллах итальянского типа), а динамика в пространстве (Diaz-Plaжа G., 1968. с. 90). Примечательно и то, что в "Ринконете и Кортадильо" нет множества пространств (как в "Беседе собак" или в плутовском романе), а основная часть повествования сосредоточена лишь на единственном месте действий — воровском притоне — и не выходит за его пределы. Таким образом, уже ограниченное пространство само по себе исключает приключение, ибо авантюра как таковая нуждается для своего разворачивания в множестве пространств.

Ограниченное художественное пространство знаменует в литературе почти всегда расширение аналитического элемента. Так и в "Ринконете и Кортадильо" анализ занимает влиятельное место: представление (показ) преобладает над историей, над сказом; вся творимая реальность состоит из описания действующих лиц и их речей. О том, что Сервантес точно осознал две кардинально отличные тенденции в искусстве повествования (авантюрно-кумулятивная и аналитическая), свидетельствуют рассуждения Сипиона в "Беседе собак": "Дело в том, что бывают рассказы, прелесть которых заключается в них самих, в то время как прелесть других рассказов состоит в том, как их рассказывают; я хочу сказать, что иной рассказ пленяет нас независимо от вступлений и словесных прикрас, другой же приходится рыдять в слова, и при помощи мимики, жестов и перемены голоса из ничего получается все: из слабых и бледных делаются они острыми и занятными" (Сервантес М. де, 1982, с. 255).

Притом важно, что Сервантес не анализирует в своей новелле частную жизнь, психологию любви, а намеки произведения гораздо шире. Во-первых, отсюда полностью исчезла любовная тема. Героями здесь не является пара возлюбленных, а два несовершеннолетних и бездомных, оставленных на произвол судьбы мальчика. Подобно героям в "Жизни Ласарильо с Тормеса" и "Гусмане де Альфараче", главные персонажи в новелле Сервантеса не попали в "низкую" действительность благодаря случайности, чуду или метаморфозе, но принадлежат к этой действительности своим происхождением и до конца новеллы не выходят из этого. Таким образом, они полноправно представляют свою среду существования, и анализ их сознания и психологии пре-

вращается вместе с тем в анализ их среды бытия, то есть социального плана. Анализу подвергаются не только эти два мальчика, но и другие персонажи воровского притона, в том числе особенно заправила воров Мониподжо. Таким образом осуществляется анализ сознания определенной прослойки общества (в данном случае — "низкой"). Автор исследует эту прослойку и ее сознание как "извне", так и "изнутри", как цельность, принадлежащую к более широкому организму формирующегося раннебуржуазного общества, являющемуся его существенной частью. Можно с уверенностью сказать, что начиная со своей бытовой социально-аналитической новеллы "Ринконете и Кортадильо", Сервантес становится предшественником не только определенных тенденций реализма и натурализма XIX в., но и общественно-критических и социально-психологических направлений неореализма и фактологической литературы XX в.

Добавим, что Сервантес был первым, кто в повествовательной прозе "низкого" типа использовал рассказ от третьего лица. Вместе с тем Сервантес сознательно отклонился от повествования от первого лица плутовского романа, намекая на иные возможности отражения "низкой" части действительности. Повествовательная форма от третьего лица позволила умножить точки зрения в произведении, что в свою очередь расширило социально-аналитический метод.

#### IV. Бытовая авантюрная новелла/роман

Хотя в "Ринконете и Кортадильо" Сервантес и устранил приключение, авантюра тем не менее могла неплохо сосуществовать наряду с бытом. Это было блестяще доказано плутовским романом, и это подтверждал примерами данного повествовательного типа и Сервантес. Хотя даже в рамках этого типа он указывает на существование разных направлений. "Обманная свадьба", как известно, предстает в качестве обрамляющего рассказа "Беседы собак" (являясь одновременно примером сочетания разных повествовательных планов и перехода от одной точки зрения к другой, то есть художественных приемов, которые Сервантес охотно использует в "Дон Кихоте"). Главные персонажи как обрамляющего, так и основного рассказа принадлежат к материально-бытовой сфере, их жизни не выходят за ее рамки и они не освобождаются от ее влияния. Подобно плутовским романам и в обрамляющем, и в основном рассказе предстают два мнения, что можно трактовать как раздвоение в точке

зрения произведения. Одна точка зрения представляет материально-физическую сторону действительности (что одновременно содержит отрицательные в моральном отношении ценности); другая создает в связи с первой критический диалог, оставляет за первой определенную возможность расширения и морального выбора. В "Обманной свадьбе" первую точку зрения олицетворяет поручик, рассказывающий о своей амурной истории и о наказании за нее, а вторую — лицензиат, который, хотя и коротко, комментирует события. В "Беседе собак" первую точку зрения (скорее, в качестве свидетеля, нежели участника) представляет собака Берганса, рассказывающая о своем по-пикарескному пестром жизненном пути, в то время как ее собеседник пес Сицион, сопровождающий своими комментариями рассказ Бергансы, превращает структуру "Беседы собак" в весьма аналогичную со структурой "Гусмана де Альфараче" Матео Алемана (как известно, так на протяжении всего романа приключение молодого Гусмана переплетается с моральным комментарием старого опытного Гусмана).

В "Обманной свадьбе" приключение ограничивается одним случаем, в то время как в "Беседе собак" показан длинный ряд приключений и происшествий, причем здесь основное внимание, которое в обрамляющей новелле сосредоточивается на анализе случая в жизни отдельного человека, направлено на критический анализ общества. Берганса/собака (подобно плутам пикарескных романов) имеет доступ к интимной жизни "низкого" плана общества, ее скрытым сторонам, контраст которых с внешним видом "порядочного" общества и создает общественно-критическую основу произведения. В "Обманной свадьбе" и "Беседе собак" Сервантес не достигает органического синтеза в анализе человека и общества, но он, по-видимому, намекает на возможности подобного синтеза (впрочем, это осуществилось в лучших плутовских романах).

В этот повествовательный тип сосредоточены основные структурные элементы как раннего, так и зрелого плутовского романа. Одновременно здесь можно наблюдать определенную близость и с воспитательным романом, черты которого среди испанских плутовских романов выделяются, например, в "Маркосе де Обрегон" Висенте Эспинеля. "Низкий" быт и материальные факторы имеют влиятельную роль в духовном формировании молодого человека; однако детерминация, не являясь абсолютной, предстает лишь как определенный этап в становлении личности. Нетрудно указать в этом повествовательном типе и на некото-

рые явные предпосылки бытового приключенческого романа последующих времен, в том числе криминального романа (более широкое распространение его начинается с произведений Дефо в XVIII в.).

Новелла "Ревнивый экстремадурец" близка к "Обманной свадьбе" тем, что в обеих рассматривается случай человеческой жизни на тесно связанном с ним бытовым фоне. Художественное пространство более ограничено, чем в "Беседе собак". И роль приключения здесь меньше, хотя приключение не отсутствует — примарная функция его, в отличие от "Беседы собак", — это осмыслить тему любви и связанные с ней проблемы морально-психологического порядка. Даже больше, чем в "Обманной свадьбе", в "Ревнивом экстремадурце" просвечивается психологическая тенденция. Любовь не является свободной от материально-бытовой реальности, а подчиняется ее влиянию. Поэтому здесь исключается идеальная развязка, свойственная авантурной и авантурно-бытовой любовной новелле. Бытовая обусловленность проявляется уже в самом главном персонаже, который, являясь э(к)стремадурцем, поступает экстренно, то есть неразумно. Ему уже 80 лет, но обогатившийся в Америке, он "покупает" себе жену, 15-летнюю девушку, и ревниво держит ее под замком — тема, вариации которой можно позднее найти у Мольера в "Уроке женам" и у Мадама де Лафайет в "Принцессе Клевской". Нарушивший таким образом равновесие и законы природы (исходивший лишь из материальной стороны природы и основанных на этом норм), главный персонаж не может избежать неудачной для него развязки. Однако неожиданно перед смертью он найдет в себе душевную силу и великодушие, поднявшее его на мгновение в сферу "высокой" природы. Можно было бы предположить, что это станет предпосылкой идеальной концовки (теперь молодые люди свободны вступить в брак), но такой концовки в произведении нет. Подобно героине в "Принцессе Клевской" героиня этой новеллы Сервантеса, Леонора, уходит в монастырь; молодой человек Лоайса, который своей хитростью и главным образом в целях приключения нашел доступ к девушке, поедет — здесь возможна параллель с Каррисалесом в начале новеллы — в Америку искать утешение и счастье. Сервантес, по-видимому, намекает на сложность психологии человека и его любви; на необходимость осмыслить их без упрощений, уходя от схематичности рыцарских рассказов и новелл интриги. Аналогии с "Принцессой Клевской" Мадама де Лафайет, с произведением, справедливо считающимся одним из первых

глубоких психологических романов нового времени, явно не случайны.

#### У. Философско-интеллектуальная новелла/роман

Среди наиболее оригинальных новелл Сервантеса ученые обычно называют и рассказ "Лиценциат Видриера". Здесь отмечают тему так называемого мудрого безумца. И действительно, в этом смысле в главном персонаже Томасе Родаха, или, как его после потери ума зовут, лиценцианте Видриера можно найти сходство и с Дон Кихотом и с Гамлетом. Безумие позволяет отходящую от "официальной" нормы откровенность, выходящее далеко за рамки цензуры выражение общественной критики.

Но символика новеллы крайне многозначна. Первая характерная черта, отличающая "Лиценциата Видриера" от остальных новелл, — это ее подчеркнутая интеллектуальность. Реальность передается в новелле непосредственно с помощью идей, мыслей. Действие, интрига, приключение не играют почти никакой роли; даже там, где они видны, они насыщены явной символикой. И в "Дон Кихоте", и других произведениях Сервантеса непосредственно идейный план (идеи, которые выражают сервантесовские персонажи) имеет большое значение; но там он является лишь одним из разных планов художественной реальности. В "Лиценциате Видриера" Сервантес указывает на еще один путь в развитии повествовательной прозы — на философско-интеллектуальную прозу, значение которой особенно возросло в XX в. (Томас Манн, Гессе, Борхес и т.д.). Возникновение этого явления или, по крайней мере, его предпосылок в период перехода от Ренессанса к барокко не случайно: тенденцию интеллектуализации литературы явно показывают и произведения Кеведо и Грасиана.

Как и в последующем интеллектуальном романе, основное внимание "Лиценциата Видриера" сосредоточивается на сложном взаимоотношении материальной и духовной реальности. Герой новеллы, выходец из бедной крестьянской семьи, но одаренный духовно и способный Томас воплощает стремления человеческого духа к высшему знанию и истине (его стеклянное состояние в некотором смысле можно трактовать как юмористический символ нематериальности его тела). Ироническую символику можно найти и в том, что, являясь душевно больным, лиценциат Видриера способен дать блестяще гениальные и меткие ответы на все вопросы тех, кто к нему обращается за советом. Когда он

вновь здоров (нормален), он сразу же теряет свою публику: в этом содержится намек на общественную "норму" как истинную болезнь и на отступление от этой "нормы" как действительную мудрость; намекается на недостаточность общества (в его разных планах), но в то же время и на скрытое и постоянное желание людей избавиться от этой недостаточности. Конец новеллы вновь свидетельствует о зависимости духа от материи, что одновременно является трагической и неотделимой от человеческого существования.

В поэме "Путешествие на Парнас" Сервантес говорит, что в своих "Назидательных новеллах" он открыл путь, по которому на испанском языке могла развиваться литературная фантазия. Уточним это: Сервантес открыл путь, по которому во многих направлениях развивалось приключение повествовательной литературы последующих столетий, как искусство новеллы, так и романа.

#### Л и т е р а т у р а

Aguirre M. La obra narrativa de Cervantes. La Habana, 1971.

Diaz-Flaja G. Cervantes' Erzähltechnik. - Don Quijote. Forschung und Kritik. Darmstadt, 1968.

Riley E.C. Cervantes's Theory of the Novel. Oxford, 1962.

(Испанский перевод исследования был опубликован в 1966 году).

Unamuno M. de Tres novelas ejemplares y un prólogo. Madrid, 1977.

Бахтин М. Время и пространство в романе. - Вопросы литературы, 1974, №3, с. 133-179.

Сервантес М. Назидательные новеллы. М., 1982.

Еремина С. Сервантес - новеллист. - В кн.: Miguel de Cervantes Saavedra: Novelas ejemplares. М., 1976.

Степанов Г. Назидательные примеры Сервантеса. - В кн.: Мигель де Сервантес: Назидательные новеллы (перевод В. Кржевского). М., 1982.

LAS "NOVELAS EJEMPLARES" DE CERVANTES:  
ENSAYO DE ACERCAMIENTO TIPOLOGICO

J. Talvet

S u m a r i o

Como el punto de partida del presente estudio, hemos distinguido, a base de las "Novelas ejemplares" de Cervantes, 5 tipos estéticos de la narración (de la novela/ del cuento):

- 1) narración de aventuras del tema amoroso  
("La española inglesa", "Las dos doncellas", "La señora Cornelia", "La fuerza de la sangre", "El amante liberal");
- 2) narración aventuro-costumbrista del tema amoroso  
("La gitanilla", "La ilustre fregona");
- 3) narración costumbrista socio-analítica  
("Rinconete y Cortadillo");
- 4) narración costumbrista de aventuras  
("El casamiento engañoso", "El coloquio de los perros", "El celoso extremeño");
- 5) narración filosófica e intelectual  
("El licenciado Vidriera").

A continuación hemos analizado detalladamente los elementos y funciones de dichos tipos narrativos. Nuestra conclusión es que Cervantes, a base de múltiples ejemplos concretizados en el material literario de sus "Novelas ejemplares", creó una tipología fundamental de la prosa narrativa de los tiempos nuevos, abriendo el camino por donde iba a evolucionar ésta durante los siglos posteriores.

## ВЛИЯНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МЕТОДА ФРАНЦА КАФКИ НА РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО MARTINA ВАЛЬЗЕРА

Сийри В и х м а р

Таллинский педагогический институт

Мартин Вальзер — один из современных писателей Федеративной Республики Германии, чья личность и творчество вызывают острую полемику. Один из самых авторитетных западногерманских критиков М. Райх Раницкий охарактеризовал М. Вальзера как любимое горе-дитя немецкой критики.

Стало уже почти привычкой встречать каждую новую книгу Вальзера не то чтобы в штыки, а, скорее, легким вздохом разочарования: как жаль, дескать, что этот очень, очень способный молодой человек, на которого мы возлагаем большие надежды, опять не выступил на уровне своего импонирующего таланта...

Тем временем "молодой человек" (год. рожд. 1927) издал 9 романов, новеллу, выполненную на высоком художественном уровне, 2 сборника рассказов, немало пьес, эссе, публицистических работ и взошел на западногерманском литературном горизонте одной из крупнейших, всемирно признанных звезд. Немецкая литературная критика видела в нем "поведителя слов", автора, "который владеет языком лучше всех писателей своего поколения, гения немецкого языка" (Sieburg F., Beckermann Th., 1970, с. 33).

Три десятилетия творческого пути сформировали владеющего словом, провоцированно экспериментирующего Вальзера в писателя, остро критикующего общество.

Эволюция Вальзера станет особенно очевидной, если обратиться к его первым шагам в литературе.

Он начинал как автор радиопьес и рассказов, во многом навеянных творчеством Кафки, исследованным молодым писателем весьма детально: "эпическая поэзия" Кафки была темой диссертации, которую Вальзер защитил в Тьбингенском университете в 1951 году.

Литературный успех принес ему сборник рассказов, озаглавленный по названию первого из них "Самолет над домом и другие истории" (1955). (Ein Flugzeug über dem Haus und an-



dere Geschichten.)

Критика отнеслась к этому сборнику по-разному. Были рецензенты, поспешно объявившие Вальзера "учеником" или, еще грубее, "эпигоном" Кафки (Besckertmann Th., 1970, с. 12). Сходство порой действительно имеется.

Известный советский литературовед Д.В. Затонский обнаруживает его прежде всего в самой атмосфере рассказов - напряженной, угрожающе агрессивной и в то же время какой-то странной, мглистой, многозначной и многозначительной. "Оно и в манере повествования: непонятное, невероятное, из ряда вон выходящее передается как обыденное, само собой разумеющееся" (Затонский Д., 1980, с. 342).

В рассказе переплетаются реальность, вымысел, странность. Дмор, присутствующий даже в самых грустных рассказах, доходит порой до гротеска. И в то же время читатель не отрицает обстоятельств, доходящих до абсурда, не считает их вымыслом, не существующим в жизни. Хорошо, местами даже слишком однозначно их пронизывает реальная действительность. В рассказах, которые носили в себе признанные во второй половине XX в. состоятельным обществом "модели поведения", отсутствует острота сюжета или легкая развлекаемость. Они не дают возможности избежать реальности, а скорее переносят читателя к конфронтации.

Наиболее близок Кафке заглавный рассказ сборника. Некий молодой человек приглашен в незнакомое семейство на именины дочери. Стол накрыт в саду. Родители удалились в дом, предоставив молодежь самой себе. И герой со страхом замечает, что юноши оказались в полной власти у девиц, более того, вот-вот превратятся в объект неприкрытого насилия. В поисках хоть какой-нибудь помощи герой оборачивается в сторону дома и застывает в ужасе: двери и окна закрыты, железные жалюзи опущены, вилла выглядит так, будто ее владельцы вымерли. Лишь на чердачном этаже из окна мансарды какой-то человек подает знаки. Очень старый человек. Старик, дядя именинницы, спустился в сад и - в полном несогласии со сложившейся ситуацией - принялся умолять молодых людей не трогать девушек. И тут роли действительно переменялись: агрессивными стали юноши. Тень и шум самолета над домом (очевидно, символ военной угрозы, да и всякой агрессии вообще) послужили им сигналом к захвату власти. Именинница Вирга разгневанно кричит в лицо дяде: "Почему ты не остался на месте? Мы бы сами справились. Ты выдал нас."

