

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

568

REALISMI JA ROMANTISMI PROBLEEME
XIX JA XX SAJANDI VÄLISKIRJANDUSES

ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА И РОМАНТИЗМА
В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX И XX ВЕКОВ

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

X

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIHK 568 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.г.

REALISMI JA ROMANTISMI PROBLEEME
XIX JA XX SAJANDI VÄLISKIRJANDUSES

ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА И РОМАНТИЗМА
В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XIX И XX ВЕКОВ

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

X

TARTU 1981

Redaktsioonikolleegium

O. Mutt, H. Rajandi, A. Luigas (vastutav toimetaja),
J. Tuldava

Редакционная коллегия

О. Мутт, Н. Раянди, А. Луйгас (отв. ред.), Ю. Тулдава

Toimetajailt

Käesolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihik (Tõid romaani-germaani filoloogia alalt) on järjeks 1980.a. ilmunud temaatiliste artiklite kogumikule "Realismi ja romantismi probleeme inglise ja ameerika kirjanduses XIX ja XX sajandil."

От редакции

Данный выпуск Ученых записок Тартуского государственного университета (Труды по романо-германской филологии) является продолжением вышедшего в 1980 г. тематического сборника статей "Проблемы реализма и романтизма в английской и американской литературе XIX и XX вв."

Editorial Note

The present issue of the Transactions of Tartu State University (Works on Romance-Germanic Philology) is a continuation of the previous thematic collection of articles "Problems of Realism and Romanticism in English and American Literature in XIX and XX centuries," which appeared in 1980.

SISUKORD - СОДЕРЖАНИЕ - CONTENTS

	page
Toimetajailt	3
От редакции	3
Editorial Note	3
N. Diakonova. The Poetry of Rudyard Kipling: Romance and Reality	6
Н. Дьяконова. Поэзия Редьярда Киплинга: романтика и реальность (Резюме)	24
T. Auin. Начало традиции в молодой национальной лите- ратуре США (1820 гг.)	25
T. Auin. The Beginning of National Tradition in Ame- rican Literature (the 1820s)/Summary/.....	34
A. Luigas. Влияние натурализма и традиции английского реалистического романа в конце XIX и начале XX вв.	35
A. Luigas. The Influence of Naturalism and the Tradi- tions of the English Realistic Novel in the Late XIX and Early XX c./Summary/.....	57
T. Zälite. В поисках этических ценностей. Роман Джона Фаулза "Коллекционер"	59
T. Zälite. In Search of Ethical Values. The Novel "The Collector" by John Fowles/Summary/.....	67
R. Sool. "Black Humor" in American Literature in the 1960s and 1970s	68
R. Сооль. "Черный юмор" в американском романе 60-70-х годов /Резюме/	73
E. Borshchova. К проблеме типологии нового персонажа. На материале романа Джона Чивера "Буллет-Парк" .	74
E. Borshchova. On the Problem of the Typology of a New Hero. The Novel "Bullet-Park" by John Cheever. /Summary/.....	88

Э. Сау. Об этапах творческого пути Эрнеста Хемингуэя ..	89
E. Sau. On the Different Periods in Ernest Hemingway's Literary Career./Summary/.....	98
Д. Цехановская. Проблема личности в творчестве Джойс Керол Оутс	100
L. Tsakhanovskaya. Personality in the Works of Joyce Carol Oates./Summary/.....	106
Д. Тальвет. Биологическое время - фактор становления реализма в испанском плутовском романе	108
J. Talvet. Biological Time - a Factor in the Formation of Realism in the Spanish Picaresque Novel. /Summary/.....	114
Н. Кооп. British Drama and Theatre in the Late 1960s	115
Х. Кооп. Английская драма и театр в конце 1960-х гг. (Резюме)	123
E. Kärner. Temaatilisi erijooni saksa ekspressionist- likus lüürikas	124
Э. Кярнер. Тематические особенности в немецкой экс- прессионистической лирике (Резюме)	136
С. Вихмар. Реалистическое изображение действительности в романе Мартина Вальзера "Брак в Филиппс- сбурге"	137
S. Vihmar. Realistische Darstellung der Wirklichkeit im Roman "Ehen in Philippsburg" von Martin Wal- ser./Zusammenfassung/.....	142

THE POETRY OF RUDYARD KIPLING: ROMANCE AND REALITY

Nina Diakonova

Leningrad State University

In a few years a century will have elapsed since the days when young Kipling first leaped into fame. No English writer, except, perhaps, Byron and Dickens, enjoyed a more spectacular popularity. Though it suffered a sharp decline in the early nineteenthundreds, though the former favourite was severely criticised both for ideological and artistic reasons, his stature comes to be more and more recognised. On the occasion of the Kipling centenary in 1965 British communist critics called for a new discussion of his work; a number of studies have been devoted to him in Britain as well as abroad. Paradoxically, it is in the USSR that Kipling's poetry and prose have enjoyed the greatest amount of translation and publication. Among his best Russian translators the names of Lozinsky, Marshak, Simonov, Polonskaya, Onoshkovitch-Yatsina rank highest; among his Russian admirers the writers Kuprin, Andreyev, Grin, Gorky are particularly noteworthy; among the poets he has influenced Antokolsky, Lugovskoy, Simonov, Tikhonov, Bagritsky should be mentioned (Zinner, E. P., 1976, p. 309 - 314). An investigation of the sources of his influence and lasting popularity - despite the unattractive nature of his political ideas - seems worth our while.

x x x

Kipling's outlook strikes the contemporary reader as being singularly consistent and narrow. All his work is distinctly dominated by one central task - the glorification of the chosen people of Britain who are called to enlighten and lead the peoples of our globe. These peoples are expected gratefully to accept British dominion. Failing to do this they are to be taught their lesson in the fierce language of fire and steel. In the volume of poems called "The Five Nations" (1903) the English atrocities in Egypt are introduced as Lord Kitchener's School; in the dialogue of Pharaoh and the Sergeant the latter good-humouredly promises Pharaoh to make a man of him.