По мнению одного из исследователей творчества Вальзера К. Пецольда, рассказ "действует на читателя как манифестация всякой угрозы вообще" (Pezold K., 1971, с. 30). Причем именно неопределенность, абстрактность изображаемого зла делает его столь кафкаским.

В то же время ощущается беспомощность человека, ранимость человеческой природы (закрытые ставни в доме). Это, бесспорно, тема Кафки, и в заглавном рассказе Вальзеру отводится константирующая роль. Он не осуждает, а показывает, как бы говоря: "Я ничего не могу изменить".

Аналогичная ситуация присутствует в самой первой литературной попытке писателя - рассказе "Поражение" (Niederlage, 1952).

Герой рассказа, от лица которого ведется повествование, пригласил к себе рабочих-ремонтников, чтобы в их обществе как-нибудь прожить нескончаемый конец недели. Он пригласил именно ремонтников, так как они лучше других могли выслушать его жалобы. На этот раз у него дома находился столяр-мебельщик, который должен был уберечь героя от подоконника. Подоконник начинал угрожающе расти по мере приближения к нему хозяина. К сожалению, от гостя не было помощи. Рабочий разбил подоконник и ушел, оставив героя одного со своими мыслями и страхами.

В компактной форме в этом коротком тексте прослеживаются существенные черты ранних рассказов Вальзера. В глаза бросается духовная близость идеалов Кафки и Вальзера, вымысел переплетается с реальностью, причем это не только плод фантазии героя-рассказчика. Вещи живут своей самостоятельной жизнью, опасными становятся их взаимоотношения с людьми. Столяр-мебельщик без единого возгласа удивления смотрит, как начинает расти подоконник. Более того, он оправдывает ситуацию, обвиняя во всем рассказчика. И рассказчик в глубине души осознает, что он безвозвратно потерял свое отношение к вещам. Надежды восстановить отношение к предметам с помощью их создателя не оправдались. Конечно, посещения рабочих и раньше не имели успеха, но "они были все же гости и я мог с ними разговаривать" (Walzer M., Niederlage).

Клаус Пецольд указывает на явное сознательное использование параллелей с "Процессом" и "Замком" Кафки. Снова и снова мелькает надежда найти поддержку окружающих людей, но она оказывается бесполезной. Окончательный крах можно лишь замедлить, но не предотвратить. Вынесенный неизвестной инстан-

цией приговор окончателен, и жертва не в состоянии его избежать.

Куда конкретнее в своей критической направленности некоторые другие рассказы сборника "Самолет над домом...". Например, "Переезд" (Der Umzug) или "Чем были мы без Бельмонте" (Was waren wir ohne Belmonte), или "Опасное пребывание" (Der gefahrenvolle Aufenthalt).

В первом из них некий механик по ремонту велосипедов повествует о том, как после смерти дяди жены они поселились в его роскошной квартире. Соседи невозмутимы, медлительны, в сущности, совсем неподвижны. Внутри их квартир передвигают какие-то технические устройства, кормят завтраками механизмы, а потом их увозят огромные бесшумные автомобили с чопорными шоферами за рулем. Это люди-куклы, люди-манекены, столь древние и дряхлые, что боятся пошевелиться, чтобы не рассыпаться в пыль. Они потрясены видом героя, делающего на своем балконе гимнастику. И эти люди глубоко презирают героя за "деятельную", "демократическую", "низменную" профессию. Семейство мастерового чувствует себя здесь одиноким и отверженным. Пытаясь вклиниться в среду, супруги до полудня пьют кофе. В результате герой теряет работу. Жена это уже не беспокоит, она сама превратилась в куклу, в манекен, в нечто древнее и дряхлое. А герой так не может, и он возвращается на старое место работы и на старую квартиру. Да еще намерен прихватить дочь, надеясь, что жена даже не заметит ее отсутствия.

Помимо конкретной социальной направленности, столь отличавшей Вальзера от Кафки, в этом рассказе прослеживается еще одна его отличительная черта: сознательная ирония, юмор, даже нечто сатирическое. В "Переезде" уже звучит мотив анахронической абсурдности капитализма, в духе которого написана более поздняя пьеса писателя "Господин Кротт в сверхнатуральную величину" (Überlebensgroß Herr Krott. Requiem für einen Unsterblichen). Нарисованную непривычными средствами картину социального неравенства Вальзер представляет не столько в экономическом, сколько в духовном ракурсе (Затонский Д., 1980, с. 344).

Большинство людей в этих рассказах вообще испытывает страх, неуверенность, воспринимает неопределенные угрозы. Такое чувство страха — не результат конфликтов между людьми и не индивидуальный комплекс вины. Это гораздо глубже, неопределеннее, безымяннее.

Хотя в манере написания и атмосфере рассказов Вальзера чувствуется родственная близость с Кафкой, все же нельзя согласиться с утверждением критиков, исследующих творчество Вальзера, что он — маленький ученик великого учителя. Правильнее сказать о рождении нового художественного произведения под влиянием плодотворного примера. Подтверждение тому можно найти и в различных литературных трудах. Например, К. Пецольд придерживается мнения, что взаимосвязь двух писателей следует рассматривать, исходя из идеологических и литературно-теоретических аспектов первого периода творчества Вальзера. В любом случае здесь не может быть и речи о литературном заимствовании.

"Ученик Кафки борется за свое освобождение" — так озаглавлена статья известного западногерманского критика Г.Е. Холтхузена. Уже в самой заглавии дана оценка, утверждающая следующее: "Вальзер уже в первом своем сборнике дает понять, что он **есть он**". (Beckermann Th., 1970, с. 9).

В. Гайс выдвигает авторскую позицию молодого писателя, говоря что она "не исчерпывается констатацией генативного. Свое влияние оказывает сатирический момент, который лечит тем, чем ранит" (Beckermann Th., 1970, с. 14).

Вальзер не осуждает маленького человека. Он относится к нему с пониманием, но критикует его с по-человечески добрым сарказмом. Ни в одном из его рассказов человек не становится серьезным духовным антиподом, а лишь уступает, приспособляется.

Исследователь творчества Вальзера А.Вайн отмечает сюжетную связь коротких рассказов с конкретными социальными проблемами ФРГ 50-х годов (Waine A., 1980, с. 51). Их острая сатирическая красочность открывается в романе "Браки в Филиппсбурге" (*Ehen in Philippsburg*), написанном в 1957 г. в классической манере.

Большинство мотивов и фрагментов ранних рассказов Вальзера нашло дальнейшее развитие и глубокий анализ в его романах.

И хотя, истолковывая творчество Вальзера, снова и снова ведется разговор о влиянии (помимо Кафки указывается на Джойса, Фолкнера, Пруста, Бальзака, Г. Манна, опыт французского "нового романа", излюбленную связь стиля барокко Грасса и Хилдесхаймера, имея в виду игру знаний и фантазии, импульсов и разновидности ценностей, всеобщий скептицизм, аллегорию Гамлета и, конечно, диалектику Брехта), лучшим под-

тверждением очень реалистического и очень своеобразного творчества Вальзера служит то, что Вальзер, как это свойственно многим крупным художникам, обогащаясь связью с лучшими традициями мировой литературы, создает чрезвычайно оригинальные художественные произведения.

#### Л и т е р а т у р а

- Затонский Д.В. Мартин Вальзер. - В кн.: История литературы ФРГ. М., 1980, с. 341-360.
- Затонский Д.В. Мартин Вальзер: Штрихи к портрету. - В кн.: В наше время. М., 1979, с. 336-369.
- Geis W. Vögel ohne Flügel. - In: Über M. Walser. Herausgegeben von Th. Beckermann. S. 13 - 15.
- Holthusen H.E. Ein Kafka - Schüler kämpft sich frei. - In: Über M. Walser. Herausgegeben von Th. Beckermann. Frankfurt am Main, 1970, S. 9 - 11.
- Noack P. Ein Kafka-Epigone. - In: Über M. Walser. Herausgegeben von Th. Beckermann. S. 12.
- Rezold K. Martin Walser: Seine Schriftstellerische Entwicklung. Berlin, 1971.
- Sieburg F. Toter Elefant auf einem Handkarren. - In: Über M. Walser. Herausgegeben von Th. Beckermann. S. 33 - 36.
- Waine A. Martin Walser. München, 1980.
- Walser M. Ein Flugzeug über dem Haus und andere Geschichten, edition suhrkamp 30, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1963.

DER EINFLUß DER KAFKA-NACHFOLGE AUF  
MARTIN WALSER'S SCHRIFTSTELLERISCHE FRÜHPHASE

S. Vihmar

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

"Ein Flugzeug über dem Haus" (1955); so nennt sich ein Band gesammelter Erzählungen, mit dem der achtundzwanzigjährige westdeutsche Schriftsteller Martin Walser sein literarisches Debüt bestreitet.

Die Bindung der Erzählungen an das Vorbild Fr. Kafka, über den Walser seine Doktorarbeit geschrieben hat, ist keineswegs zu übersehen. Durch die Linse Kafkas betrachtet Walser seine Umwelt, und unter der Schale der aufgeklärten Zuversicht und des geschäftigen Gehabes entdeckt er irrationale Angst und sinnlose Betriebsamkeit.

Jedenfalls ist das die Anfänge prägende enge Verhältnis zu Kafka nicht schlechthin als die übliche Anlehnung eines jungen Schriftstellers an ein persönliches Vorbild zu verstehen. Es signalisiert vielmehr in einem wesentlich allgemeineren Sinne die literaturtheoretischen Koordinaten der ersten Schaffensphase. Das Frühwerk von M. Walser versucht, sich mit seiner Kafka Nachfolge den zeittypischen Tendenzen der spätbürgerlichen Literatur zu integrieren.

АНГЛИЙСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР  
В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА "ДАНИЭЛ МАРТИН"

Лидия Цехановская  
Таллинский педагогический институт

В зарубежной и советской критике существует мнение, что роман "Даниэл Мартин" (1977), описывающий попытку современного англичанина взглянуть на себя в свое время через призму прошлого и настоящего, намечает новый, более плодотворный этап в развитии известного английского писателя Джона Фаулза (Гениева, 1979, с. 187; Ивашева, 1979, с. 254; Conradi, 1982, p. 94; Mason, 1977, p. 1135; Snow, 1977, p. 30).

Расширение художественного видения романиста объясняют благотворным влиянием современной литературы США, для которой характерны "глобализация писательского мышления", "выход за пределы национального опыта" и "вдумчивое осмысление судеб человечества, вступающего в чрезвычайно ответственный период истории" (Мулярчик А., 1981, с. 201).

Стремление Фаулза создать в "Даниэле Мартине" широкую панораму действительности очевидно. Действие романа охватывает три десятилетия и переносится в разные точки земного шара, затрагивая при этом большое количество проблем: экономический и духовный кризис Великобритании, будущее "третьего мира", марксизм и его значение для развития общества, роль кино и телевидения в современном мире и много других. На это же указывает и эпиграф из Антонио Грамши: "Кризис состоит в том, что старое умирает, а новое еще не может родиться; в этот промежуток появляется огромное разнообразие болезненных симптомов". Замысел создать современный эпос сказался и в своеобразии жанра этого произведения, сочетающего черты "романа-воспитания" и романа "большой дороги" с особенностями "романа-эссе". По справедливому замечанию американского критика Хепберна (Hepburn N., 1977, p. 455) "Даниэл Мартин" напоминает в то же время "записную книжку писателя", намеревавшегося написать роман, и предполагается, что первая фраза книги Фаулза является последним предложением романа Даниэля Мартина. Многие диалоги "Даниэля Мартина" написаны в форме

киносценария, что объясняется профессией главного героя, через восприятие которого передаются события романа. Фаулз прибегает и к другим кинематографическим эффектам: монтажу, показу крупным планом, flashback, flashforward. Художественное своеобразие этого произведения заключается также в постоянном переходе от первого лица к третьему (иногда в пределах одного предложения), что порождается, как выясняется в дальнейшем, некоторыми особенностями национальной психологии, анализ которой находится в центре внимания английского писателя. Проблема определения национального характера, как верно отмечает В.В. Ивашева, волнует не одного Фаулза, "она постоянно встает в последних книгах Дж. Б. Пристли, ставилась Мелвином Брэггом, Дорис Лессинг, У. Голдингом и другими" (Ивашева В.В., 1980, с. 15).

Осмысление специфики английского национального характера, претерпевшего изменения в XX в., осуществляется в двух аспектах: через размышления героя и рассказчика Даниэля Мартина и через анализ становления его личности.

Даниэл Мартин, выпускник Оксфорда, после короткой и не очень удачной карьеры в качестве драматурга, становится киносценаристом и, разведясь с женой, уезжает в Голливуд. Начало романа описывает его возвращение в Англию по просьбе умирающего от рака старого друга Энтони, католика и преподавателя философии, в жену которого, Джейн, Даниэл был влюблен в студенческие годы.

Встреча с этими людьми побуждает Даниэля, давно ощущающего неистинность своего существования, заново пережить прошлое и задуматься над своими отношениями с ними и своими близкими: с дочерью Каро, влюбленной в женатого человека; бывшей женой Нелл, теперь замужем за баронетом, сокурсником Даниэля; с умирающим Энтони, дружбу с которым он разорвал, написав когда-то пьесу, выставившую Энтони в смешном виде, и, главным образом, с Джейн, которую он после самоубийства Энтони приглашает посетить Египет, — поездка, необходимая ему для написания очередного сценария и в ходе которой подтверждается его давно преследующее ощущение, что не на Нелл, а на ее сестре Джейн ему следовало когда-то жениться.

В ходе размышлений над судьбой своего поколения Даниэл приходит к осознанию того, что вся их прежняя жизнь была жизнью "недолжной". "Энтони следовало стать священником. Тебе следовало быть моей женой. Мне следовало попытаться стать серьезным драматургом" (Fowles J., 1981, p. 625), — гово-



рит он Джейн, несколько позже приходя к заключению, что их неверный выбор был обусловлен в какой-то мере особенностями их национального характера. Роман становится исследованием того, что значит в наше время быть англичанином.

И в интервью, и в своих произведениях Фаулз делает резкое разграничение между двумя понятиями "британский" и "английский": "Я ненавижу британскую империю, британский флаг, королеву. Но к англичанам у меня иное отношение. Англия для меня — это особый пейзаж, особый язык, особое поведение" (Halpern D., 1971, p. 37).

Работая над сценарием о Китченере, который для Фаулза и для его героя является воплощением имперского духа, раздумывая над его жизнью и жизнью тех, кто был связан с ним, Даниэл делает вывод, что их "Britishness", их "одержимость" патриотизмом, приверженность долгу, озабоченность судьбой страны, принесение в жертву империи своего темперамента и личных склонностей были глубоко чужды их характеру: "Империя была тяжелой болезнью ... и совсем не английской" (Fowles J., 1981, p. 450).

Настоящая Англия, по мнению Даниэля, — это неконформизм, это индивидуализм мышления и поведения, это свобода быть самим собой. Вот почему, полагает Даниэл, после Второй мировой войны, вся страна с таким облегчением почувствовала себя "демобилизованной" от фальшивого престижа и поддельного однообразия характера и поведения. Крушение британской империи дало англичанам ощущение свободы, несвязанности, возможность уклониться от долга по отношению к другим. Даниэл, который со школьных лет не чувствует себя британцем, считает, однако, что англичане неудачно совершили этот переход от "нации с "промытыми" мозгами к поколению, состоящему сплошь из людей, сосредоточенных на самих себе (Fowles J., 1981, p. 170). Единственное, что интересовало поколение Даниэля и, что оно произвело на свет — это личная судьба, но у них не хватало честности сбросить старые маски, и "одержимость" собой скрывалась как сокровенная тайна, потонув в облаках лицемерных речей о новой роли Великобритании на международной арене.

Разделяя во многом взгляды своего поколения, Даниэл одновременно осуждает их, утверждая, что самоизоляция, сосредоточенность на себе развивает беспредельный эгоизм и равнодушные к судьбе своей страны. Эта двойственность героя дает о себе знать на протяжении всего романа.

Особенности английского характера изучаются в "Даниэле Мартине" на контрастном фоне национальных черт других народов - евреев, арабов, французов, жителей Восточной Европы и, главным образом, американцев. Сопоставление нравов, обычаев, культурных традиций разных народов и обобщения относительно особых черт английской психологии достигаются в романе с помощью образа Даниэля Мартина, который, в силу своей профессии, вынужден много путешествовать и общаться с людьми разных национальностей.

В полном соответствии с укоренившейся традицией Фаулз изображает англичан более сложной, опытной, утонченной и мудрой нацией, чем та, которая живет по ту сторону Атлантики. Это особенно отчетливо видно из того, замечает Фаулз, как те и другие обращаются с общим для них языком: американцы пользуются им как инструментом, даже когда они пишут стихи, а для англичан язык - всегда поэзия, даже тогда, когда он им нужен в качестве инструмента. То же различие наблюдается в тонкостях английской интонации и отсутствии нюансов у самых образованных американцев.

Эти два диалекта кажутся Фаулзу разными реакциями на одно явление - стремление к свободе. Американцы, веря в свободу воли, утверждают, что в жизни можно добиться всего, чего захочешь. Это "абсурдно оптимистическое предположение", по Фаулзу, возникло в силу неверного понимания действительности. С самого начала люди ехали в Новый Свет, чтобы избежать двух факторов: политической тирании и социальной иерархии, которые лишали их разных шансов в борьбе за существование. Англичане, разделявшие это заблуждение в 16 и 17 вв., с тех пор осознали, что генетическая несправедливость жизни так же велика, как и экономическая: несправедливость и неравенство заложены в самой природе вещей.

Поэтому для англичан свобода - это утопия, существующая в голове, куда они удаляются, чтобы спрятаться от реальности. Именно это, считает Фаулз, позволяет его соотечественникам с такой поразительной терпимостью относиться к национальному упадку. Английское общество, которое "медленно движется к полному забвению", для англичан - "мертвый действительный мир", а не "живой воображаемый", и потому они изобрели язык, который, в противоположность американскому варианту, подразумевает больше, чем выражает, тогда как американцы чувствуют гораздо меньше, чем можно заключить из их слов. На первый взгляд, рассуждает Даниэл, может показаться,

что настоящие циники живут в Штатах, но именно англичане считают, что относиться к чему-либо в жизни серьезно — непроходимая глупость.

Было бы ошибкой думать, что Фаулз восхищается всеми национальными особенностями своих соотечественников. Кроме цинизма он приписывает англичанам такие качества как снобизм, лицемерие, трусость, апатия и ленивый эгоизм.

Англичане, пишет Фаулз, хвастаются тем, что они гениальны, когда дело касается компромиссов. На самом же деле они просто не утруждают себя сделать выбор. Быть англичанином, продолжает он иронически, это лучше предпочесть быть несчастным, чем сделать что-нибудь конструктивное, чтобы изменить ситуацию. Другие нации, продолжает Фаулз, смотрят на себя в зеркало и либо примиряются со своим отражением, либо что-нибудь предпринимают, чтобы улучшить его. Англичане создают идеал, сравнивают его с собой и "упиваются" их несоответствием. Дженни, молоденькая любовница Даниэля, называет его "профессиональным меланхоликом", который получает громадное наслаждение от своей печали. В американцах, говорит она, ей нравится то, что они совершенно не понимают "этой ужасной привязанности англичан к крушению, утрате, самоотрицанию" (Fowles J., 1981, p. 251).

Одним из характерных свойств, отличающих жителей британских островов от других наций, является, по мнению Фаулза, приверженность к условностям. Эта черта английской психологии обязана своим происхождением тому, считает Фаулз, что англосаксонцы, по-видимому, руководствовались в жизни всякого рода запретами и ритуалами, сохранившимися до наших дней.

Самой важной, с точки зрения национального своеобразия, отличительной особенностью англичан, по Фаулзу, является боязнь высказать свои настоящие чувства. Даниэл Мартин утверждает, что если кто-нибудь захочет нарисовать правдивую картину англичан, то эта картина должна изображать людей, которые всегда говорят одно, а думают другое.

Поскольку англичане раскрывают свое подлинное "я" только наедине с собой, они не в состоянии создавать хорошие фильмы, считает Даниэл Мартин, ибо фильм не может быть средством выражения культуры, которая своими внешними характеристиками вводит в заблуждение. "Нас, англичан, кинокамера, присутствие зрителей побуждают к игре, ко лжи" (Fowles J., 1981, p. 292). Эта черта англичан, согласно Фаулзу, является причиной не только упадка британской культуры, но и отчуждения

между любящими, детьми и родителями.

Героя романа приучают скрывать свои чувства с детства. Любимым словом отца, вспоминает Даниэл, было слово "демонстрировать", с помощью которого он описывал любое проявление сильного чувства. Если Даниэлю случалось рассердиться, заплакать, восхититься или просто заскучать, ему говорили: "Не демонстрируй, Даниэл".

Наглядный урок умения владеть собой преподается Даниэлю подростку отцом, когда тот, узнав о первой любви своего сына, не только запрещает ему встречаться с Нэнси, но и дать какие-либо объяснения. "Дело не подлежит обсуждению. Доброй ночи", - говорит мистер Мартин сыну, делая вид, что не замечает его горечи и отчаяния. Униженный и несчастный, Даниэл планирует убежать с Нэнси, но с ужасом обнаруживает, что он уже пойман в ловушку "условности, респектабельности, класса, ... дисциплины и сдержанности как высших благ" (Fowles J. 1981, p. 403).

На лицемерии, этой национальной болезни, построен весь быт Мартинов. Отец Даниэля, деревенский священник, не верит в бога. Его неискренность проявляется в "особом голосе", которым он произносит свои нескончаемые проповеди с церковной кафедры и который деревенские мальчишки всячески высмеивают.

По-настоящему, вспоминает Даниэл, его отец верил только в порядок. Из-за любви к порядку он посылает Даниэля в школу-интернат, где его сына бьют розгами раз в две недели. Хотя мистер Мартин не одобряет физического наказания, протестовать против заведенного порядка ему не приходит в голову: "Как солдат не имеет права подвергать сомнению приказ, так и мы не должны этого делать" (Ibid., p. 86).

Мартины живут очень скромно, что, как выясняется позднее, является еще одним проявлением лицемерия. Даниэл обнаруживает, что их предполагаемая бедность вызвана не чем иным, как свойственной им бережливостью.

Презирая все, что олицетворяет собой отец, Даниэл играет роль легкомысленного молодого человека в Оксфорде - этом самом английском из британских городов, - "переполненным вежливой ложью, неестественными улыбками ... и условностями" (Ibid., p. 246).

Любовь Даниэля окружать себя зеркалами в студенческие годы символизирует, как он осознает позднее, его попытку видеть себя таким, каким видят его другие, "избегать первого лица" (Ibid., p. 68). Одной из причин его обращения к кино,

считает он, был тот факт, что его новая профессия позволяла ему "носить маску и изображать совсем иного человека" (Fowles J., 1981, p. 79).

Англичане, по Фаулзу, уверены в том, что порядочность и хорошее воспитание требуют сохранять молчание в любых кризисных ситуациях. Горький опыт Даниэля убеждает его, что следование этому принципу в семейной жизни губительно для брака. "Мы пользовались молчанием как саблями в конце", — говорит он о себе и своей жене (Ibid., p. 144). Английское молчание особое, рассуждает Даниэл, оно похоже на крик и призвано "скрывать, скрывать, скрывать, скрывать, скрывать, скрывать" (Ibid., p. 144) то, что человек действительно испытывает.

Боязнь обнаружить свои чувства разрушила не только брак Даниэля, но сделала пыткой построенную на тайне семейную жизнь его друзей. Тайна, которую они так старательно скрывали друг от друга, заключалась в том, что, выходя замуж за Энтони, Джейн все еще любила Даниэля, а Энтони, уверяя, что простил Даниэля за близость с ней, оставался глубоко раненым душевно. И вот всю жизнь Джейн заставляет Энтони мучительно страдать за сделанную ею ошибку, а он в свою очередь губит ее как личность.

Суровая критика Даниэлем этой специфической черты английского характера может ввести читателя в заблуждение, побуждая думать, что Даниэлю чуждо это свойство, выделяющее англичан среди других наций. При ближайшем рассмотрении он оказывается зараженным болезнью, обнаруженной у своих соотечественников. По определению одного из персонажей книги, Даниэл — "самый английский из всех англичан", которых он когда-либо встречал (Ibid., p. 253). Он сам признает, что как и всем англичанам "ему нужны секреты" (Ibid., p. 73) и подобно им он любит уединение. Из всех пейзажей мира он предпочитает английский потому, что в нем "половина того, что видишь, затуманена" (Ibid., p. 358).

Презирая Барни, возлюбленного дочери, он хочет уйти из ресторана, где они встретились, но в то же время признает, что ему доставляет удовольствие "эта старая английская игра — прятаться за деревьями и оттуда судить мир" (Ibid., p. 278).

Английский снобизм, который Даниэл разделяет со своими соотечественниками, проявляется в снисходительности, выказываемой им по отношению к Хуперам, американской паре, оказавшейся их соседями по столу на пароходе. Американцы, как мож-

но ожидать, какутся Даниэлю невежественными, бесцеремонными, поверхностными, лишенными вкуса людьми: "Хотя он много фотографировал, Митчел, казалось, совершенно не имел эстетического чутья. Больше всего его восхищали огромные размеры того, что он видел, и он задавался вопросом, как это они умудрились поднять эту машину - в извечной манере практической Америки" (Fowles J., 1981, p. 535).

В то же время Джейн и Даниэл, сознавая свою "английскую двуличность", стараются не разочаровать иностранцев, над наивностью которых они втихомолку посмеиваются, в их мнении об англичанах, как о людях тонких, хорошо воспитанных и тактичных.

Даниэлю как истинному англичанину неизвестна мысль о том, чтобы прислушаться к мнению других людей, особенно иностранцев. С большим трудом он заставляет себя сообщить Хуперам, что они с Джейн решили последовать их совету и посетить Пальмиру. Ту же национальную особенность англичан иллюстрирует немецкий профессор, рассказывая следующий анекдот. Англичанин во французской Африке плывет к месту, где водятся крокодилы. Туземец, который умеет говорить по-английски, кричит ему: "Назад, назад, опасно!" Англичанин слышит это, оглядывается, видит туземца, продолжает плыть и - погибает. Французские власти, расследуя причины несчастного случая, не понимают, почему погибший пренебрег предупреждением. Другой англичанин, присутствующий на суде, объясняет, что предупреждение должно было быть сформулировано иначе. Его просят, в случае если нечно подобное вновь повторится, сказать, что говорят в таких ситуациях. Англичанин задумывается на некоторое время, затем сообщает: нужно было сказать - "Не будете ли Вы, сэр, настолько любезны, чтобы повернуть назад?" (Ibid., p. 556).

Целым рядом специфических национальных признаков обладает и Джейн - "самая английская англичанка", - в ком раздвоенность между внешней принадлежностью к миру и внутренней отстраненностью от него выступает наиболее отчетливо и которая, по выражению героя романа, "говорит о чем угодно, только не о том, что у нее главным образом на уме" (Ibid., p. 227). Даниэл называет это стандартной уловкой, свойственной англичанам, которую они используют, чтобы избежать откровенности, естественной, как считает герой, у других наций между людьми, близко знающими друг друга. Немало времени, терпения и настойчивости требуется Даниэлю, чтобы убедить

Джейн открыто обсудить их прошлое и настоящее как единственную возможность плодотворного существования в будущем.

Книга заканчивается более оптимистично, чем другие романы Фаулза. Иронический склад ума героя не дает ему впасть в отчаяние и, как это не парадоксально, он верит, что именно благодаря своеобразию английского характера он и Джейн сумеют выстоять, ибо "англичане смотрят на все, что происходит в мире, как на комедию" (Fowles J., 1981, p. 605).

В отличие от своего героя Фаулз, видимо, воспринимает современную историю Великобритании не как комедию, а как драму, что, думается, и побудило его обратиться к анализу особенностей национальной психологии, в первую очередь, особенностей отрицательного свойства, повинных, по его мнению, в нынешнем кризисном состоянии страны.

Несмотря на то, что роману Фаулза не хватает художественной гармонии, а интерпретация английского национального характера представляется малоубедительной, нельзя не воздать должное, как верно замечает Н. Пальцев, "неподдельной гражданской и художественной смелости, с какой Джон Фаулз совлекает с "благополучного" буржуазного бытия покровы утешительных псевдонимов, иллюзий, самообманов" (Пальцев Н., 1980, с. 28).

## Л и т е р а т у р а

- Анастасьев Н., Мулящик А. Проверить литературу жизнью. - Иностранная литература, 1981, № 12, с. 195-205.
- Генкина Е. Фаулз Д. Башня из черного дерева: Послесловие. - Иностранная литература, 1979, № 3, с. 185-189.
- Ивашева В. Что сохраняет время. - М.: Сов. писатель, 1979.
- Ивашева В. ... И несколько значительных книг. - Литературная газета, 1980, 20 фев., с. 15.
- Пальцев Н. Суть творчества, суть чудотворчества ... Притчи об искусстве Джона Фаулза. - В кн.: Fowles J. The Ebony Tower. Eliduc. The Enigma. Moscow: Progress Publishers, 1980, pp 3 - 28.
- Conradi P. John Fowles. - London: Methuen, 1982.
- Fowles J. Daniel Martin. - Granada: Triad, 1981.
- Halpern D. A Sort of Exile in Lyme Regis. London Magazine 1971, March, Vol. 10, N 12, pp 34 - 46.
- Herburn N. Loose Fit. The Listener, 1977, October 6, N 2529, p. 455.

Mason M. Pulling the Wool. The Times Literary Supplement,  
1977, October 7, N 3941, p. 1135.

Snow C.P. Intimate Relations. Financial Times, 1977, October  
6, p. 30.

THE ENGLISH NATIONAL CHARACTER IN JOHN FOWLES' NOVEL  
"DANIEL MARTIN"

L. Tsekhanovskaya

S u m m a r y

The article is devoted to the study of the problem of "Englishness" posed in Fowles' novel of 1977 "Daniel Martin". The peculiarities of the English are analysed in the book in comparison with other national characteristics such as Jewish, Arabic, French, East European and, most importantly, American. There is no doubt whatever that Fowles considers the English a more sophisticated, intelligent and wise nation than any other. At the same time he ascribes to his countrymen such qualities as snobbery, hypocrisy, cowardice, apathy and selfish laziness. The most accurate definition of "Englishness", according to Fowles, is a fear of showing what one really feels and thinks which, in Fowles' opinion, leads to cultural failure, wrong choices, alienation between lovers, parents and children.



## BYRON'S "MANFRED" AND ROMANTIC MILTON-WORSHIP

Nina D'i a k o n o v a,  
Alexander T c h a m e y e v  
Leningrad State University

In his life-long veneration of the great poet whose name is invoked by Englishmen immediately after Shakespeare's Byron is at one with what all the early 19th century romantics felt for the staunch upholder of the English Revolution of the 1640s. In their attitude to Milton they did not radically differ from 18th century readers and critics. As has been amply proved in R.D. Havens's exhaustive study of Milton's literary reputation, in the period between 1700 and 1800 it was higher than that of any other poet: "Paradise Lost" alone was published more than one hundred times (Havens R.D., 1922, p. 4). So much was Milton revered that any attempt of adverse criticism (such as, e.g. Samuel Johnson's "Life of Milton", 1779) met with a storm of angry recrimination, not to say arrant abuse (Ibid., p. 30-32).

In discussing the reason why Havens suggests that besides the general sympathy with Milton's political and republican liberalism he was looked up to as a classical writer well versed in Greek and Roman lore and testifying to the influence of ancient masters in his language and style (Ibid., p. 38-41). We are therefore justified in accepting R.D. Havens's statement that the romantic enthusiasm for Milton could not be cited as a proof of their breach with polite tradition.

What Havens does not seem to have sufficiently emphasized however, is how much more deeply and intensely Milton stimulated the great romantics than their rather pedestrian predecessors and followers. Blake's "Milton", his "Prophetic Books", Wordsworth's "Prelude", "Excursion" and "Tintern Abbey", Byron's "Manfred" and "Cain", Shelley's "Prometheus Unbound", Keats's "Hyperion" - each one of them presents a hitherto undreamed of offering on the shrine of Milton-worship and deserve more than the cursory attention given to them in Havens's otherwise masterly survey.

The omission naturally cannot be set right within the limits of a necessarily very brief paper. The only thing that could and should be done is to stress the fact that to the

great romantics Milton became a supreme example of the sort of person they all thought it their duty to be: one who stood fast against common opinion and stoically put up with neglect, danger and persecution rather than sacrifice one jot of his religious, moral, and political beliefs; one whose sufferings, both as an individual and a citizen, far from bringing on dejection and hopelessness, inspired him with one of the greatest works ever conceived by man.

This is exactly what turned William Blake, as resolute an iconoclast as ever breathed, into Milton's passionate disciple, echoing his master's finest tones and delighting in his characters, particularly so in the bleak grandeur of Satan. For Blake's passionate wish to create his own concept of the world's history and development, to fathom the great beginnings of all things and to render his vision in imagery of adequate philosophic and artistic value Milton proved to be a powerful ally (Васильева Т.Н., 1963, Saurat D., 1935). Unfortunately, Blake's work, both as a poet and engraver, reached a very small minority of readers. It was on Wordsworth that the honours of the romantic popularizer and advocate of Milton descended. According to Havens there are no less than 158 borrowings from his works in Wordsworth's poetry (Ibid., p. 183). In the part of it where he did not keep to his ideas of studied simplicity and rusticity of language but rather proceeded to deliver himself of lofty ideas in a style elevated enough to suit his subject - Milton seems to have been his chief inspiration.

After the extinction of Wordsworth's belief in the future of Revolution he long remained, it has now been proved beyond any doubt, true to the ideals of liberty and justice (though hardly to be achieved through political warfare) and fully realised that England had miserably failed in upholding these ideals. It is Milton that becomes to Wordsworth the embodiment of the moral spirit that alone could save his country. In the sonnet "London 1802" Wordsworth says:

Milton! thou shouldst be living at this hour:  
England hath need of thee: she is a fen  
Of stagnant waters ... We are selfish men:  
Oh! raise us up, return to us again,  
And give us manners, virtue, freedom, power.

Milton is appealed to as the supreme authority, a source of England's future regeneration. He is also mentioned among the very great who

"knew how genuine glory was put on;  
Taught us how rightfully a nation shone  
In splendour" ("Great Men Have Been among Us").

Wordsworth expects his own country to save her freedom from the "bogs and sands" where it has now fallen.

We must be free or die, who speak the tongue  
That Shakespeare spake; the faith and morals hold  
Which Milton held. ("It Is Not to Be Thought of").

The poet's frequent references to Milton both in prose and in poetry, the influence of the latter's versification on his own blank verse poems prove the depth of his obligation to the author of "Paradise Lost". In his ambition to analyse the very foundations of life, thought, feeling, of moral purpose and political principles Wordsworth recognized only one master.