Kipling preaches one Gospel - that of action - and one moral - that of expediency. His absurd prejudices, his refusal to recognise the significance of the craving for national independence in India, his hysterical appeals to crush the enemies of British rule, his hatred of democracy - all this is not just a matter of theory to him, but actually permeates his art.

"Once there was the People - Terror gave it birth;
Once there was the People - and it made a Hell of Earth.
Earth arose and crushed it. Listen o ye slain!
Once there was the People - it shall never be again!"

(Song from the story "As Easy as ABC")

Kipling makes his meaning just as plain in prose. In his novel "The Light That Failed" the blind painter Dick Helder seeks death on the battlefield of Sudan. In his last hour he longs to hear the rattle of rifles and the screams of the wounded soldiers. What does he care if well-armed Britishers kill the bare-footed and half-naked Sudanese! He yells: "God is good! I never thought I'd hear that again. Give them hell, men!"

There is no end to quotations of a similar sort. Kipling was quite sure that England alone can rule the world and those who do not appreciate it had better look out. In his poem "Loot" he recommends to pour hot water on the floor of the huts whose native owners were slow in seeing the blessings of civilisation.

When you read this, you have a feeling there is a sort of beautiful harmony between Kipling's politics and his general outlook: no sacrifices are too heavy for Britain's sake: since she can give other peoples a better life than had previously been theirs, she must impose that life upon them, even if she must shed seas of blood to achieve it. Cruelty is justified along with other violations of moral laws; even treason will do, if it serves Britain.

These ideas of Kipling were all the more dangerous as they were supported by one of the strongest of the fin de siècle ideological tendencies - by the growing imperialist leaning of the English bourgeoisie. As one of the poet's biographers aptly put it, his view of the Empire fully coincided with the view of the well-known Empire-builder Cecil Rhodes whose friend and guest he was: both looked

upon the increase of colonial wealth as a way to solve social problems at home. When Rhodes died Kipling wrote a solemnly sorrowful poem "The Burial" (1902). He also devoted enthusiastic lines to the minister of colonies Joseph Chamberlain, one of those giants, he maintained, whom men do not understand and envy.

The poem "The White Man's Burden" (with the sub-title "The United States of America and the Philippines") has come to be notorious.

"Take up the White Man's Burden,
Send forth the best ye breed;
Go, bind your sons to exile
To serve your captives' need."

In the further course of the poem these captives are referred to as "Your new-caught sullen nations, Half-devil and half-child". A more repulsive appeal could hardly be conceived. In the years when it was uttered its practical illustration in the Philippines disgusted all men and women with any decency about them, and in the 20th century it assumed a scope so wide and loathsome as to stand in no need of refutation. Nevertheless, Kipling's treatment of the subject should be given serious consideration. The way he puts it, the White Man's Burden turns out to be not so much a matter of right as of duty, the painful duty of white men towards the natives. In "Don Juan" Byron had asserted that the lot of England as the jailor of nations is no more to be envied than the lot of the jailed peoples for there is no freedom for either of them (Don Juan, X, 68). But Byron had intended this for a caustic sarcasm, while Kipling is perfectly serious in the advice "to serve the captives' need".

Colonialism, accordingly, unexpectedly rises to be a moral feat. Colonial servants are expected to exercise a severe stoicism: they should not so much as dream of liberty; they are doomed to everlasting toil; and while doing their best for others ("the end for others sought") they must be ever ready that "when their goal is nearest ... sloth and heathen folly" will destroy their work. By indefatigable self-sacrifice they are to save the "half-devil and half-child" nations against their own will.

In this way is the degrading enslavement of one people

by another transformed into the veriest embodiment of moral nobility. Many details go together to further this impression. The conquerors are also victims; the test they have to stand is not merely that of daring and courage but that of endurance, reason and self-command. They have to be ready to withstand hate both on the part of "those they guard" and those they serve at home, for whose profit and gain ("another's profit, ... another's gain") they leave their native land. Thus are two more motifs born: a certain defiance of those in power and scorn of material inequality; the White Men's burden is not supposed to be like "the tawdry rule of kings"; they are to

"Fill full the mouth of Famine
And bid the sickness cease."

The first reaction of a reader of this poem is to suspect Kipling of turning things upside down and passing black for white, and white for black. But his art can certainly not be reduced to mere demagogy. There is a great deal more to it than the skill to substitute a lofty ideal for one thoroughly mean. The point is that to assert an ideal obviously cruel and unfair, the ideal of subjugating one people to another, allegedly superior to it, Kipling makes an appeal to feelings obviously noble and, what is of particular importance - feelings that really come into play when men and women are called to give up all they can to one common cause.