When the time came for him to be acknowledged as another master, it is highly probable that the romantic poets of the younger generation, though all of them were ardent students of Milton himself, also saw him through Wordsworth's eyes\*. Keats is known to have passionately admired the "Excursion" (Keats, J., 1958, I, p. 203), Shelley -- to have smothered Byron with recitations of Wordsworth's poetry during their long walks and talks in Switzerland.

R.D. Havens mentions "Alastor" as a Miltonic poem and, of course, "Prometheus Unbound". He questions Milton's influence on "Adonais (Havens, R.D., p. 555), but appropriately makes much of the short fragments where Milton and his characters

---

\* Characteristically, Shelley uses the same similes in speaking about Wordsworth as the latter had in describing Milton: In the sonnet "To Wordsworth" Shelley compares him to a lone star, while Wordsworth says that Milton's "soul was like a star, and dwelt apart" ("London, 1802"). The coincidence cannot surprise us if we recollect that Mrs. Shelley puts Wordsworth next to Milton as the poet her husband read closely in 1814 and 1815 (Shelley P.B., 1914, p. 524).

are introduced. In one of them ("Milton's Spirit") Shelley proclaims that

All human things built in contempt of man, -  
And sanguine thrones and impious altars ...  
Prisons and citadels ...

will be taken by the magic of Milton's "Uranian Lyre".

In the fragmentary "Pater Omnipotens"  
... the Almighty king, his steadfast throne  
Encompassed unapproachably with power  
And darkness, and deep solitude and awe

is compared to "a black cloud" and described in much the same style as Milton's Satan: a majestic presence that seems dangerous and ominous.

Shelley refers to Milton on numerous occasions in tones where reverence for his person goes hand in hand with admiration of his genius. He is held up as a shining example in the "Defence of Poetry" (Shelley P.B., 1953, p. 204) and in the Preface to "Prometheus Unbound" (Shelley P.B., 1914, p. 201-202). He looked upon the elder poet as a model to be followed in civic virtues and in the capacity of endowing philosophic thought with the light of poetic imagination.

... he died

Who was the Sire of an immortal strain,  
Blind, old, and lonely, when his country's pride,  
The priest, the slave, and the liberticide,  
Trampled and mocked with many a loathed rite  
Of lust and blood; he went unterrified  
Into the gulf of death. ("Adonais", IV)

Here Shelley seems very close to Byron's famous address to Milton in the Dedication to "Don Juan", where the old poet is cited as the very opposite to contemporary laxity of principle and honour. It is Milton's stoicism in suffering, his consistency in hatred of tyrants, as well as contempt for fashionable time-serving and apostasy that "makes the word "Miltonic" mean "Sublime" ("Dedication", X).

Think'st thou, could he - the blind old Man - arise  
... to freeze once more  
The blood of monarchs with his prophecies,  
("Dedication", XI).

This was written in 1818. Like Shelley, Byron never became an imitator of the author he so highly praised. Even when writing on a subject so closely linked with the matter and manner of Milton's great epic and introducing its awesome protagonist Satan under the name of Lucifer as he did in "Cain" (1821) Byron retained poetic independence.

His hero is more sophisticated, more introspective, more philosophical and at the same time less active than Milton's. Lucifer does by Cain as Satan did by Adam and Eve, with consequences still more disastrous. But while Milton's Tempter is an absolute contrast to the innocent goodness of the first dwellers of Paradise, Byron's is after all only the philosophic answer to the doubts and inner torments of Cain's own mind. Does he not say:

Thou speak'st to me of things which long have swum  
In visions through my thought (Act I, Sc. 1).

(for his part, Lucifer also says: ... "thou hast thought of this ere now" ... /Act II, Sc. 2/).

Though the dark beauty and majesty of Milton's Satan reveal the complexity of the author's feelings for him, there can be no doubt that his purpose in writing the poem had been to justify the ways of God, whereas Byron's was to question their validity, even if the questioning was painful to him.

On hearing that John Murray the publisher had been attacked for aiding and abetting a piece of sacrilege like "Cain" Byron wrote to him: "If "Cain" is blasphemous, "Paradise Lost" is blasphemous" (Byron G.G., 1903, VI, p. 14).

Miltonic "blasphemies" had occurred before in the far earlier "Manfred" (1816). The likeness between Byron's two dramatic poems lies not only in their Miltonic blank verse, not only in the identity of their genre, but in the very nature of the central character. It is that of a rebel against all things established, and particularly against the law of blind obedience that religion imposes upon poor mortals. Defying this, Manfred devoted his life to "Philosophy and science", only to find that Sorrow is knowledge: they who know the most

Must mourn the deepest o'er the fatal truth,  
The Tree of Knowledge is not that of Life (Ibid.).

The same motif - man's thirst for knowledge and the sorrow that knowledge brings on the heads of those who strive for it - runs through the painfully involved conversations of Cain and Lucifer:

Cain: It (the tree of knowledge) was a lying tree - for we  
know nothing;

At least it promised knowledge at the price

Of death - but knowledge still: but what knows man?

Lucifer: It may be death leads to the highest knowledge  
(Act II, Sc. 2).

Though Cain comes to reproach Lucifer for having imparted knowledge which is not the road to happiness (Act II, Sc. 2), the antagonist of God denounces

Things whose enjoyment was to be in blindness -

A paradise of ignorance, from which

Knowledge was barr'd as poison (Act II, Sc. 2).

But superior knowledge brings about Cain's fatal guilt - in both poems knowledge appears to be synonymous with grief (Cf.: "Manfred", Act I, Sc. 1 and "Cain", Act II, Sc. 2).

Byron's mutinous heroes, as one of the American critics justly points out, are frequently associated in more or less explicit ways with the fallen angel of "Paradise Lost" (MacGann J.J., 1974, p. 13-14). The influence of the latter upon Byron's gloomy and problematic characters begins as early as 1812 and may be traced in such of his works as "The Giaour" (1813), "The Corsair" and "Lara" (1814):

Enough - no foreign foe could quell

Thy soul, till from itself it fell;

("The Giaour", 138-139);

His soul was changed, before his deeds had driven  
Him forth to war with man and forfeit heaven.

("The Corsair", I, 251-252);

He stood a stranger in this breathing world,

An erring spirit from another hurl'd ...

("Lara", I, 315-316).

These quotations clearly demonstrate Byron's early sympathies with Milton's Satan. "Since I was twenty, - Byron wrote in the preface to "Cain", - I have never read Milton; but I had read him so frequently before, that this may

make little difference." (Byron G.G., vol. V, 1905, p.208). Both in "Manfred" and in "Cain" the effect of these repeated readings stand revealed in numerous Miltonic echoes and borrowings, to say nothing of the general atmosphere bearing upon the supernatural parts of the two dramas and, more important still, in the presentation of the main characters.

Thus Manfred's destiny is ruled by a star which was once

... a world as fresh and fair  
As e'er revolved round sun in air,  
Its course was free and regular,  
Space bosom'd not a lovelier star.

The hour arrived - and it became  
A wandering mass of shapeless flame,  
A pathless comet, and a curse,  
The menace of the universe ... ("Manfred", I, 1).

This passage reminiscent of "that star the stars among" - Milton's Lucifer ("Paradise Lost", VII, 131-133; II. 708) - unambiguously draws Manfred into the company of Byron's Satanic characters. Following Milton, the author represents his hero as a self-destroyed individual doomed to

The innate tortures of that deep despair,  
Which is remorse without the fear of hell,  
But all in all sufficient to itself  
Would make a hell of heaven ... ("Manfred", III, 1).

Manfred's gloomy meditations about his lot remind of those of the fallen angel in "Paradise Lost":

We miserable! which way shall I fly  
Infinite wrath, and infinite despair?  
Which way I fly is Hell; myself am Hell ...

("Paradise Lost", IV, 73-75).\*

---

\* Cf. the portrait of Satan in "Manfred" and that of Satan in "Paradise Lost":

... on his brow  
The thunder scars are graven, from his eye  
Glares forth the immortality of hell.

("Manfred", III, IV).

... his face  
Deep scars of thunder  
had intrenched ...

("Paradise Lost", I, 600-601).

Satan's famous dictum - "The mind is its own place, and in itself / Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven" ("Paradise Lost", I, 254-255) - which occurs in a slightly altered form in the passage cited above - is once again echoed in the final scene where he lays claim to Manfred's soul. The dying man proudly defies the dark powers of hell and refuses to seek reconciliation with heaven. Dignity, love of freedom, scorn of any authority make Manfred a true descendant of Milton's Arch-rebel.

Byron's so-called Satanism depended mainly upon his humanistic interpretation of the fallen angel image. The poet did not idealize Satan but he was convinced that Milton's epic was basically non-dogmatic, and presented the devil's character equivocally. "He (Milton), - Byron confirmed, - certainly excites compassion for Satan and endeavours to make him out an injured personage - he gives him human passions too, makes him pity Adam and Eve, and justify himself much as Prometheus does ..." (Medwin Th., 18, p. 77-78). Like almost all the romantics Byron refused to consider Satan as a pure embodiment of evil.

This concept helped the poet to create his own mixed and problematic characters - Manfred's among others. In the Abbot's words:

This should have been a noble creature: he  
Hath all the energy which would have made  
A goodly frame of glorious elements,  
Had they been wisely mingled, as it is  
It is an awful chaos - light and darkness -  
And mind and dust - and passions and pure thoughts,  
Mix'd and contending without end or order -  
All dormant or destructive ...

("Manfred", III, II).

Manfred possesses a lofty will, great powers of mind and heroic energy, but his energy - like that of Satan - proves to be of a destructive rather than of a creative nature. He likens himself to "the most lone Simoom", which "being met is deadly ..." ("Manfred", III, 1). Byron's hero has "the Promethean spark" in him (I, 1); yet, figuratively speaking, this spark, though bright, gives out no warmth. A true off-spring of Prometheus the rebel, Manfred has little in common with Prometheus the defender of mankind, with his selfless willingness to serve man.



Strange though it may seem, Manfred's view of the world of man is not unlike that of Jesus Christ in Milton's "Paradise Regained". Both heroes disdainfully look down on "the mass" as on "a herd confused" ("Paradise Regained", III, 49). Manfred says to the Abbot:

I could not tame my nature down; for he  
 Must serve who fain would sway; ...  
 ..... who would become  
 A mighty thing amongst the mean, and such  
 The mass are: I disdain'd to mingle with  
 A herd, though to be leader ... ("Manfred", III, 1).

The significance of this coincidence is born out by other parallels between the two works. Thus, the first two lines of Manfred's speech quoted above paraphrase Christ's famous remark - "best reign who first / Well hath obeyed..." ("Paradise Regained", III, 195-196). Besides, there is a certain similarity between the description of Manfred's youth and that of Milton's Messiah (cf. "Manfred", II, 2; III, 1 and "Paradise Regained", I, 201-206; IV, 372-373)\*.

---

\* Here are a few examples of far more numerous Miltonic phrases in "Manfred".

Byron	Milton
My own soul's sepulchre (I, 2)	Myself my sepulchre ("Samson Agonistes", 102)
The last infirmity of evil (I, 2)	That last infirmity of Noble mind ("Lycidas", 70)
On a star-beam I have ridden (I, 1)	..... glides ..... On a sun-beam, swift as a shooting star ("Paradise Lost", 555-556)
But to my task (I, 1; II, 2)	But to my task ("Comus", 18)
..... in darkness and in light-	In darkness, and with dangers
Ye, who do compass earth about	compassed round
(I, 1)	And solitude ("Paradise Lost", VII, 27-28)

Milton is well known to have written "Paradise Regained" in the "evil days" of the Restoration when he could no longer hope for a practical realization of his republican ideals. The poem was a direct embodiment of the author's disillusionment: it was not revolution he was disappointed with, but with men who, after a brief taste of liberty, too easily resigned themselves to despotism. A new social order, he concluded, could not be brought about by political means alone but implied a process of gradual moral improvement.

Byron also wrote "Manfred" in a period following the wreck of great social expectations. Reaction had set in and brought a wave of pessimism in its wake. Byron's dejection was deepened by his sense of being an exile abhorred and despised by his country-men. His faith in their love of liberty undermined, Byron, like Milton, tended to look upon the people as a mass, a herd that no longer resented their yoke; like Milton, he set proud-spirited individualists far above them. But Byron's broken hopes prevented him from depicting a hero who, like Milton's Christ, endeavoured "by writing words to conquer willing hearts" ("Paradise Regained", I, 222).

Manfred's solitary sufferings during his voluntary confinement in an inaccessible Alpine castle, his gradual sinking under the burden of repentance and estrangement from other human beings reflect the dark thoughts of Byron brought on by the crisis of the ideas of Enlightenment in postrevolutionary Europe (POMM, A.C., 1961, c. 38-39). This is well illustrated by Manfred's speech to the Abbot:

    Ay father! I have had those earthly visions  
    And noble aspirations in my youth,  
    To make my own the mind of other men,  
    The enlightener of nations, ...  
    ..... But this past,  
    My thoughts mistook themselves.

    ("Manfred", III) 1).

Similar considerations make Milton's Archangel Michael expound his theory of "knowledge within bounds" and advise Adam

    "to be lowly wise ... nor with perplexing thoughts  
    To interrupt the sweet of life" ("Paradise Lost", VIII,  
    173, 182-184).

By breaking God's commandment and tasting the forbidden fruit of the tree of knowledge, Adam and Eve doom themselves and their offspring to toil and deprivation sharply contrasted to the idyllic harmony of Paradise. Formally speaking, Milton keeps within the biblical legend and strives "to justify the ways of God to men" ("Paradise Lost", I, 26). But how could he, a humanist who had ever longed for the thorny path to knowledge\*, reconcile his yearnings with the history of creation as told in the Bible?

In the speeches of Satan and in Eve's doubts concerning the sinful nature of knowledge the author's own doubts are plainly audible.

... what forbids He but to know,  
Forbids us good, forbids us to be wise?  
... what profits then  
Our inward freedom?

("Paradise Lost", IX, 758-762)

The same anxious questioning underlies the philosophy of "Cain" and "Manfred".

At first sight Byron and Milton follow Ecclesiastes in stating that "in much wisdom is much grief; and he that increaseth knowledge increaseth sorrow" (Ecclesiastes, I, 18). But the spirit of rebellion and doubt sweeping over their poems refutes the wisdom of the Bible. In the hands of Milton the revolutionary thinker and predecessor of the En-

---

\* Milton's attitude stands out very clearly in his early poem "Il Penseroso". The speaker is endowed with features distinctly Faustian: it is his purpose to devote his life to a study of occult sciences, thus anticipating Manfred's desire to penetrate into the "springs of wonder, and the wisdom of the world":

... let my lamp at midnight hour  
Be seen in some high lonely tower,  
Where I may oft outwatch the Bear,  
With thrice great Hermes, or unsphere  
The spirit of Plato to unfold  
What worlds or what vast regions hold  
The immortal mind ...

lightenment the poem outgrows its original task, that of an elegy devoted to an irretrievable past - and rises to be a hymn to a mankind fighting its way forward despite error and suffering.

Though Byron cast off the illusions of the very age of Enlightenment that Milton had anticipated, he did not seek a substitute for them in religion. However bitterly his Manfred judges of the fruits of knowledge, it is to them and to the power of thought that he owes his cherished independence. Despite the profound tragicality of the poem it asserts the supremacy of Reason (Елистарова А., 1956, с. 103).

This interpretation is, in our opinion, more fair than that of Jerome McGann to whom the somber tragedy of Manfred is first and foremost the embodiment of the author's domestic drama, of the dreary melancholy of a spirit broken by repentance and self-accusation, by the agony that is the lot of the fallen man (MacGann, J.J., p. 19). Whatever the importance of this aspect, the core of Byron's vision of Manfred is the rebellion of freedom-loving man against the fetters imposed upon him by state and church, against the limitations dictated by a narrow social code.

Scholars have said a great deal about this aspect of Cain but tend to underrate the significance of Manfred as an earlier bearer of Milton's sublime "Satanism". Byron's admiration of the intellectual power and reckless courage of Milton's hero, though not unmixed with doubts born of the poet's religious calvinistic up-bringing, is expressive of the essential nature of his mind and poetry: his contempt for mediocrity, for meek acceptance of traditional beliefs and political tyranny. In associating social protest with Satan's rising against God Byron gives his war against oppression a universal, all-human appeal; the great poet of long, long ago becomes his ally and master in upholding, against terrible odds, the rights of reason triumphing over routine modes of thought, over futile moral and religious conventions.

#### References

Byron, G.G. Letter to John Murray 8.2.1822. - Letters and Journals by Lord Byron. Ed. by R.E. Prothero. London - New York, 1903, vol. VI.

Byron, G.G. Preface to "Cain". - The Poetical Works of Lord Byron. Ed. by E.H. Coleridge, London-New York, 1905, vol. V.

Diakonova, N.; Tchameyev, A. Shelley's "Adonais" and Milton's "Lycidas". - Уч. зап. Тарт. ун-та, 1985, вып. 698.

Havens, R.D. The Influence of Milton on English Poetry. Harvard Univ. Press; London; Oxf. Univ. Press, 1922.

Keats, J. Letter to B.R. Haydon 10.1.1818. - The Letters of John Keats. Ed. by H.E. Rollins. Harv. Univ. Press, 1958, vol. I.

MacGann J.J. Milton and Byron. - "Keats - Shelley Memorial Bulletin", 1974.

Medwin, Th. Conversations with Lord Byron. Ed. by E.J. Lovell. Princeton Univ. Press, 1966.

Saurat, D. Blake and Milton. London, 1935.

Shelley P.B. A Defence of Poetry. - The Political Tracts of Wordsworth, Coleridge, Shelley. Ed. by R.J. White. Cambr. Univ. Press, 1953.

Shelley, P.B. Preface to "Prometheus Unbound"; Notes on "Queen Mab"; Preface to the "Revolt of Islam". - The Complete Poetical Works of P.B. Shelley. Oxf. Univ. Press, London, New York, 1914.

Shelley, M. Notes on the Early Poems; Notes on Poems of 1816. - The Complete Poetical Works of P.B. Shelley. London, New York: Oxf. Univ. Press, 1914.

Васильева Т.Н. Поэма Блейка "Мильтон". - Уч. зап. Казанев. ун-та, 1963, т. 60.

Елистратова А.А. Байрон. М., 1956.

Ромм А.С. Джорж Гордон Ноэль Байрон. М.-Л., 1961.

## "МАНФРЕД" БАЙРОНА И ПОЭЗИЯ МИЛЬТОНА

Н. Дьяконова, А. Чамеев

### Р е з ю м е

Преклонение Байрона перед личностью и творчеством Мильтона является одним из важнейших свидетельств его влияния на поэтов английского романтизма.

Хотя можно установить некоторое сходство между "падшим ангелом" из "Потерянного рая" и героями байроновских "Гура", "Корсара" и "Лары", подлинной глубины воздействие Мильтона на Байрона достигает лишь в "Манфреде" и "Канне". Исследователи, однако, до сих пор изучали в этом свете преимущественно "Каина", почти не замечая многочисленных мильтоновских реминисценций в "Манфреде". Между тем, и в этой драматической поэме проследживается увлечение Байрона образом Сатаны из поэмы "Потерянный рай". Гордость, презрение к толпе, покорно несущей бремя тирании и навязываемого ей невезения, чувство непоправимой вины у Манфреда и у Сатаны очень близки.

Отношение Байрона к своему герою так же двусмысленно, как отношение Мильтона к Сатане: с одной стороны, оба автора подчеркивают интеллектуальное могущество персонажей и нравственную их смелость, с другой стороны, они становятся причиной страдания для себя и для других; с одной стороны, и Милтон, и Байрон превозносят героев, утверждающих всемогущество Разума, с другой стороны, показывают, что достигнув вершин познания, они навлекают на других горе и преступление.

Такое сходство обусловлено не только влиянием старшего поэта на младшего, но сходством представленных ими исторических периодов - периодов, когда разочарование в итогах великих революций закономерно приводило к сомнениям в способность мысли человеческой дать миру добро и счастье.

EESTI - SAKSA KIRJANDUSALASED  
KONTAKTID XIX SAJ. ALGUSES

EESTI RAHVALAUL JA  
K. IMMERMANNI TRILOOGIA "ALEXIS"

Peeter O l e s k  
Tartu Riiklik Ülikool

Komparatiivsete uurimustega on sageli nõnda, et nad val-  
mivad omavahel koordineerimatult. Asi pole mitte selles, et as-  
jaomaste bibliograafiate varal ei saaks kindlaks teha, kus mi-  
dagi vastava küsimuse kohta varem on avaldatud. Ehkki täna-  
päeva komparativistika on sedavõrd mitmesuunaline ja üksiku-  
tes suundadeski väga ulatuslik, et tema saavutusi mingi ühe  
bibliograafia kaudu hõlmata on juba ette lootusetu ettevõtte,  
siiski on võimalik vajaminevad tööd ometi vähemalt kaudsete  
viidete vahendusel üles leida. Asi on hoopiski selles, et kom-  
paratiivsed käsitlused sünnivad ikka teatud rahvuskirjanduse  
vaatepunktist, mis siis juba algusest peale mõneti kitsendatud  
raamides. Teiste sõnadega, kirjandustevahelisi suhteid vaadel-  
dakse aina oma kirjanduse aspektist (ükskõik, kas andmise või  
saamise mõttes), jättes siis paratamatult kõrvale n-õ. kol-  
mandate kirjanduste osa ning selle uurimisel saadud tulemused.  
Mõistagi lihtsustatakse nõnda kirjanduslike kontaktide tege-  
likku ulatust. Ent mitte ainult seda, nõnda käiakse ühtlasi  
mööda ka teiste uurijate vähemalt põhimõtteliseltki kättesaa-  
davaist töödest.

Eesti kirjandusteaduses on see probleem mitmetigi aktu-  
aalne. Kõigepealt on siin komparatiivne suund olnud alati vä-  
heproduktiivne (nagu meil ka väliskirjanduste uurimisega väl-  
jaspool kontaktiaspekti on tegeldud ainult üksikute uurijate  
- tõsi küll, enamasti väga produktiivsete ja rahvusvaheliselt-  
ki tähelepanevate uurijate - tasemel) ja seisnenud niisugu-  
senagi kas siis allikakriitikas või retseptisiooni kirjeldami-  
ses. Samal ajal on eesti kultuur ja eesti ala olnud korduvalt  
- ning sugugi mitte episoodiliselt - just selleks vahendajaks,  
mille kaudu on aset leidnud hoopiski teiste rahvaste kontak-  
tid omavahel. Seni on niisugused kontaktid eesti kultuuri- ja  
kirjandusloos enamasti kohe a priori otsese uurimise alt väl-  
ja taandatud, s. t. neid ei ole võetud kui meie kultuuri or-

gaanilist osa. Et nõndaviisi vaesestatakse aga tahes-tahtmata ka seda oletatavasti siis rahvuslikku kirjanduslugu, mida sellise taandamisega loodetakse kätte saada, tuleb ilmsiks näiteks XVII ja XVIII sajandi juhuluule puhul. Seda luulet on eesti kirjandusteaduses käsitletud valdavalt ainult tema eestikeelses osas, seega lahutades tollaste autorite loomingu kunstlikult mitmeks eri sektoriks. Kui uurimuste eesmärgiks on olnud nimelt eestikeelsete tekstide leidmine ja nõndaviisi eestikeelse kirjasõna ulatuse suurendamine, siis on see loomulik. Kuid kui niisugune lähenemisviis tallesele juhuluulele ongi ainus ja kirjandusteadus sellega piirdubki, siis võõrandatakse eestikeelsed tekstid vägivaldselt sellest kontekstist, mille sees sündisid muuseum eestikeelsetki luuletused. Ning selle tulemusena omakorda jääb märkamata, kuidas nende aegade juhuluule tervikuna, eestikeelsed luuletused enesestmõistetavalt ja mitte unikaalsetena kaasa arvatud, moodustab baroki evolutsioonis täiesti loomuliku haru.

Sama võiks osutada muudelgi juhtudel. Käesoleval korral tuleb aga tunnistada, et lisaks uurimisala vägivaldsele kitsendamisele ignoreeritakse nõnda siis ka teiste kirjanduste kontekstis valminud neid uurimusi, mille materjal ulatub otsapidi eesti kirjandusse ja mille seisukohti me saaksime arvestada või peaksime korrigeerima. Või lühemalt öeldes, meie uurimused valmivad pahatihti lahus kirjandusteaduse üldisest arengust ja ilma dialoogita teiste uurimustega.

Kui me aga tahame, et komparatiivne suund leiaks eesti kirjandusteaduses kindla koha, siis peame vastavat dialoogi teiste uurimustega taotlema täiesti sihikindlalt. Esimeseks tingimuseks oleks siin ülevaate taotlemine sellest, mida on eesti kirjanduse uurimisel teiste kirjanduste uurimise raames ära tehtud. See tähendab, kui palju on teiste kirjanduste uurijad tähele pannud estica (kaasa arvatud vastavad allikmaterjalid). Kuigi selle tingimuse täitmine pole põrmugi kerge, aitaks tema teadlik arvestamine muuta komparatiivne suund järjekindlaks eriti Eesti NSV TA Fr. R. Keutzwaldi nim. Kirjandusmuuseumis käsil olevates uurimisprogrammides, kus estica ja baltica allikmaterjale on pikka aega teadlikult kogutud. Mida oleks siis konkreetset tarvis? Muuseumi arhiivraamatukogu vanemat baltica



osa registreerib eraldi kartoteek, käsikirjade osakonna alfabeeetilises kartoteegis on fikseeritud ka kirjandussuhteid kajastav materjal. On vaja, et registreeritud oleks ka uuem ja uusim baltica- (sealhulgas siis ka estica-) alane materjal ning et käsikirjade osakonna rajatavas materjalide publitseerituse kartoteegis oleksid ära mädatud ka mujal ning väljaspool Eesti NSV-d töötavate õpetlaste avaldatud uurimused kas Kirjandusmuuseumis talletatavate või muidu eesti kirjandust puudutavate materjalide põhjal. Eeltööde käigus asjaomase kartoteegi koostamiseks jõudiski siinkirjutaja käesoleva artikli teema juurde.

Tänapäevaks juba kõrvalise tähtsusega saksa kirjaniku Karl Immermanni (1796-1840) loomingusse kuulub ka ajalooline triloogia "Alexis" (1832), mille ainekist pärineb vene ajaloo kohta, nimelt Peeter I poja Aleksei biograafiast. Kogu triloogiat on detailselt uurinud NSVL TA Vene Kirjanduse Instituudi (Puškini Maja) vanemteadur Fil-kand. R. Danilevski, kes näitas, et pöördumine vene ajaloo poole oli saksa kirjanduses XIX sajandi algul üsna seaduspärane. K. Immermanni teemavalik polnud seega kuidagi iseäralik (P. D. Данилевский, 1975, lk. 98-107). Samal ajal juhib ta tähelepanu sellele, et K. Immermann kasutab allikaid vene ajaloo kohta üsna vabalt ja hoolib detailidest tunduvalt vähem kui F. Schiller. Milliseid allikaid K. Immermann on konkreetset kasutanud, seda on R. Danilevskil läinud korda küllalt põhjalikult selgitada. Muuhulgas on ta üles leidnud ka need teosed, kust Immermann võis saada rahvalaulutekste. Viimaseid on triloogias kasutatud mitmelgi juhul. Triloogia kolmanda osa viiendas stseenis on aga K. Immermann lülitanud teksti rahvalaulu, mille kohta uurija tunnistab, et selles pole midagi eriomaselt venelikku (P. D. Данилевский, 1975, lk. 106). Nimelt esitab narr selles stseenis rahvalaulu:

"Jörru, Jörru, darf ich kommen?

Nicht, o Liebchen, heute.

Wärest Du doch gestern kommen!

Nun sind um mich Leute ..."

Tõepoolest ei saagi siit midagi venelikku leida, see on teatavasti eesti rahvalaul, mida meie folkloristid on korduvalt käsitlenud. R. Danilevskil on see aspekt siis puudu. Eesti uurijatel on tähelepanu alt aga välja jäänud just see seos, mille R. Danilevski meie jaoks esimesena välja toob:

esimesena trükkis ilmunud eesti rahvalaul ei jäänud mitte pelgalt avaldatud tekstiks, vaid andis ka loominguimpulsse.

Ent vähe sellest, R. Danilevski uurimus juhib tähelepanu veel ühele üldisemalegi probleemile, mis on meie uurijatel samuti märkamatuks jäänud. Nimelt on meie uurijad, O. W. Masin-gust alates, E. Kubjasega lõpetades (E. Kubjas, 1971, lk. 135-144), käsitlenud seda rahvalaulu ikka kui ainult keelelist teksti ja nimelt lahus tema saksakeelsest tõlkest. Niisugusel juhul tekib hulk lingvistilisi küsimusi, millest osale saab vastata ainult oletamisi. Tõlkes langevad need küsimused ära, nagu E. Kubjas märgib: "See, mis originaalis meile praegugi kahtlusi ja küsimusi tekitab, tõlkes puudub" (E. Kubjas, 1971, lk. 136). Laulu esimese publitseerija Chr. Kelchi vaba tõlget on J. G. Herder nimelt veelgi töödeldnud ja selle tulemusena on saksakeelne tõlge tunduvalt poetilisem kui eestikeelne originaal. Kuid siis võib juba küsida: kas ei esita Herderi tööt-lus rahvalaulu selle n-õ. ideaalkujul, intentsioonina, mille edasiandmiseks oli Kelchi transkriptsioon tekstist küllalt puu-dulik? Kas ei ole tõlge selle teksti olemuse suhtes tunduvalt täpsem kui Kelchi publikatsioon? On ju ilmne, et J. G. Herde-ri tõlge ei ole täpne filoloogilises mõttes, eesti rahvalaulule iseloomulikud paralleelismid puuduvad selles sootumaks. Ja ome-ti annab see "täpne" tõlge teksti poetilist tuuma edasi märksa aruseadavamalt kui E. Kubjase poolt filoloogilise analüüsi käi-gus saadud transkriptsioon. Tõlge võib seega olla filoloogi-lisest analüüsist tunduvalt produktiivsem teksti täpse tõl-gendamise meetod. Kas ei ole see üks põhjusi, miks eesti rah-valaulud XVIII-XIX sajandi vahetusel just läbi tõlgete (ja mit-te läbi originaalide) suurt tähelepanu äratasid? Ning sootuks teisest küljest: kas meil on lõpuni õigus vaba tõlget ja fi-looloogilist analüüsi teineteisele vastandada?

#### K i r j a n d u s

Kubjas E. Märkmeid Chr. Kelchi kroonikas 1695 trükitud rahva-laulu "Jõrru, Jõrru ..." kohta. - Emakeele Seltsi aasta-raamat 17. Tallinn, 1971, lk. 135-144.

Данилевский Р.О. Русская тема в немецкой литературе первой по-ловины XIX в. - В кн.: Восприятие русской культуры на За-паде: Очерки. Л., 1975, с.98-107.

ЭСТОНСКО-НЕМЕЦКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ  
КОНТАКТЫ В НАЧАЛЕ XIX ВЕКА:

ЭСТОНСКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ И ТРИЛОГИЯ  
К. ИММЕРМАНА "АЛЕКСЕЙ"

П. Олеск

Резюме

В статье рассматриваются проблемы, связанные с творческой судьбой старинной эстонской народной песни "Jõggi, Jõggi" (опубликованной впервые уже в 1695 г.). Эта песня включена в текст трилогии "Алексей" немецкого писателя XIX в. К. Иммермана, но происхождение и судьба ее остались неизвестными исследователям, занимающимся произведениями, написанными на русском языке. В то же время для эстонских исследователей осталась незамеченной творческая обработка этой песни в трилогии К. Иммермана. Рассматривается и соотношение вольного перевода и филологического анализа песни.

БРАТЯ ГОНКУРЫ И ФЛОБЕР  
(К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ЖЮЛЯ ГОНКУРА)

Альберт Трумал

Гонкуры познакомились с Флобером в начале 1857 г. в редакции журнала "Артист", редактировавшегося в ту пору Теофилом Готье. И место, и время их встречи были, так сказать, predetermined. Все трое сотрудничали в этом журнале: Гонкуры опубликовали здесь отрывки из "Французского общества времен Директории" (1855), Флобер — отрывки из второй редакции "Искушения святого Антония" (1856), печатавшиеся здесь с декабря 1856 г. по февраль 1857 г. Это было время между журнальной публикацией "Госпожи Бовари" (октябрь-декабрь 1856 г.) и появлением первого отдельного издания этого романа (конец апреля 1857 г.), время судебного преследования его автора (январь-февраль 1857 г.). Взаимные же посещения писателей начались лишь через два-три года: первый визит Флобера к Гонкурам состоялся 11 мая 1859 г. (Флобер, работавший в это время над "Саламбо", пришел справиться о местонахождении обнаруженной где-то Гонкурами карфагенской палицы), первый же визит Гонкуров к Флоберу на бульваре Тампль в Париже — лишь 25 января 1860 г. Ровно через месяц Флобер нанес ответный визит Гонкурам. Знакомство постепенно переросло в дружбу. 25 января 1860 г., приняв от Флобера поздравления в связи с выходом романа "Литераторы" (1860, со второго издания роман стал называться "Шарль ДЕМАЙИ"), в котором, наряду с портретом Т. Готье и некоторых других писателей, был дан и портрет Флобера (все, разумеется, под вымышленными именами), Гонкуры заносят в свой "Дневник": "От его (Флобера) радостных, горячих, искренних поздравлений (...) становится хорошо на душе. Мы гордимся такой дружбой, прямой, открытой, в ней — здоровая непринужденность и щедрая откровенность". Однако месяцем позже Гонкуры сокрушаются, что Флоберу якобы "не хватает тех цепких атомов, которые превращают знакомство в дружбу. Мы стоим на той же точке, что и в день нашей первой встречи..." Бедный Флобер, он, оказывается, был "лишен" притягательной силы!... А, может,

следовало бы говорить о недостаточном "избирательном средстве"?... Как бы то ни было, встречи Флобера и Гонкуров не только продолжались, но и учащались, принимали все более разнообразный характер: к взаимным посещениям на дому в Париже и к встречам в редакции "Артиста" прибавились встречи на писательских обедах у парижского ресторатора Маньи, повторявшихся каждые две недели, начиная с 22 ноября 1862 г., встречи в литературном салоне принцессы Матильды (дочери Жерома Бонапарта), наконец, встречи в Круассе - имении Флобера близ Руана, где Гонкуры впервые гостили с 29 октября по 3 ноября 1863 г.

Еще до этого началась переписка. Первое письмо Флобера к Гонкурам, написанное по получении им их книги "Любовницы Людовика XV" (1860), датировано маем 1860 г. Получив от Гонкуров поздравление с наступающим 1862 г., Флобер в ответном поздравлении пишет: "Очень мило с вашей стороны, что вы вспомнили обо мне; но это только справедливо, ибо мысль о вас раз двадцать на день пронизывает мой ум или сердце (...), а вернее, и то и другое". Когда Гонкурам, проводившим лето обычно у своих родственников в Шампани, пришлось однажды задержаться там немного дольше обычного, и Жюль писал Флоберу в Париж: "Вы, право, часть нас самих, и нам, хотя нас двое, чего-то недостает, когда Вас здесь нет", - последний отвечал: "Как! Еще две недели не видеть вас (...) Париж для меня пуст без двух моих ягнят".