There is no doubt that at the end of the 20th century no reader can be carried away by Kipling's glorification of Britain's colonial power, but the courage, the patience, the patriotism and self-sacrifice that he rates so high and that are really indispensable whenever anything vitally important is to be achieved are sure to rouse our sympathy. The poet appeals to emotions that cannot be dispensed with in any community - and the appeal is so eloquent we tend to forget the odiousness of the social framework he thinks desirable. The deeds of his heroes are presented as a result of the simplest and most universal feelings. Among these courage distinctly comes first. Respect for it and contempt of cowardice were common to man at all ages. Poets sang the feats of the godlike Patrocles and mocked the contemptible Thersites. The first fell - and lived on in glory and po-

etry, the other saved his little self, but not his good name.

Even Shaw who was never tempted to gush about heroism and who, for paradox's sake, was only too glad to praise the reasonable cautiousness of the "chocolate-cream soldier", even Shaw pointed out: "Man gives every reason for his conduct, save one; every excuse for his crimes, save one; every plea for his safety, save one; and that is his cowardice". For Shaw courage meant first and foremost the courage that is a civil virtue - the one that nobody can do without if he is to be himself and to preserve his integrity in the teeth of all obstacles whatsoever. That was why he did not hesitate to tell his compatriots that they were fully as responsible as the Germans for the bloody orgies of 1914 - 1918. This brought a storm of abuse upon him and he had the grim satisfaction to examine newspaper caricatures of himself as a hybrid mongrel of an Irish setter and a German sheep-dog with a Hackenkreuz at the end of his tail.

x x x

Kipling's idea of courage was an altogether different proposition. To him it meant to fight according to orders without asking any impertinent questions.

"Theirs not to reason why,
Theirs but to do and die."

These well-known Tennysonian lines fully render Kipling's feelings. Accordingly during the Boer war (1899 - 1902) he collected money for the army, published a newspaper and wrote poems to raise the morale of the English soldiers fighting in Transvaal. The poet's political significance was so great that during his illness Kaiser Wilhelm II (though he occasionally flirted with the Boers) sent solicitous telegrams inquiring about his health. This did not prevent Kipling from calling German soldiers Huns only 15 years later. While Shaw stood in danger of being lynched on account of his anti-British attitude, Kipling became the official bard of the army. He called upon the soldiers to defend the white shores of Albion at the cost of their own lives.

But it is not only martial chauvinism that speaks in Kipling's poetry. He finds words that cannot be indifferent

to anybody: the English are to fight for their very own children, their hearts must be brave and their hands strong. Nothing can save them but "iron sacrifice of body, will, and soul".

"For all we have and are "..There's but one task for all,
For all our children's sake One life for each to give;
Stand up and take the war: Who stands if freedom fall,
The Hun is at the gate." Who dies if England live!"

Again Kipling has recourse to a curious substitution: imperialist England is identified with liberty. And this false identification logically leads to conclusions which at first sight seem irrefutable. Since England and Freedom are one, there can be no higher virtue than to defend the former arms in hand. Death is no longer death if it is needed to make England live for ever. To rouse feelings universal, elementary and practically inevitable, Kipling finds words that are also elementary, fundamental and almost entirely old English, non-Romanic words: men fight for all they have and are - these two verbs signify that they fight for the very essence of life. And their arms are referred to as the primitive elements of battle - steel, fire, stone. Their task is one, and they can give only one life to accomplish it. One task, one life - and who cares for death? All the words appear either in distinct contrast (die - live, stand - fall) or in the most common combinations (body - soul, heart - hand). All of them have only one meaning and most of them have one syllable, emphasising the iron rhythm of the verse to remind us of the sound of thousand of heavy boots. Elementary martial emotions are tinged by a high moral tone. Twice does Kipling inform us that the old world has fallen a victim to its own corruption, lies and illusions, and it is only selfless devotion that can set it right again.

Thus does a poem written for purely practical purposes assume a tragic pathos. This is only possible because the great lie about World War I is here disguised by the truth of intense patriotic feeling, of the call of duty, of force, moral no less than physical. Neither of these two forces exists separately, they supplement each other and each brings out the other. Moral necessity converts even physical and moral strength. Thence Kipling's emphasis on educa-

tion - on the shaping of will, stoicism and self-restraint. That is the subject of his famous "If":

"If you can force your heart and nerve and sinew
To serve your turn long after they have gone
And so hold on when there is nothing in you
Except the Will which says to them: "Hold on!"

The whole poem is informed by the idea of the building up of personality, of fighting adverse circumstances, of conquering proper pride, sense of injury, weariness and despondence. The real nature of this self-education is not revealed until the closing lines and even then it is voiced in a way that gives it a sort of figurative meaning: if all the conditions enumerated in the various conditional phrases are carried out, then, Kipling says,

"Yours is the earth and everything that's on it,
And what is more - you'll be a man, my son!"

In drawing up his ideal of efficiency and truth to one's own self Kipling is never reduced to abstractions. His imagination busily seeks a great variety of flesh and blood incarnations of his ideal, sometimes widely differing from each other. Thus we are introduced to Sir Antony Gloster who in his death-bed confession to his son tells him the story of his life. Never even at the best of times troubled by a sensitive conscience, he made heaps of money by roaming the seas in ships unfit for sail - and getting fantastic insurance pays for risking his own life and that of the men who trusted him.