Искренность Флобера в цитированных письмах во всяком случае подтверждается его высказываниями о Гонкурах в его письмах к третьим лицам. Так, встречая благосклонные отзывы о Гонкурах в письмах, адресованных ему принцессой Матильдой, Флобер писал ей: "То, что вы сказали относительно Гонкуров, доставило мне большое удовольствие. Они действительно ангельски милы и дьявольски умны - два редчайших качества, встречающихся у наших собратьев". "Я считаю их самыми благовоспитанными людьми, каких только можно встретить. Я не знаю более чистоплотных людей в литературной среде. Они в полном смысле слова хорошие люди" (здесь и далее курсив в цитатах принадлежит авторам цитируемых текстов - А.Т.). Впрочем, прямоту и искренность Флобера отмечали, как мы видели, и сами Гонкуры.

Эти же свойства Флобера, его щедрость на похвалы проявились и в оценке им произведений Гонкуров в его письмах к ним. Чтение уже упомянутых "Любовниц Людовика XV" доставило

Флоберу, по его словам, "огромное удовольствие". Он нашел книгу очаровательной, полной "новых деталей", написанной "превосходным стилем, очень нервным и в то же время возвышенным". Это — "история, притом в оригинальном изложении. Под телесной оболочкой все время чувствуется душа; обилие деталей отнюдь не заглушает психологической стороны произведения. Мораль вытекает из фактов без всякой декламации и отступлений и й! Книга живет — редкое достоинство" (здесь и далее разрядка в цитатах — моя — А.Т.). "Сестру Филомену" (1861) Флобер прочел залпом, она ему необычайно понравилась, некоторые места ослепили его правдивостью, тонкостью и глубиной, отдельные страницы очаровали его. В книге "встречаются места, хватающие за душу своей простотой", и упрекнуть ее можно разве лишь в том, что "она слишком коротка". Флобер "в восторге от нее". "В ней, — по его словам, — чувствуется цельность и ни на секунду не ослабевающий порыв. В отношении наблюдательности она безукоризненна. Это то, что нужно", его друзья "написали превосходную книгу..." "Рене Мопрен" (1864) Флобер проглотил одним духом. Книга его очаровала, он восхищен ею. Он "искренно посмеялся в двух-трех местах и прослезился в других..." "Сколько жизни! Замечательные есть места, а портреты прямо классические". "Жермини Ласерте" (1865) "возбуждает" Флобера. Это книга "сильная, увлекательная, она драматична, патетична, захватывает". Больше всего Флобера восхищает в ней "постепенность эффектов, психологическое нарастание. Жутко от начала до конца, а временами просто величественно. (...) Никогда еще так прямо не ставилась великая проблема реализма". Когда "по приказанию свыше" была снята с репертуара пьеса Гонкуров "Анриетта Маршалль" (1865), Флобер писал им: "Я два раза перечел "Анриетту". Хорошая вещь, (...) вы славные парниги, черт возьми! Можете сами себе это сказать в тиши кабинета". После 15-ти часового чтения "Манетты Саломон" (1867) Флобер в два часа ночи хватается за перо, чтобы написать авторам: "Я ошеломлен, ослеплен, полон ею (книгой) до отказа". Талант "бьет через край. Какое изобилие, черт подери! Никогда в жизни вы не были до такой степени сами собой, а это главное. (...) У меня слипаются глаза (...) Я хотел только сказать вам браво, мои дорогие. Я прав, что люблю вас".

Дружба, взаимная любовь Флобера и Гонкуров (у последний,

видимо, менее пылкая, чем у первого), такое почти безоговорочное приятие произведений другой стороны, какое мы видели в только что приведенных письмах Флобера к Гонкурам, имели своим основанием определенную общность общественно-политических и эстетических взглядов, художественной практики и профессиональной этики. Эта общность подтверждается и многочисленными высказываниями в "Дневнике" Гонкуров, многие из которых почти буквально совпадают с известными высказываниями Флобера в его письмах.

Так, Гонкуры говорят о своем равнодушии к природе, которая, по их мнению, враждебна к человеку ("Эта трава выросла из человеческого праха. Эти деревья растут из (...) трупов". - 8.VI.1862), о том, что публике неведомы страдания, выпадающие на долю писателя, о том, что у художника "нет никакой веры и уж совершенно нет отечества" (15.IV.1857), о том, что "Пишут не те книги, которые хотят написать" (февраль 1861), что "Книга должна быть написана художником или мыслителем" (9.IV.1861), что автор книги должен "быть повсюду, но нигде не показываться на глаза" (август 1858). Гонкуры считали "гнусной всякую профессию, связанную с вершением правосудия" (7.XI.1861) и лелеяли мысль "основать (...) газету направленную против всего, что (...) творится" во Франции (27.IV.1859).

Читатель, знакомый с письмами Флобера, может подумать, что приведенные высказывания - просто парафразы мыслей Флобера, выраженных им не только в письмах, но и в доверительных беседах с коллегами, в том числе, конечно и с Гонкурами - настолько идентично это если не по содержанию, то по смыслу. Чтобы не показаться голословным, приведем несколько примеров из писем Флобера: "Буржуа даже не догадывается", что художник "забавляет публику своей предсмертной агонией" (Эрнесту Фейдо, октябрь 1859); "... я даже считаю, что у мыслителя (и что такое художник, как не трижды мыслитель?) не должно быть ни веры, ни родины..." (Луизе Коле, 26/27.IV.1853); "... сюжеты не выбирают, они сами навязываются" (Жорж Санд, I.I.1869); "... художник должен (...) обнаруживать свое присутствие в произведении в той же мере, в какой бог проявляется в природе" (Жорж Санд, декабрь 1875); "... форма - это плоть мысли" (Луизе Коле, 27.III.1853).

Еще более характерны те нередкие случаи, когда авторы "Дневника" чуть ли не отождествляют себя с Флобером, по крайней мере объединяются с ним, ставят свое имя рядом с его

именем: "Наша троица представляет собой группу оригиналов" (21. I. 1863), это "троица медведей и одичавших отшельников.." (24. XII. 1868); "... только мы и Флобер, три меланхолика, жалеем, что родились" (23. V. 1864). Гонкурам известны лишь трое художников, живущих "только своим искусством": "Флобер и мы..." (12. VII. 1867). "... Флобер работает как каторжник, прикованный в своем подземелье; мы в заперти высиживаем свои произведения..." (25. II. 1866). "Из настоящих литераторов, искренних, честных писателей, не осталось никого, кроме нас и Флобера" (9. VIII. 1868). "Одна за другой, как грибы после дождя, появляются гнусные книжонки (...), которые правительство терпит (...), отнюдь не преследуя их авторов. Судебное преследование оно прибегает лишь для таких людей, как Флобер и как мы" (29. VIII. 1860). Гонкуры имеют в виду привлечение их в феврале 1853 г. к судебной ответственности за "оскорбление общественной нравственности", якобы допущенное ими в одной из своих статей в газете "Париж", в которой они в то время сотрудничали; это судебное преследование, закончившееся, впрочем, оправданием Гонкуров, вынесением им лишь порицания, побудило их, тем не менее, "отказаться от журналистики". "В конце концов, - пишет Жюль Гонкур, - это приводит к величайшему разочарованию: (...) терпят всякую власть и снисходительно относятся к (...) негодям - вот что я наблюдаю у всего моего поколения (...), у Флобера так же, как и у самого себя" (28. I. 1863).

Таким образом, нет ничего удивительного в том, что Флоберу Гонкуры уделяют в своем "Дневнике" больше внимания, чем кому бы то ни было (не считая, разумеется, их самих). С некоторой натяжкой можно даже сказать, что "троица... оригиналов" - Гонкуры и Флобер - три мушкетера этого своеобразного документального романа. Значение "Дневника" для флобероведения (особенно для раннего) - трудно переоценить. Первое, сокращенное 9-томное издание "Дневника" (1887-1896), вышедшее почти одновременно с первым, выборочным 4-томным изданием "Писем" Флобера (1887-1893), оказалось, наряду с названными "Письмами", первым документальным подспорьем (правда, не столь надежным, как эти "Письма") для суждения о Флобере, творческая объективность, "скрытность" которого породили самые невероятные кривотолки как о нем, так и о его произведениях. Для суждения же, например, о неосуществленных творческих замыслах Флобера "Дневник" Гонкуров оставался чуть ли не единственным источником вплоть до 1950 г., когда



в Париже вышла посвященная им книга М.Ж. Дюрри "Flaubert et ses projets inédits". На страницах "Дневника" возникает своеобразный портрет Флобера, раскрывается его характер, описываются его жилище, привычки и причуды, метод работы, характеризуются его художественные принципы и его романы. Далеко не все, сказанное о Флобере Гонкурами, одинаково объективно, верно и справедливо. Даже неподготовленному читателю нетрудно обнаружить в следующей ниже гонкуровской характеристике Флобера и его произведений многочисленные случаи неадекватности, пристрастности, даже явной несправедливости. Однако нам кажется, что прежде чем говорить о причинах "неспособности" Гонкуров понять Флобера, следует предоставить слово им самим.

Во время своего первого визита к ним, пишут Гонкуры, Флобер "рассматривает, по-детски увлекаясь, наши папки, книги (эта привычка, как известно, была и у Горького - большого поклонника Флобера), коллекции. Странно, до чего он похож на портрет Фредерика Леметра в молодости: очень высокий, плотный, большие глаза навывкате, набухшие веки, толстые щеки, жесткие, свисающие усы, цвет кожи неровный в красноватых пятнах" (II.У.1859). Своим здоровьем, грубым и сангвиническим, по-деревенски закаленным, он "немного раздражает нас (...): для наших нервов он слишком буен, и даже его талант кажется нас громоздким из-за ширины его плеч" (25.П.1867).

Гонкуры отмечают провинциальное упорство Флобера, его одержимость работой. Флобер, по их словам, "тоскует по грубому варварству, по господству силы (...), по жестоким, первобытным инстинктам, по битвам, по кровавым потрясениям, по временам героическим и диким" (14.ХП.1862). "В глубине его артистической природы есть что-то варварское" (29.Х.1862). "Флобер похож на бурный поток - это водопроводная труба на двух ногах" (9.У.1864), "нормандский дикарь" (23.Ш.1868), в котором "убежденность сочетается с краснобайством" (8.Х.1862). Гонкуры не знают, чего в их друге больше - "тщеславия или гордости" (23.У.1869). Прослушав отрывки из путевых заметок Флобера о его знаменитом восточном путешествии (октябрь 1849 - май 1851), Жюль Гонкур задается вопросом, не проявились ли в этом путешествии "тщеславие и позерство", и не было ли оно проделано, чтобы "похвалиться им перед руанскими обывателями?" (2.ХI.1863; заметим, что "Путевые заметки" Флобера при жизни автора остались не изданными).

Однажды, рассказывает Гонкуры, когда собравшиеся у них гости разошлись, и они остались наедине с Флобером, последний, крупно шагая по ковру и "задевая головой шарик люстры", "в порыве откровенности, как с духовными братьями, делится с нами своими мыслями. Рассказывает о своей уединенной дикой жизни, даже в Париже замкнутой, упрятанной от всех. Терпеть не может театра, (...) деревню не переносит. Работает по десять часов в день, но растрчивает уйму времени, забываясь за чтением, постоянно отвлекаясь в сторону от своей работы. За стол сядет в полдень, а распишется только к пяти; на чистом листе бумаги писать не может, ему нужно сначала набросать на нем ряд мыслей, — как художнику, сделать подмалевку. (...) Потом Флобер называет нам три свои часослова: Лабрийер, некоторые страницы Монтескье, некоторые главы Шатобриана..." (12. I. 1860). "Находим Флобера погибающим, почти одуревшим от работы, — обкрушаются Гонкуры 1 апреля того же года. — Ничего, кроме работы, в жизни этого человека..." 6 января 1866 г., после поездки в Круассе, они записывают: Флобер "самоотверженно работает по четырнадцать часов в сутки. Это уже не работа, это подвижничество". "... однажды он просидел над "Саламбо" тридцать восемь часов подряд и дошел до такого изнеможения, что когда попытался за обедом налить себе стакан воды, то оказался не в силах даже поднять графин" (16. П. 1862).

Однажды, проведив своих прочих гостей (дело происходило в его квартире на бульваре Тампль), Флобер рассказал Гонкурам "о своих причудах: когда он пишет роман, то произносит каждую фразу вслух, декламирует его — и с такой яростью, так оглушительно, что начинает звенеть медное блюдо, вроде того, что висит здесь на стене; в конце концов он так надсаживает себе глотку, что ему приходится пить воду целыми кувшинами..." (7. IV. 1861). Критику этой причуды своего друга мемуаристы из осторожности вложили в уста другого друга Флобера — Теофиля Готье, на квартире которого как-то разговор зашел о Флобере: "о его удивительной манере работать — он ведь чуть ли не по семь лет сидит над одним и тем же, — о его невероятной добросовестности, о его терпении" и Готье сказал Гонкурам: "Флобер рычит себе каждую фразу вслух. Знаете, у него бывают такие фразы-рычания, которые кажутся ему верхом гармонии; но ведь для того, чтобы они казались такими нам, всем пришлось бы рычать, как он..." (3. III. 1862).

Гонкуры приводят в своем "Дневнике" и рассказы Флобера о своей необычайной впечатлительности и чувствительности, о том, "как мальчиком он читал книги, теребя себе волосы и прикусив язык, и до того углублялся в чтение, что, случалось, вдруг сваливался на пол" (II.I.1863), и о том, что, "описывая отравление госпожи Бовари, он чувствовал себя так, будто у него в желудке медь, отчего его два раза вырвало; и (...) о том, как, работая над окончанием своего романа, он был вынужден встать и пойти за носовым платком, который омочил слезами! И все это для того, чтобы развлечь буржуа!" (IO.XII.1860).

Говоря об эстетике Флобера, Гонкуры прежде всего необоснованно приписывают ему формализм. Это делается ими уже при первом упоминании его имени в "Дневнике". 3 января 1857 г., после посещения редакции "Артиста", Гонкуры отмечают: нынче Готье "влюблен в изречение Флобера, услышанное от него утром (...): "Форма рождает идею". Тремя месяцами позже в той же редакции (где на этот раз кроме Готье и Гонкуров собрались еще и Флобер и его друг, писатель Эрнест Фейдо, которому через год предстояло (с помощью Сент-Бева) "прославиться" своим второстепенным романом "Фанни" (1858), написанным под влиянием "Госпожи Бовари") зашел "ужасающий спор об ассонансах", которые, "по мнению Флобера, нужно изгонять, если даже ты тратишь на его изгнание целую неделю..." После этого, продолжают Гонкуры, "Флобер и Фейдо оживленно обмениваются тысячами рецептов стиля и формы, мелкими секретами литературной техники, сообщаемыми с напыщенной серьезностью (...). Одежде идей, ее колориту и ткани придается такое значение, что постепенно сама идея превращается в какую-то вешалку для созвучий и бликов" (II.IV.1857). А еще позже Флобер, по словам Гонкуров, жаловался им, что "работать над изъятием ассонансов из фразы или повторений слов на одной и той же странице" бессмысленно, раз это никому не нужно, и что форма не только не приносит никому радости и удовлетворения, но еще и "вызывает подозрение у правосудия". Что же касается "искусства для искусства", то, по мнению Флобера, вряд ли кто "возводил его на такую высоту, как классик Бюффон, сказавший в речи при приеме в Академию: "Форма выражения истины важнее для человечества, чем сама эта истина." (12.I.1860). 12 апреля 1861 г. Гонкуры заносят в "Дневник" свой разговор с Флобером о том, "как трудно написать фразу и придать ей ритм". "Ритм, - пишут они, одно из главных наших пристра-

тий и предмет постоянных забот; но у Флобера это доходит до идолопоклонства. О книге он судит только после того, как прочитает ее вслух: есть в ней ритм или нет? И если она не подогнана к движению человеческих легких, то ни черта не стоит". Во время уже цитированного разговора о Флобере у Готье 3 марта 1862 г. последний, по словам Гонкуров, сказал им: "Вы только подумайте, на днях он мне говорит: "Я уже вот-вот кончаю ("Саламбо", сюжет которого, между прочим, был подсказан Флоберу именно Готье). Осталось фраз десять, не больше, да и у тех уже готовые интонации окончаний". Понимаете? Он слышит концы еще не написанных фраз, у него готовы интонации (...). У него есть на душе один страшный грех, угрызения совести отравляют ему жизнь и скоро сведут его в могилу: в "Госпоже Бовари" у него, видите ли стоят рядом два существительных в родительном падеже: "венок из цветов апельсинового дерева". Он в полном отчаянии, но сколько ни старается, иначе не скажешь..."

Годом раньше Гонкуры занесли в "Дневник" признание, сделанное Флобером им самим: "Сами события, фабула романа мне совершенно безразличны. Когда я пишу роман, я думаю лишь о том, чтобы добиться некоего колорита, цвета. Например, в моем карфагенском романе я хочу создать нечно пурпурное (...). В "Госпоже Бовари" мне важно было только одно - передать серый цвет, цвет плесени, в которой прозябают мокрицы. Сама же история, которую мне нужно было сюда всунуть, так мало занимала меня, что еще за несколько дней до того, как я начал писать, госпожа Бовари была задумана совсем иначе: это была набожная старая дева, никогда не знавшая любовных ласк..." (17. III. 1861).