A Browningsque monologue, at once boastful and self-revealing, draws the portrait of a man strong and brazen with tremendous scorn for anybody who lacks shameless energy. The praise of the force of his body and mind is all the more vigorous as Sir Antony is on the one hand sharply contrasted to the weakness and insignificance of his aesthetic son, and on the other hand, his portrayal is free of cheap idealisation, of the shoddy attractions so commonly attributed to Victorian knights of profit. He is drawn broadly and boldly so as to display the contradictions of an intelligence both shrewd and primitive, of a heart both rough and tender, cruel and true. The cynicism and amoralism of the man are tempered by the closeness of death and by the nature of his last injunctions: on a ship named Mary

Gloster after his late wife the old man orders his son to sink his body to the bottom of the Gulf of Pater Noster where she lies buried, having died during one of their many voyages.

The hardened old sinner, who is a stranger to honour no less than to pity, attracts the reader by his devotion to his only love and by the poesy of his naively religious mind wherein God lives as the eternally just and supreme judge, Master of land and sea. He will be the last and only witness of Antony's and Mary's reunion on their bridal bed beneath the blue ocean waves. The association of the hero's love and the deep sea is very clear, though not directly mentioned.

The power of this poem lies in the fact that the wicked valour described here is associated with valour in the abstract with noble valour and hence draws sympathy and understanding on the part of the reader. The generous emotions delineated by the poet make up but one part of a life dishonest and rapacious, but they are made so much of that they half conceal the ugliness of the whole truth.

Similarly, the falseness of Kipling's concept of the various peoples conquered by England as honouring and loving her no less than their own mother is also made less glaring by his description of the friendship, respect and mutual aid between them, England being but the first among equals: Australia is the Young Queen, England is the older of the two and therefore more wise ("The Young Queen"). On hearing declarations of devotion and faithfulness she answers with words of approval and advice, for are they not all "neither Gods, nor children, but men in a world of men" ("The Song of the Cities"). A half-truth - and sometimes the real truth of feeling - is skilfully made to help the hopeless cause of a big political lie. That truth rouses the readers' emotions, and these precede analysis, or, on occasion, supplant it.

From this point of view the "Ballad of East and West" is of the greatest interest. The Afghan rebel Kamal stole the English colonel's favourite horse; the colonel's son pursued the thief and despite friendly warning ventured into the enemy's land. His horse fell under him, Kamal helped him to rise, struck the pistol out of his hand and said:

"There was not a rock for twenty mile, there was not a clump of tree,

"But covered a man of my own men with his rifle cocked on his knee.

"If I had raised my bridle-hand, as I have held it low,

"The little jackals that flee so fast were feasting all in a row;

"If I had bowed my hand on the breast, as I have held it high,

"The kite that whistles above us now were gorged till she could not fly".

Lightly answered the Colonel's son: "Do good to bird and beast,

"But count who come for the broken meats before thou makest a feast."

Belike the price of a jackal's meal were more than a thief could pay."

Kamal realised that the price of the stolen horse and its murdered master would be the total annihilation of his tribe. He returned the horse to the Englishman with his own silver spurs and sent his own son, a fine young warrior, to be a faithful servant of the new master. In the style of the ballad Kipling first repeats the threats uttered by the enemies - and the colonel's son easily outdoes Kamal; the poet next depicts them as trying to outdo each other in generosity - and here Kamal definitely has the upper hand. Threefold repetitions are in perfect keeping with ballad usage.

The victory of the Englishman is at bottom unfair, for it is the victory of strength obviously superior and not his own, at that, but Kipling is careful to impress upon us the unwarranted idea that the end of the story is a demonstration of the great brotherhood of brave men, that brotherhood being more important by far than the enmity between two nations, between the conquerors and the conquered.

..."there is neither East nor West, Border, nor Breed, nor Birth,

When two strong men stand face to face, though they come from the ends of the earth!"

The noble idea of the essential equality of men, independent of the history of their respective nations, is so

unquestionably true and morally satisfactory that it is only on second reading that you realise how revoltingly it is falsified in the narrative of the ballad. The possibility of such an aberration on the reader's part can partly be accounted for by the author's fanatical belief that Britain's victory over Afghanistan, as well as over other countries of the East, is morally, politically and religiously justified and is, ultimately, good for the conquered nations. This is why Kipling's poetry has that ring of passionate and convincing sincerity.

But sincerity alone would not seriously affect the reader had there been no element of truth, even if it be only partial and relative truth, in Kipling's poetry. That truth was only possible because within the range of his ideals and from the point of view suggested by these ideals the poet was critical towards his own country and her faithfulness to her grand mission. The tasks set before her by history, as the poet sees them, are as hard as they are honourable and it is not always, he repeatedly says, that she lives up to her duties. It is precisely Kipling's ability to see how short England fell of fulfilling what she thought was her historical mission that enabled him to introduce some vital elements of poetic truth in his work.

In different periods of Kipling's evolution the degree of his critical insight differed - it was more intense in the earlier period and tended to decline in later times. It is voiced in "The Native-Born" where England is accused of neglect of her far-away brothers.

"We've drunk to the Queen - God bless her!
We've drunk to our mother's land:
We've drunk to our English brother
(But he does not understand)."

The same attitude finds its way into the grand sounding "Recessional" written on the occasion of Queen Victoria's Diamond Jubilee. The warning it contained must have seemed prophetic in the days of the disintegration of the British Empire. In his early work Kipling mocks the vanity and cant of India's English masters; he deplores their petty triviality, as it stands clearly exposed by contrast with the grandeur of India's old culture, the beauty of her nature and her women, the fragility and misery of her pa-

thetic children. This is the subject of a good many of Kipling's best stories and poems.

When compared with the vanquished India her conquerors seem distressingly small and insignificant. The picturesque and vividly coloured East is opposed to the gray drabness of the North; English women turn out to be inferior to Indian beauties. In the poem of "Mandalay" the extreme naiveté and ignorance of the speaker, a plain soldier, prove to be an excellent way of emphasising the depth of his nostalgic longing for the wonderland of beauty, poetry and true passion that is India.

"By the old Moulmein Pagoda, lookin' lazy at the sea,
There's a Burma girl a-settin', and I know she thinks
o'me;

For the wind is in the palm-trees, and the temple-bells they say:

'Come you back, you British soldier; core you back to Mandalay!

Come you back to Mandalay,

Where the old Flotilla lay:

Can't you 'ear their paddles chunkin' from Rangoon to Mandalay?

On the road to Mandalay,

Where the flyin' fishes play,

An 'the dawn comes up like thunder outer China 'crost the Bay! "

x x x

We seem justified in arriving at the conclusion that despite the too obviously reactionary nature of Kipling's over-all outlook, his fantastic dream of England's civilising mission implies a deep concern for men, women and children of other countries, a sense of responsibility for the world's future. He certainly finds nothing but a wildly perverted solution of the tremendous task to make it a place fit to live in, but at least he realised the huge difficulty of carrying out this task; and he understood what sacrifices it would demand on all sides. What is more important still, he was well aware how often the English rulers were inadequate to the task they so lightly and thoughtlessly assumed and how often this brought about tragic results for the countries they endeavoured to civ-

illise: these stood in need of real help to rid themselves of their backwardness but were made to pay for that help by the loss of their national independence and dignity.

Thence one of the most curious contradictions of Kipling's art: in reaching for a goal that can be termed primitive and inhuman he often displays both humanity and complexity. This is true of his poems on war. Most of them are the means of imperialist propaganda. In the poem "Piet", e. g., Kipling declares that England can do nothing better than conquer the Boers for their own good. By way of proving this eminently false doctrine, however, Kipling brings forth a number of arguments that bear the stamp of poetic truth. Thus, Kipling never idealises war, never gives it a pseudoromantic treatment. His portrayal of its atrocities and hideousness are on the naturalistic side in numerous poems and in the novel "The Light that Failed". (Characteristically, the hero of the novel Dick Helder takes Vereshtchagin, the painter of war pictures as his model). But the more Kipling exposes the foul realities of war, the greater his insistence on its necessity, on its heroic sacrifices and its historical role. Thus out of the truth about war, closely linked as that truth is with ideas that are definitely untrue, imagery of great power is born.

The well-known "Boots" dealing with the hardships of war in Africa can be called both a pro-war and an anti-war poem. It is full to overflowing with gruesome visions of the sufferings of soldiers in the heat and dust of an enemy country. It is only in the general context of Kipling's work and thought that it can be interpreted as a tribute to military valour, fortitude and sacrifice.

"We - can - stick - out - 'unger, thirst, an' weariness,
But - not - not - not - not the chronic sight of 'em -
Boots - boots - boots - boots, movin' up an' down again
An' there's no discharge in the war!"

Not only is Kipling literally truthful in describing the pain and agony of war. He has analysed the very mechanism of suffering, one of whose most important symptoms is the incapacity of the sufferer to conceive of any pain that is different from his own. Kipling's pain-crazy soldier cannot imagine anything quite so bad in very hell.

"I - 'ave - marched - six - weeks in 'Eil an' certify
It - is - not - fire - devils dark or anything,
But boots - boots - boots, movin' up an' down again
An' there's no discharge in the war. "

These words remind us of King Lear's desperate cry at sight of the naked madman in the hut. "What! Have his daughters brought him to this pass?" Kipling at his best was also capable of remarkable intuition.

The truth about war is revealed with the purpose of conveying the old and ugly lie about the chosen people who have the right to enforce their rule over weaker and less developed people by any means, including the most cruel ones. But this lie can go down with us only because it is brought home along with a number of semitruths that are possible only because Kipling's reactionary political ideals are entertained with the thought of contributing to the welfare of humanity at large. His plans assume a thoroughly perverse and fantastic shape, but they kept him thinking about his fellow-men and especially about the common men who, he realised, were the main actors in the grand task of building up the British Empire. He always knew it was impossible without them. Neither peace nor war, neither victory nor power are conceivable without their active participation. This notion is just what we often feel as a curious manifestation of Kipling's democratic leanings. He can write only thoroughly bad poetry to honour the great men of the Empire (such as his verses about Edward VII), but he keeps his best poems for its modest and hard-working builders, for all who are good at their work and happy to do it. Their toil and privations, their faithfulness to duty are the only source of the most tremendous wealth of their country. The soldier Tommy Atkins, the mechanic MacAndrew, the patient builder of The "Palace," the Merchantmen, the anonymous engineers of Her Majesty, the builders of bridges - these are Kipling's favourites.

Kipling is successful in their portrayal, because he is true to life when he sees them as the backbone of the nation and stresses the moral superiority of the toiling men over the idle rich enjoying undeserved privileges. At this point he certainly follows a tradition that has its roots in the best of English literature - and has a few

things to add to that fine old stock. He is careful to avoid any trite moralisation and sickly didactics and sees the best way to do so by entrusting his most important ideas to protagonists who are barely literate and whose wisdom therefore sounds comically naive and disarming. When honest and dull MacAndrew talks of duty, discipline and law his rhetorics do not strike us as hollow and artificial because the man is palpably not of the stuff deliberate preachers are made of.