Узнав от Флобера, что в "Воспитание чувств" он хочет вместить и движение 1830 г., и картину 1840 г., и 1848 г., и Империю, что он хочет, по его выражению, "океан вместить в графин", Жюль Гонкур возмутился: "При создании книги наш друг Флобер становится отъявленным теоретиком. Он хочет вместить в книгу, которую задумал, и "Тома Дюнса" и "Кандида" (...). В нем все исходит от системы и ничего от вдохновения. Очень опасаясь, что подобная преднамеренность не может порождать шедевры" (18. V. 1863). Болезнь и смерть (20 июня 1870 г.) помешали Жюлю Гонкуру высказаться о "Воспитании чувств" (1869), а возможно даже и прочесть этот роман и удостовериться - оказался он шедевром или нет. Зато о двух предыдущих романах Флобера - "Госпоже Бовари" (1857) и "Салам-

бо" (1862) - Гонкуры на страницах "Дневника" высказались вполне.

В "Саламбо", по их словам, очень явственно проглядывает "влияние двух писателей - де Сада и Шатобриана. Та же напряженность, что и в "Мучениках". Произведение поразительно по писательской изобретательности, плод великого долготерпения. Но в целом - фальшь" (21.IV.1861). Через полгода Гонкуры заносят в "Дневник" аналогичное мнение Сент-Бева (что касается влияния на "Саламбо" "Мучеников" Шатобриана) и его недалекое суждение, что после "Госпожи Бовари" Флоберу "следовало писать произведения из современной жизни. И тогда имя его осталось бы в литературе..." (28.X.1861). А 1 декабря 1862 г. к приведенным словам Сент-Бева добавляют следующее: "Сент-Бев кипит негодованием по поводу "Саламбо". Он просто в ярости, он брызжет слюной (...). Битый час, несмотря на все наши возражения (надо же защищать друзей от критики!), он обрушивал на нас свое негодование, изрыгал свои впечатления от прочитанного". Но как могли Гонкуры в декабре 1862 г. защищать (а тем более защитить) произведение своего друга от критики, если еще за полтора года до этого сами жестоко раскритиковали это произведения? 6 мая 1861 г., после торжественного чтения романа Флобером, Жюль Гонкур заносит в "Дневник": "Я напишу здесь все, что думаю в глубине души о произведении человека, которого люблю (...) и чье первое произведение вызвало у меня чувство восторга. "Саламбо" - это ниже того, что я ожидал от Флобера. Его личность, которую ему удалось так искусно спрятать в "Госпоже Бовари", (...) здесь (...) всю выпирает наружу (...). Некоторые красоты книги по-детски наивны, а иные просто смешны (...). Очень утомительны (...) нескончаемые описания (...). За одеяниями не видно человеческих лиц, пейзаж заслоняет чувства (...). Флобер воображает, будто воспроизвел чувствование той эпохи, он очень горд тем, что якобы передал ее "духовный колорит". Но этот духовный колорит и есть наиболее уязвимая сторона книги (...). Но больше всего я удивлен тем, что в новом романе Флобера не чувствуется стиль, мастерство (...). Метафоры не входят в плоть произведения". (Позже Гонкуры стали усматривать основной недостаток "Саламбо" в том, что "патетическое здесь сведено к материи", что "в романе изображены физические страдания, а не страдания духовные", что "это роман о теле, но не о душе человека" - 20.V. 1862).

Да и в декабре 1862 г., через неделю-другую после "защиты" произведения своего друга от критики Сент-Бева, Гонкуры и сами писали: "Саламбо" — это высшее, что может быть достигнуто с помощью труда, одного лишь труда. Шедевр прилежания, и только" (10. XII. 1862). "Оригинальность состоит не в том, чтобы искать оригинальное в Карфагене, а в том, чтобы обнаружить его рядом с собой. Чувствуется в этом нечто провинциальное. Все равно, что отправиться на Восток ради того, чтобы увидеть руанцев" (27. XII. 1862).

Читателю, который на основании восторженного отношения Жюль Гонкуры к "Госпоже Бовари" решит, что это произведение своего друга "братья-разбойники" пощадили, что по крайней мере шедевр Флобера и в их глазах просто шедевр, шедевр без каких бы то ни было оговорок, придется разочаровываться. Правда, когда Гонкуры (имея в виду будущее) спрашивают: "Не будет ли "Госпожа Бовари" объявлена выше "Манон Леско"? — читатель "Дневника" может подумать, что его авторы действительно способны хоть чем-то восхищаться во Флобер-романисте. Ан, нет. "В сущности, "Госпожа Бовари" — шедевр в своем роде, — записывает Жюль Гонкур 10 декабря 1860 г., — представляет весьма материальную сторону искусства мысли. Аксессуары там занимают такое же место и играют почти такую же роль, как и люди. Антураж изображен с такой реальностью, что почти заглушает чувства и страсти. Это произведение больше рисует взору, чем говорит душе". "Чем объясняется, — спрашивает он, — что "Поль и Виржиния" — романический роман, где я не вижу ничего правдивого, а чувствую на каждом шагу (...) вымысел и грезу, — останется бессмертным шедевром, в то время как "Госпожа Бовари", книга более сильная во всех отношениях, (...) останется читанническим усилением и никогда не будет, подобно книге Бернарден де Сен-Пьера, своего рода Библией человеческого воображения? Не потому ли это, что роману Флобера недостает той крупницы лжи, в которой, быть может, и таится секрет идеального творения?" А через месяц Гонкуры уже без обиняков заявляют, что в "Госпоже Бовари" "недостает сердца..." (3. I. 1861). И чем дальше в лес, тем больше дров. Еще двумя годами позже Жюль Гонкуру, после многократного перечитывания двадцати строчек из "Госпожи Бовари", "вдруг бросился в глаза этот чисто материальный способ описания тысячекратных подробностей, преподносимых как на

блюдечке, - и все показалось таким фальшивым, нелепым, натянутым, убогим. Вот не думал, что это так недалеко ушло от "Фанни"... (18.XII.1862).

В чем же причина столь упорного неприятия Гонкурами произведений Флобера, такой повышенной критичности их отношения к ним? Причин несколько. Некоторые из них объективные, другие - субъективные. Когда мы выше говорили об основаниях дружбы Флобера и Гонкуров, мы не случайно указывали лишь на определенную общность их общественно-политических и эстетических взглядов, художественной практики и профессиональной этики. Так, свойственная им всем антибуржуазность у Флобера имела этическую основу ("буржуа тот, кто мыслит низменно"), у Гонкуров же - социальную (недаром они были из дворян). Что касается их художественного метода, то хотя между реализмом и натурализмом не всегда легко провести отчетливую границу, в случае с Флобером и Гонкурами все же можно без особой натяжки сказать, что первый из них был реалист, а последние - натуралисты. А этим определялось многое или почти все, в том числе и неприемлемое для Гонкуров стремление Флобера к синтезу (типизации), и смешная в глазах Флобера склонность Гонкуров к исключительному - больнице, паннон, редким словечкам, подслушанным на улице, их неприязнь к историческому роману и их тяга к "современности" (в эстетическом смысле), импрессионистичности. Из субъективных причин критичности Гонкуров к своему другу Флоберу ("уж эти мне друзья, друзья...") достаточно назвать их непомерное самолюбие, тщеславие, эгоцентризм, притязания на оригинальность и гениальность. Можно даже сказать, что проблема "Гонкуры и Флобер" - это проблема Моцарта и Сальери, проблема гениальности и талантливости. Почти всюду, где Гонкуры говорят о себе и о Флобере, читателю невольно кажется, будто их главным стремлением является "произвести" себя в гениев или, по крайней мере, разжаловать Флобера в "таланты". Правда, один раз Альфонс Гонкур называет Флобера гениальным, но тут же уточняет: "гениальный ... провинциал" (27.XII.1862). Зато после неоднократного подчеркивания своей нервозности он без каких бы то ни было уточнений цитирует слова доктора Моро: "Гениальность - это нервная болезнь!" (2.IX.1866).

Застойский читатель может сам судить о достоинствах основных произведений Флобера. О сравнительных же достоинствах произведений Флобера и Гонкуров он с достаточной объективностью может

судить по той причине, по которой он не может судить о достоинствах произведений Гонкуров — по их отсутствию на эстонском языке. Ибо роман "Братья Земганно" (1879), переведенный в 1929 г. М. Силлаотсом, написан не Гокурами, а Эдмоном Гонкуром и давно уже стал библиографической редкостью.

Выяснение взаимоотношений Эдмона Гонкура и Флобера и восприятие первым тех произведений последнего, которые появились после смерти Жюль Гонкура или посмертно, не относится к теме данной статьи. Отметим только, что отношение старшего брата к Флоберу и его поздним произведениям было еще более скептическим и еще менее объективным. Кое-какие сведения об этом интересующийся читатель может найти в нашей статье в 322 выпуске Ученых записок ТГУ (1974), стр. 175-176. Общий обзор жизни и творчества Гонкуров дан в нашей лекции, напечатанной в книге "XIX-XX sajandi väliskirjanikke. IX. Prantsuse kirjandus 1871 - 1917" (Tartu, 1967, lk. 58 - 76).

#### LES FRÈRES GONCOURT ET FLAUBERT

(À l'occasion de 150<sup>ème</sup> anniversaire de Jules Goncourt)

A. Trummal

#### Résumé

L'article est consacré au problème très grave et étudié insuffisamment des relations des frères Goncourt et Flaubert. L'auteur utilise divers faits biographiques (correspondance, journal des Goncourt, presse de l'époque) pour restituer minutieusement l'histoire de leurs relations. L'attitude des frères à l'égard de Flaubert a été très compliquée, contradictoire et parfois injuste. Étant amis ils ne pouvaient tout de même apprécier à toute valeur ses innovations littéraires et ses découvertes esthétiques. Leurs appréciations des chef d'oeuvres de Flaubert étaient subjectives, dont l'explication l'auteur de l'article trouve dans la différence des méthode du réalisme et du naturalisme.



## HERMANN HESSES VERBINDUNGEN MIT DEM BALTENLAND

Helle L u h t, V. Studienjahr  
Staatliche Universität Tartu

Das Leben und Werk des weltbekannten deutschen Schriftstellers Hermann Hesse ist gründlich untersucht worden (seine Biographen: H. Ball, Fr. Böttger, V. Michels u.a.), seine Verwandten und sein Ursprung dagegen nur flüchtig. Der älteste nachweisbare Familienahn väterlicherseits kam aus Norddeutschland und war hanseatischer Soldat (bekanntlich waren die Verwandten mütterlicherseits Schwaben). Seinem Sohn, Barthold Joachim Hesse (geb. etwa 1765), dem Urgroßvater des Dichters, gelang es, in die Dorpater Brauerkompanie einzuhairaten, wo er Gunst und Hand der Altermannstochter Christina Elisabeth Sengbusch (geb. etwa 1768) errungen hatte. Barthold Joachim Hesse hatte sechs Kinder (nachweisbar sind nur fünf): Conrad Eduard (1796-1882), Alexander Daniel (geb. etwa 1801), Karl Hermann (1802-1896), Caroline Elisabeth (geb. etwa 1803) und Henriette Dorothea (geb. etwa 1805).

Die zweifelsohne prominenteste Person unter Barthold Joachim Hesses Kindern war KARL HERMANN, der Großvater des Schriftstellers. "Dieser feurige, ebenso enthusiastische wie burschikose Jüngling, dessen Lebenslust und Lebensmut auch eine kindlich vertrauensvolle Frömmigkeit umfaßte, ist der Arzt, Wohlthäter, gelegentlich auch Tyrann einer kleinen Stadt in Estland und eines weiten Umkreises mit seinen herrschaftlichen Gütern geworden. Er ist jung, feurig, lustig, fremd und burschikos geblieben bis ins höchste Alter", schrieb H. Hesse in seinen Erinnerungen. Dieser "feurige" Mann ist 94 Jahre alt geworden und hatte erst in den letzten Jahren das Leben mühsam empfunden. Er hat drei Frauen gehabt (und begraben) und zehn Kinder (vier Jungen und sechs Mädchen) aufgezogen.

K.H. Hesse wurde am 16. Februar 1802 in Dorpat (heute Tartu) geboren, 1816-1821 besuchte er das Gymnasium und 1821-1826 die Universität Dorpat. 1827 wurde er Dr. Medizin, studierte danach in Berlin und wurde 1829 Kirchspiellarzt in Merjamaa (heute Märjamaa). Schon etwa im Jahre 1831 ließ er sich als Kreisarzt in Weißenstein nieder, wo er bis zu seinem Tode lebte. Er war ein glänzender Chirurg, in Weißenstein hieß er "der Doktor, der alles wegschenkt".

Es ist nicht leicht, ein Bild von seinem Wesen zu geben. Man habe mit ihm leben müssen, denn er sei das Leben in seinem stärksten Sinne gewesen. M. Hunnius vergleicht ihren Onkel mit M. Luther (vgl. Hunnius, 1926, S. 18). Man nannte Karl Hermann ein Original. Er war nicht groß von Wuchs, doch stark und beweglich. Auf sein Äußeres gab er nicht viel; was er liebte, war die Natur. Sein Garten war wie ein Meer der Blumen, in das man blickte. Den Kindern war im übrigen dort alles erlaubt, außer Abpflücken der Blumen. Oft wurden in diesem Garten lustige Feste mit Rheinwein gefeiert, wo Karl Hermann Stegreifreden in Versen hielt, oder Schauspiele vorgeführt. So wurde dort auch eine großzügige Feierlichkeit anlässlich des 100. Geburtstages von F. Schiller abgehalten (vgl. F.R. Kreuzwaldi ..., 1959, S. 50).

K.H. Hesse war ein eigenwilliger Mann. Beispielsweise fügte er sich oft nicht den Befehlen seiner Obrigkeit in Petersburg. Mehrmals hätte er beinahe sein Amt verloren, wenn er keine Freunde gehabt hätte, die seine Angelegenheiten wieder in Ordnung brachten.

Neben seinem Beruf hielt K.H. Hesse auch Bibelstunden und Andachten zu Hause, die weit bekannt waren. So wie des Dichters Großvater mütterlicherseits, H. Gundert, war auch K.H. Hesse Pietist.

In seinen Erinnerungen hat H. Hesse erwähnt, daß die Beschreibung des Lebens seines Großvaters Karl Hermann ein ganzes Buch erfordern würde. Der Dichter hatte noch von seinem 89jährigen Großvater einige Briefe bekommen. Im Geleitwort zum Buch von M. Hunnius sagt H. Hesse, daß er den Großvater, sein Städtchen und sein Haus mit dem Garten nie gesehen habe, doch kenne er sie genauer als viele Städte und Länder, die er wirklich gesehen habe, und der prächtvolle Großvater sei ihm ein nah vertrauter Mensch gewesen (vgl. Hunnius, 1926, S. 6).

Als fünftes Kind aus der Ehe K.H. Hesses mit Jenny Lass wurde am 2. Juni 1847 in Weißenstein JOHANNES HESSE, des Dichters Vater geboren. Er war vier Jahre alt, als die Mutter starb, seine eigentliche Erzieherin wurde die dritte Frau des Vaters, Adele Berg.

Joh. Hesse lernte zunächst in dem von seinem Vater gegründeten Waisenhaus, danach in der öffentlichen Schule in Weißenstein. Mit elf Jahren ging er auf die altberühmte

Ritter- und Domschule zu Reval (heute Tallinn). Neben der Schularbeit gingen aber schwere innere Kämpfe her: ein Ringen um Frieden mit Gott und um Freiheit, eine Angst der Schwäche des eigenen Willens (vgl. Hesse, S. 63-64). Als Folge solches Gedankenwirrwarrs war das, daß er sich zum Theologiestudium in Basel entschloß. Der Brief an das Baseler Komitee legt u.a. ein Zeugnis von dem großen Denkvermögen des 18jährigen Joh. Hesse ab. In einem Brief an den Vater bekennt er: "Ich bin durch meine Einseitigkeit in eine schiefe Stellung zu mir selbst und zum Leben geraten; mich in Ordnung bringen kann nur eine kräftige Erziehung, die ich in Basel zu finden glaube..." (Hesse, S. 57-58). So traf er im Sommer 1865 in Basel ein und wurde 1868 zum Missionsprediger ordiniert, kaum 21 Jahre alt. Vier Jahre verbrachte er in Indien, kehrte dann aber (1873) aus Gesundheitsgründen in die Heimat, nach Estland zurück. Der Aufenthalt bei den Eltern war jedoch kurzfristig.

In Basel arbeitete er fünf Jahre als Herausgeber eines Missionarmagazins. Darauf wirkte er als Helfer bei Dr. Gundert, dem Vater seiner Frau Marie, in Calw.

Joh. Hesse litt anfangs oft unter der Ungenüge des Lebens und dem Heimweh nach Indien und der baltischen Heimat, doch war er noch imstande, Bücher zu schreiben. Auch die Briefe des alten Doktors brachten viel Freude und Lebenskraft. Daher war der Tod des Vaters im Jahre 1896 einschwerer Schlag für ihn. Von da an nahm seine Nervenkrankheit zu. Es kam dazu noch die Sorge, durch Netzhautablösung völlig zu erblinden. Joh. Hesse starb am 8. März 1916.

Von seinem Vater hat der Dichter H. Hesse die körperliche und vieles der seelischen Konstitution geerbt, auch die Labialität des Nervensystems sowie den Antrieb zur literarischen Tätigkeit (vgl. Böttger, 1973, S. 22).

Überall in der Dichtung, wo das Motiv der "Väterwelt" auftritt, steht vor dem Hintergrund das Bild seines Vaters. In der Erzählung "Der Bettler" (1951) beschreibt er seinen Vater durch die Augen eines etwa siebenjährigen Jungen. Der Dichter hat einigermaßen sowohl die eigene Jugend als auch die des Vaters aus dem Abstand des Alters vergoldet und idyllisiert. Die goldene Legende der Kindheit - die einige, heile, gesunde Welt, gegen eine kranke spätzeitliche Welt gestellt - wurde schließlich bei ihm zum Programm. In der Jugend hatte H. Hesse die Vater-Sohn-Beziehungen mit einem

anderen Blick gesehen. So schrieb er in der Erzählung "Kinderseele" über die Hasliebe zum gefürchtet-verehrten Vater. In seinen Erinnerungen merkt H. Hesse wiederum, daß der Trost beim Vater wertvoller war als bei der Mutter, obwohl es viel leichter war, ihn bei der Mutter zu finden. Er sagt noch, daß man ihm gegenüber immer klein und elend wurde (vgl. Hesse, 1921, S. 46).

Johannes Hesse, dieser tüchtige, arbeitsame, begabte Mann von baltischem Gepräge, hatte seine estnische Heimat und Eltern sehr geliebt und auch seine Kinder dieses Stück Land ehren gelehrt. Viele Eigenschaften, vor allem seine Emotionalität und sein Zartgefühl, sind dem Schriftsteller H. Hesse weitergegeben worden, dank deren sein Schaffen in den Augen vieler Menschen Popularität und Zuneigung gefunden hat.

Den hesseschen Stammbaum kann man mit einem natürlichen großen weitverzweigten Baum vergleichen, in dessen Jahresringen und Verwachsungen aller Kampf, alles Leid, alle Krankheit, alles Glück und Gedeihen, schmale Jahre und üppige Jahre, überstandene Angriffe und überdauernde Stürme treu geschrieben stehen (vgl. Hesse, 1927, S. 61).

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

Böttger, F. Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit. Berlin, 1973.

Hesse, H. Klingsors letzter Sommer. Erzählungen. Berlin, 1921.

Hesse, H. Wanderungen. Berlin, 1927.

Hesse, H. und A. Zum Gedächtnis unseres Vaters. Tübingen. F.R. Kreuzwaldi kirjavahetus, IV kd. Tallinn, 1959.

Materialien aus dem Staatlichen Zentralarchiv für die Geschichte der ESSR.

Materialien aus dem Archiv des Republikanischen Standesamtes der ESSR.

## СВЯЗИ ГЕРМАНА ГЕССЕ С ПРИБАЛТИКОЙ

Х. Луфт

### Резюме

В настоящей работе рассматриваются связи всемирно известного немецкого писателя Германа Гессе (1877-1962) с Прибалтикой.

Происхождение писателя связано с Эстонией. Его прапрадед Бартхольд Иоахим Гессе (род. 1765) жил в Дерпте (Тарту), у него было шесть детей. Сын его Карл Герман (1802-1896), дед писателя, окончил медицинский факультет Дерптского университета и стал работать врачом в Вайсенштейне (ныне г. Пайде). Отец Германа Гессе, Иоганнес Гессе, родился в Вайсенштейне и учился в Ревельском рыцарском и соборном училище.

В работе четко характеризуются дед К. Герман Гессе и отец Иоганнес Гессе и подчеркивается их влияние на литературную деятельность Германа Гессе. Подробная информация находится в дипломной работе на ту же тему (1984).

NONFICTION AS A NEW TENDENCY IN AMERICAN LITERATURE;  
"THE EXECUTIONER'S SONG" BY NORMAN MAILER

Piret T e r g e m

Tartu State University (Fourth Year)

The American literature of the Sixties and Seventies showed a sudden increase of interest in facts and document, real cases and nonfictional characters. On the one hand, prose fiction began to use factual material and really existing people, on the other hand, purely documentary publications started to drive closer to the traditional novel by using its literary methods. As a combination of the traditional novel and documentary prose, a new trend-centaur called "new journalism" which cultivates the "nonfictional novel" was born.

Documentary writing in itself is nothing new in world literature, but is, according to O.O. Nesselova, a specifically American phenomenon based on the philosophical doctrines of positivism, pragmatism and "common sense". O.O. Nesselova distinguishes between the following three stages in American documentary literature: the works of the so-called "muckrakers" and Upton Sinclair; Theodore Dreiser's publicism; contemporary "new journalism" and the nonfiction novels by Truman Capote.

The concept of "nonfiction" in its present sense was born quite recently and gained ground in American literary studies only after the publication of Truman Capote's "In Cold Blood" (1965). According to Capote, "a nonfiction novel" is "a narrative form that employ(s) all the techniques of fictional art but (is) nevertheless immaculately factual". (Merrill; 1978, p. 112).

In the Seventies, two noteworthy reviews on "new journalism" were published in the USA: "The New Journalism" by Tom Wolfe, 1973; and "Liberating the Media. The New Journalism" by Charles C. Flippen, 1974; the former also contains an anthology of the work of twenty authors. The "new journalists" are generally eminent publicists: Truman Capote, Norman Mailer, James Baldwin to name but a few.

The work of Tom Wolfe mentioned above is a kind of manifesto where he gives four basic rules of uniting art and documentalism. These rules include the use of the composition of traditional novel, realistic details (everyday manners, customs, behaviour, etc.), copying the dialogues more or less intact as they appear in actual speech, as well as the introduction of the "point of view of the third person" to enable the reader to feel participating in the events (Nesmelova, 1982, p. 33).

The author of a nonfiction novel, keeping to the artistic choice, picks out the facts and details that are more characteristic and correspond to his ideas, but unlike in prose fiction such kind of generalization concerns the existing reality, not the author's fantasy or speculations. Facts are chosen and assembled together not in order to confirm the author's own conception of reality but to find a more or less adequate literary form for depicting the events. Facts in the nonfiction novel appear in a new, artistically convincing role: the notions "fact" and "fiction" are not contrasted to each other.

An important component of nonfiction is time: all the events must be studied with extreme accuracy and rendered in their chronological order. The author usually describes the events already known to the public.

Characters of the nonfiction novel are real persons, individuals, not generalizations expressing some characteristic features. People depicted in a nonfiction novel continue living after the publication of the book as if life carried on literature.

The relationship between the author and his characters is, as a rule, different from that in traditional novels: the author may appear as an impersonal chronicler, an eyewitness or a personal narrator.

Nonfiction has two facets of reproducing the reality: outer authenticity and inner figurativeness. The former is achieved with the help of empiric facts, real persons and true events, with the essential function being informative. The latter consists of the style and "micro-language" of the author, the essential function being aesthetic.

The representatives of the new trend do not share the opinion of contemporary American literary critics that novel as a genre will soon be extinct, but they believe that the traditional novel, continuing its existence, will stay in the background, while documentalism or "novel of the intensive social realism", a blend of the features typical of fiction as well as nonfiction, will be prevailing (Nesmelova, 1982; p. 34).

Norman Mailer (b. 1923) is one of the most outstanding and prolific contemporary American writers in whose works the theoretical principles of "nonfiction" are put to practice. His interests are extraordinarily many-sided: the war in Vietnam ("Why Are We in Viet Nam?", 1976), racial problems and peace movement, the march to Pentagon ("The Armies of the Night", 1968), the nominating conventions ("Miami and the Siege of Chicago", 1968), the Apollo 11 moon shot ("Of a Fire on the Moon", 1971), women liberation movement, the affair of Watergate, the life of prominent persons ("Marilyn", 1973; "The Fight", 1975; "Genius and Lust", 1976), etc. Being always well informed of the events of the day and bold enough to express his personal views, Mailer has the reputation of a veracious nonfiction writer. In 1969 Norman Mailer was awarded Pulitzer Prize in general nonfiction. It has been said about him that "Mailer's nonfiction describes his own experience of various American phenomena in order to get at the real meaning of recent American history, not to offer a stylized form of public confession." (Merrill; 1978, p. 23). And: "Norman Mailer obviously wants to inscribe the legend 'Mailer was here' in the annals of history - and not just literary history. He wants to have his mark, even if it has to be a scar, upon his time." (Volpe, 1964; p. 113)

One of the latest nonfiction novels by Mailer, "The Executioner's Song" (1979) is the result of a very profound study of documents, records of court proceedings, letters and personal interviews with more than a hundred persons, with special emphasis laid on the accurate chronology of events. According to Mailer himself, "The Executioner's Song" is a "... factual account of the activities of Gary Gilmore and the men and women associated with him in the period from April 9, 1976, when he was released from the United States Penitentiary at Marion, Illinois, until his execution a little more than nine months later in Utah State Prison". (Mailer, 1979; p. 1020)



The novel is temporally many-layered:

1. the author's narrative (incl. dialogue) about the events taking place in the present time with regard to the persons concerned;
2. retrospective digresses to the past;
3. authentic sources requiring no time specification (letters, interviews, reports, etc.).

The general outline of the novel is not complicated: the protagonist Gary Mark Gilmore, a criminal, is released on parole from prison where he has spent more than half of his life; he is offered a fair chance to start a new life beside the woman he loves and by whom he is loved, but with his past still looming above him, he commits two gruesome murders with no clear motivation. He is tried, sentenced to death and executed. Gary Gilmore becomes the centre of attention for the public and for the mass media, a kind of symbol from which everyone is trying to profit.

Following the principles of nonfiction, Mailer has chosen the protagonist a real person, a convicted murderer who was executed in Utah in 1977. Alongside the detailed description of Gilmore's life from the moment he is released on parole to his final hours, the author gives a survey of his childhood and youth and, trying to find some motivation to his behaviour, describes Gary's inner life, mainly through his love for Nicole.

Gilmore's fate arouses pity and compassion in the reader: behind the outer neutrality Mailer seems to feel sympathy for Gary, and although he does not endeavour to justify Gary's behaviour, he gives him the role of a victim rather than a murderer. Gary Gilmore is a killer, but at the same time the victim of circumstances.

"The Executioner's Song" is not simply a true-to-life story of a convict and murderer, and his experience in freedom and behind the bars, his love, life and death, but it is also a compelling social document revealing the adrenal hunt of the mass media for news-entertainment: it becomes an indictment against the society of "mass culture".

## References

- Mailer, N. The Executioner's Song. - New York: A Warner Communications Company, 1979.
- Merrill, R. Norman Mailer. - Boston: Twayne Publishers, 1978.
- Rotenberg, T. Tom Wolfe and the "New Journalism". - In: 20th Century American Literature: A Soviet View. M., 1976 (pp. 472-476).
- Volpe, E. James Jones - Norman Mailer. - In: Contemporary American Novelists. Ed. by Harry T. Moore. Southern Illinois University Press, 1964.
- Тараканко О.М. Взаимодействие образного и документального начала в современном американском романе и проблемы новейшей литературы США. Киев 1981 /стр. 94 -108/.
- Несмелова С.О. Новые тенденции в американской документальной прозе в творчестве Нормана Мейлера. - В кн.: Вопросы отечественной, зарубежной истории, литературоведения и языкознания. Часть II. Казань, 1982 /стр. 32-37/.
- Мендельсон М.О. Роман США сегодня. Москва, 1977.
- Дейдсова Т.Н. Современный американский роман. Киев, 1977.

### НЕБЕЛЕТРИСТИЧЕСКИЙ РОМАН КАК НОВАЯ ТЕНДЕНЦИЯ В АМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. "ПЕСНЯ ПАЛАЧА" НОРМАНА МЕЙЛЕРА

П. Тергем

#### Резюме

Роман Нормана Мейлера "Песня палача" представляет собой одну из новых тенденций в американской литературе - небеллетристический роман или новый журнализм. В настоящее время в американской литературе происходит соединение черт документального и художественного творчества. Школа журнализма в американской литературе объединяет прежде всего журналистов. Одним из наиболее выдающихся писателей этой школы является Норман Мейлер.

Вступительная часть статьи рассматривает общие принципы нового журнализма. Далее дается сюжет и структура романа Мейлера и портрет главного героя, убийцы Гари Гильмора.

EUROPEAN CULTURAL TRADITIONS IN JOHN FOWLES'S STORY  
'THE EBONY TOWER'

Monika Tibbing

Tartu State University (Fourth Year)

John Fowles belongs to the kind of writers whose creative work cannot be examined without taking into consideration a huge amount of influences to which it is exposed. Not only British literary tradition can be traced in his works, but the cultural inheritance of the whole Western European art and literature. His unique erudition enables him to draw on European culture freely and confidently, Fowles' sources range from mythology to recent philosophy. His quotations from the past, "the quintessence of a certain culture, or some aspect of culture" (Zālīte, T., 1982, p. 1), take symbolic meaning, widening the poetic world of the text in which they appear. Fowles considers mythology the basis of culture, thus in his writings it functions dynamically: several of his works are full of either direct or oblique allusions to myths. He turns particularly to Celtic lore, regarding its impact upon English writing as more significant than that of early Anglo-Saxon literature. "One may smile condescendingly at the naiveties and primitive technique of stories such as "Eliduc", but I do not think any writer of fiction can do so with decency - and for a very simple reason. He is watching his own birth" (Fowles, J., 1974, p. 110). Fowles is of the opinion that the extraordinary change in European culture that took place under the influence of British imagination (the mania for chivalry, courtly love, mystic and crusading Christianity and the Camelot syndrome) has never been fully traced or acknowledged.

The importance of Celtic lore to Fowles becomes evident from his original desire, stated in his introduction to the story "Eliduc" (one of the five stories which were brought out in a 1974 collection "The Ebony Tower") that the collection should be called "Variations": all his work being variations on this Celtic theme. "Eliduc" is a translation into English of an old Celtic tale recorded by Marie de France. It may be called an overt quotation, a transplanting of a piece of past culture into the context of modern Britain. The

title story quotes "Eliduc" obliquely. The connection between the 12th century "Eliduc" and the story of modern art and artists conveys a sense of cultural continuity in man's artistic achievements.

Among other sources of spiritual and aesthetic inspiration Fowles has given special prominence to the poetry of Shakespeare. Shakespeare quotations in various forms occur throughout his works. "The Tempest" appears to be especially meaningful to Fowles in his evaluation of modern man's relationships with his environment. "The Tempest" is an underlying allegory in his 1963 novel "The Collector" connecting it with "The Magus" (1966, a revised variant in 1977) where the play forms the basis of the novel's whole structure. "The Magus" involves a wide range of cultural phenomena, from art as well as literature. This forms a cohesion between this novel and "The Ebony Tower" whose plot is also structured as "descent" from reality, and a subsequent return to it.

In Fowles' writing quotations may appear as titles. That is the case of "The Ebony Tower". Varied and meaningful associations are suggested by this symbol.

It brings to mind the poets of the Parnassian school, who a hundred years ago proclaimed that art was an "ivory tower" - a kind of protection area, a sanctuary open only to the elect: to fellow artists and those who are artists by their soul. Later on the same symbol was given to the posthumously published collection of essays and meditations about art by the Anglo-American writer Henry James ("The Ivory Tower", 1977). Both the Parnassian poets and the American novelist strove to find "a universal formula for the lofty and eternal in an age which regarded pragmatic pseudo-values as ideals and in which the gulf between the artist and his audience had widened to catastrophic dimension" (Paltsev, N., 1982, p. 301).

Fowles' "ebony tower" stands for art that has become lifeless formalism - the kind of rootless abstract art which hides its nothingness under good taste and craftsmanship; anything that is obscure because the artist is scared to be clear; a flight from human and social responsibility. Taken in a wider sense "ebony tower" implies anything that deforms the freedom of an individual and distorts the natural harmony of people's relationships.

Quotations in Fowles' works may also be introduced as mottos. The motto to "Ebony Tower" cannot be overlooked as irrelevant. It is taken from Chrétien de Troyes, a 12th-century writer. A number of his tales and romances are based on Celtic legends, especially those about King Arthur and the knights of the Round Table. Fowles has picked five lines from "Yvain", a novel in verse. Carrying deep modern significance, it speaks of the road into the unknown - a symbol of man's eternal quest, of his lure of space and thirst for adventure.

As the literary references and allusions are organically integrated in the context of Fowles' works they become a part of his style and poetic licence. They help him in voicing his message to the reader. In "The Ebony Tower" he warns us against the dangers of rootlessness, incapsulation in book knowledge, aversion from nature and reality. An artist is not working for intellects and theories, but for people. There is an intimate, life-giving link between the aesthetic and the human.

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

- Fowles, J. The Ebony Tower. New York, 1974.  
Paltsev, N. The Artist in Search of Truth. John Fowles' Parables. - In: 20th Century English Literature. A Soviet View. M., 1982.  
Zālite, T. Tradition in the Poetic World of John Fowles. - Rīga: Latvian State University Press, 1983.

#### ТРАДИЦИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ПОВЕСТИ ДЖОНА ФАУЛЗА "БАШНЯ ИЗ ЧЕРНОГО ДЕРЕВА"

М. Тиббинг

#### Р е з ю м е

Творчество Джона Фаулза очень богато разными источниками европейской литературы и культуры. Он также использует много мифологических сведений и глубоко философских рассуждений.

Основной темой в работах Фаулза 1970 годов является внутренний мир человека со всеми его противоречиями и

сложностями. Исходя из этого Фаулз обращает особое внимание на духовный мир художника и на его роль в искусстве.

Рассказы, собранные в сборнике "Башня из черного дерева", можно рассматривать как сжатое изложение предыдущих литературных работ. Самое главное, что остается после чтения "Башни из черного дерева" — это знание того, что этическое и гуманистическое очень тесно связаны.

Ученые записки Тартуского государственного университета.  
Выпуск 727.  
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ И ТЕКСТОВЫЕ КОНТАКТЫ.  
Труды по романско-германской филологии.  
На разных языках.  
Реэме на разных языках.  
Тартуский государственный университет,  
ССР, 202400, г.Тарту, ул.Олкосоли, 18.  
Ответственный редактор А. Луйтас.  
Корректор Л. Онопренко.  
Подписано к печати 20.01.1986.  
ИБ 01748.  
Формат 60x90/16.  
Бумага писчая.  
Машинопись. Ротапринт.  
Учетно-издательских листов 9,02. Печатных листов 9,5.  
Тираж 400.  
Заказ № 1254.  
Цена 1 руб. 40 коп.  
Типография ТТУ, ССР, 202400, г.Тарту, ул.Пялоона, 14.