"Now altogether, hear them list their lesson - theirs and mine

Law, Order, Duty, and Restraint, Obedience, Discipline."
("McAndrew's Hymn")

Truth is not wholly absent even in some of Kipling's most notorious verse. When he seems to be revelling in the cruelty of his heroes, in their absolute failure to see the natives they have vanquished as human beings, he is often just speaking in character and giving a lifelike presentation of the British soldier deeply affected by chauvinist propaganda. His boastful speeches are really the author's way to expose inhumanity.

"So we loosed a blomin' volley,
An' we made the beggars cut,
An' when our pouch was emptied out,
We used the bloomin' butt,
Ho! My!
Don't yer come anigh,

When Tommy's a playin' with the baynit I' the butt."

("The Taking of Lungtungpen")

Truth is also achieved in poems like "Tommy". Not only does that truth not interfere with the jingoist message of the poem but rather enhances it just because Kipling is above conventionally idealised delineation. His Tommy is certainly no saint and his brow is not crowned with the pale glory of a martyr, but he stands upon his dignity and is ever ready to stand up for it against officialdom and public opinion. His self-defence is also an indictment of big wigs and complacent average citizens who look down upon the very men whom they expect to die for them in times of battle:

"O, it's "Tommy this, an' Tommy that, an' Tommy, go away".

But it's "Thank you, Mister Atkins, when the band begins to play."

Tommy's mockery of the hypocritical patriotism of civilians is also very clear in his ironical citations of the clichés of propaganda, such as the "thin file of heroes". The mockery comes double strong being voiced in the coarse illiterate language of the common Red coat. His realistic portrayal, defiantly free as it is from the usual edifying idealisation of the military man, surely goes very far to rouse admiration for the blunt courage and plain-spokenness of Tommy Atkins.

Abundant use of plain-speaking in the entirely appropriate low colloquial language of "the non-commissioned men" is characteristic of a vast amount of Kipling's poetry. It is the rank-and-file soldier that addresses us in "Boots"; it is he who tells us of the shameful defeats of the English because of their lack of discipline ("That Day"); it is he, too, who laments his friend newly fallen on the field of honour in "Follow Me 'Ome":

"There was no one like 'im, 'Orse or Foot,

Nor any of the Guns I knew;

An' because it was so, why, o'course 'e went an' died,
Which is just what the best men do."

Kipling's final purpose - justification of British armed forces - is thus thrust into the background. The foreground is filled by row upon row of those who cared not for death and won. Their delineation acquires the force of truth through the poet's art to reproduce their way of thinking and speaking, including the army jargon and the typical phonetics of the Cockney. Low colloquial usage and vulgar slang, comically illiterate handling of professional military terminology, coarse, but picturesque imagery with a strong religious colouring calculated to impress those who know their Bible from their earliest childhood and are used to the vast number of biblical words and phrases²⁸ that have come to be part of the language of English poetry and prose as well as of everyday language go hand in hand with

²⁸ The highly effective refrain of "Boots" quoted above is but slightly altered from the "Ecclesiastes": "And there is no discharge in that war."

the phraseology of popular ballads and ditties, with entirely colloquial intonations, with the vulgarity of popular music-hall songs.

Kipling was among the first who introduced that crude and daring mixture into the language of high poetry. The strongly marked rhythms and repetitions give power, weight and conviction to the most illogical assortments of ideas typical of the Kipling heroes' emotional way of thinking. This is particularly true of his "The Sappers".

The phraseology and the imagery of the Bible, one of the world's most ancient poetical relics, heightens and ennobles the military terminology and the prosaic facts of military life; her Majesty is imperceptibly blended with Joshua, the powerful beat of the frequently repeated refrains hypnotises the reader into believing the sun suddenly arrested by the will of the Biblical warrior to be an implement in the hands of a prehistoric engineer; modern engineers are thus raised to the level of the wonder-workers of times out of mind.

The simplest and most elementary devices whose effect chiefly depends on their consistently observed emotional unity suggests power, simplicity and purposefulness. Kipling's verses take the reader into the sphere of fundamental feelings as elementary as nature itself: the sphere of parental love, desperate passion, wild hope, fear, patriotic duty and craving for glory. The simpler these feelings, the more this simplicity is justified by the psychological situation described, the simpler is the style of Kipling's lyrics, - the greater their effect upon the reader. Of such is the "Dedication" to the "Light that Failed":

"And were I hanged on the highest hill,
Mother o' mine, mother o' mine,
I know whose love would follow me still,
mother o' mine, mother o' mine.
And were I drowned in the deepest sea,
mother o' mine, mother o' mine,
I know whose tears would come down to me,
mother o' mine, mother o' mine.
And were I damned in body and soul
mother o' mine, mother o' mine,
I know whose prayer would make me whole,
mother o' mine, mother o' mine."

Poetical exaggerations become realities, metaphors are materialised. Wording and imagery alike belong to the order of the primary, the contrasts are all deliberately obvious, not to say glaring. The love of the mother rises up to heaven and descends to the bottom of the sea, and it is the more great the less worthy its object. This love is likened to the love of God and works miracles by force of faith and prayer.

In poems of that sort there is no room for half-shades and nuances; here everything is absolute and is rendered in terms of life, death and eternity. Love can be called love only if it brings salvation and bliss; any other love is destructive, damning, and shameful ("The Vampire").

Life, death, victory, defeat, day, night, light, darkness, paradise, hell, God, doom, agony, bliss, mean cowardice, noble daring - these are the extremes within which the Kipling heroes live and act. Each of them puts up a fight for existence whose reward is life and whose price, if lost, is death. It is just the sort of fight that the soldiers of the Bolivar fought and won:

"Just a pack o' rotten plates puttied up with tar,

In we came, an' time enough, 'cross Bilbao Bar.

Overloaded, undermanned, meant to founder, we

Euchred God Almighty's storm, bluffed the Eternal Sea!"

God - Doomsday - Hell are the things the characters have to contend with and it is on this level that Kipling's art thrives and prospers. Therefore his greatest successes are won where there is harmony between that level and the character of his objects. Alongside poems describing feelings "As simple as ABC" come Kipling's poems and stories for children drawing the comparatively simple inner world of childhood and fairytale, where fixed folklore imagery, traditional associations of ideas, lucidity and simplicity are most natural and inevitable. In the two famous "Jungle Books", in "Just So Stories" with the interpolated poetry the child's fresh perception of the world as well as the first lessons he draws from what he sees are set down for the enjoyment of millions of youthful readers.

It is in these works for children that the deliberate purposefulness of his work and its intended political moral are pushed back, while the human faculties he considered

important to cultivate so as to win his goal come to the fore. This is why, perhaps, Kipling is less popular in England where there is too much that reminds the reader of his politics than in other countries where his aims and ideas give rise to fewer concrete political associations and where the human element is consequently more obvious.

X X X

On their first appearance Kipling's poems and the genuineness so characteristic of them compared only too well with the affectations of the fin de siècle aesthetes. Now that the extremes of modernism and formalistic experiment gradually give way to tendencies more sane, the consistency and the artistic outspokenness of Kipling once again seem to command the attention of readers. However wrong-headed his concept of the ways and means to gain the greatest good for the greatest number of men, his earnest attitude to these problems and his realisation of the painful difficulties confronting those who set their will and wit to solve them saved him from the greatest of all artistic crimes - from supercilious indifference to the sufferings and errors of men.

Kipling wholeheartedly believed that Britain's imperialist pretensions were compatible with the welfare of humanity. This led him to write a good many works that were pitifully false and weak and biased. But by introducing problems of the greatest importance by trying to solve them to the benefit of the whole world Kipling, though certainly defeated in his endeavours and setting about them in the wrong spirit, still impresses his readers by the energy of his searchings, and inspires them with courage, stoicism, patience, love and respect of work, such as help to find the right answers to the hardest questions.

R E F E R E N C E S

- Esparit, R. Rudyard Kipling. Servitudes et grandeurs impériales. Paris, 1955.
- Stewart, J.I.M. Rudyard Kipling. N.Y., 1966.
- Sühnel, R. Kontemplation und Aktion. Orient und Okzident im Werk von Rudyard Kipling. Heidelberg, 1972.
- Зиннер Э.П. Киплинг-поэт в России. - В сб.: Сравнительное изучение литературы. Л., 1976.

Зиннер Э.П. Поэзия Р. Киплинга и традиции английской народной баллады. — В сб.: Традиции и новаторство в современной зарубежной литературе. Мурманск, 1977.

ПОЭЗИЯ РЕДЬЯРДА КИПЛИНГА

Нина Дьяконова

Резюме

Идейный и образный мир поэзии Киплинга рассматривается в статье в соотношении с ведущими тенденциями его эпохи. Делается попытка установить источники и причины длительной популярности поэта. Она объясняется его напряженным вниманием к путям и судьбам его родины, хотя и ложно истолкованным, ясным пониманием значения простых, рядовых людей в жизни страны, последовательным стремлением воспитывать в читателях патриотизм, мужество, стоицизм, чувство ответственности и любовь к труду. Стихи Киплинга противопоставляются эстетским и аморальным течениям в литературе его времени.

Благодаря такой позиции Киплинга его поэзия близка фольклорной традиции, строится на простых, впечатляющих выразительных средствах, на образах динамических, сильных и контрастных.

НАЧАЛО ТРАДИЦИИ В МОЛОДОЙ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ США (1820 гг.)

Тийна Аунин

Тартуский государственный университет

После второй англо-американской войны (1812-1814) перед американцами особенно остро встал вопрос о необходимости покончить с позорной колониальной зависимостью в области культуры и создать свою национальную литературу. Именно в эти годы многие известные американские литераторы (В. Ирвинг, Дж. К. Полдинг, С. Браун, Э. Чаннинг и др.) выступили как пропагандисты национальной тематики в прозе и в поэзии.

Наблюдавшийся в эти годы подъем националистических чувств имел под собой прочную социально-политическую основу. Война 1812-1814 годов привела к укреплению позиций капитализма в стране, к окончательному признанию США как независимого государства. Требование духовной независимости распространилось на все области культуры, в том числе и на литературу. Возник спрос на такие литературные произведения, которые отражали бы социально-политические и философские принципы, воплощенные, как представлялось американцам, на практике в деятельности молодой республики. Этой задаче больше всего отвечала жанровая специфика исторического романа. Поэтому можно с уверенностью сказать, что спрос на национальную литературу в Америке превратился в начале XIX века практически в спрос на исторический роман, созданный по образцу романов Вальтера Скотта, но приспособленный к выражению восторженного энтузиазма, исторического оптимизма и стремления доказать превосходство Нового Света над Старым, не только на войне, но и в области культуры.

История занимала значительное место в круге чтения американцев уже в XVIII веке. Из наиболее крупных и любимых читателей произведений можно назвать "Историю Шотландии" Уильяма Робертсона и "Историю Америки" того же автора, а также "Жизнь Джорджа Вашингтона" М. Уимза. (Mott, J. L., 1947,

с. 88). Но подобающее ей место в сознании американцев история заняла все же лишь благодаря историческому роману Вальтера Скотта.

1810-1820-е годы в Америке - это период огромной популярности скоттовского романа, омраченный лишь тем, что Скотт был не американский автор и предметом его была не история Америки. Для возникновения отечественного исторического романа было необходимо, чтобы художественные задачи, поставленные европейскими писателями, уступили место новым национальным целям.

Главная задача, стоявшая перед литераторами Америки, состояла в том, чтобы не только предмет и метод повествования, но и сознание самого автора были американскими, "чтобы писатель мыслил и чувствовал заодно с нацией, о чем бы он ни писал" (Ковалев Ю.В., 1971, с. 97). Таким образом проблема национального своеобразия в американской литературе в годы ее становления носила преимущественно политический характер. Политическая направленность американского исторического романа и стала одним из признаков, который отличал его от европейских образцов.

Глубокое убеждение в том, что первоочередной задачей каждого американского писателя является провозглашение политических идеалов молодой развивающейся национальности и защита завоеванных революцией конституционных свобод, было одним из существенных моментов, отличавших, например, направленность романов Дж. Фенимора Купера от романов Вальтера Скотта. Если у Скотта политика обычно только создает "условия игры", возможность конфликта, то у Купера она властно вторгается в личную жизнь героев. Купер сам писал по этому поводу: "Корни беллетристики должны питаться идеями, (Cooper, J.F., 1960-1968, с. 350) имея в виду идеи политические. Именно в исключительности политических идей Америки должно было, по мнению Купера, заключаться своеобразие ее литературы: "Единственное неповторимое свойство, которое может и должно присутствовать в их (американцев - Т.А.) литературе, это - распространение их собственных политических взглядов". (Cooper, J.F., 1928, с. 101)

К 1828 году, то есть ко времени выхода в свет книги Купера "Понятия американцев", откуда заимствованы цитированные выше строки, писатель имел уже достаточный опыт в жанре исторического романа. Из шести романов, созданных им в первое

десятилетие творческой деятельности, три посвящены событиям американской революции и войны за независимость. Более того, романы Купера успели уже к этому времени получить широкое признание читателей и критиков как на родине, так и за рубежом. Как полагает американский исследователь Р. Спиллер, в то время "невозможно было найти человека, который лучше, чем Купер, понимал бы ситуацию в литературной жизни в данный момент, а также побуждения и возможности начинающего американского автора, имевшиеся в его распоряжении материал и средства и стоявшие перед ним препятствия". (*The American Literary Revolution*, 1969, с. 391)

Купер с энтузиазмом приветствовал пробуждение литературной жизни Америки. Тем не менее он отдавал себе полный отчет в трудностях, которые стояли на пути молодой американской литературы. Внимание его в особенности привлекли неудачные попытки американских писателей создать романы на базе отечественной истории. Эти неудачи, по мнению Купера, объяснялись тем, "что национальная тематика оказалась слишком известной, чтобы к ней подходить с той абсолютной свободой, какой требует наше воображение". (Cooper, J.F., 1928, том II, с. 141). В отличие от англичан и французов, имеющих материал тысячелетней истории, живописные руины и памятники старины перед глазами, американцам с их пятидесятилетней историей, казалось, было нечего вспомнить. По замечанию Ю.В. Ковалева "духовный мир американцев - современников Купера - страдал ощущением "сиюминутности". (Ковалев Ю.В. 1975, с. 7). На "слабую реминисцентность" отечественных традиций сетовал и критик Уильям Гардинер, который находил американскую жизнь "фатально однообразной для романтических ассоциаций". (*Oriens*, G.H., 1932, с. 411-412)

Лишь в начале 1820-х годов возникли благоприятные условия для развития исторического романа в Америке. Этому способствовал прежде всего бурный экономический прогресс, последовавший за войной 1812-14 годов и резкий подъем национально-патриотических чувств в канун пятидесятилетнего юбилея сражений при Конкорде, Лексингтоне и Банкер-Хилле, а также возникший на этой почве всеобщий интерес к национальной истории. Сама жизнь внесла существенные коррективы в мрачные литературные прогнозы критиков и писателей.

В 1822 году упомянутый выше критик Гардинер уже считает возможным говорить о богатом историческом материале, заклю-

ченном в трех основных этапах истории США: эпохе первых поселенцев на Американском континенте, эпохе индейских войн и эпохе революционной борьбы за независимость (Gardiner, W.H., 1822, с. 250-282). По его мнению, любой писатель может, обращаясь к указанным периодам, слить исторические факты и художественный вымысел в единое романное целое.

Но принципиально новое явление в американской литературе этого периода было связано не только с тематикой, которую успешно использовали уже предшественники Купера - Ч.Б.Браун, Х.Х. Бркенридж, Ф. Френо, но прежде всего с новым способом изображения исторических событий.

Возникновение в американской литературе нового художественного метода - романтизма - имеет непосредственное отношение к новому изображению исторических событий, к новой философии истории. И хотя исторический роман в Америке во многом обязан европейским образцам, представление о "целенаправленности истолкования истории" у европейских и американских писателей совпадало далеко не полностью. (Sikes, H.M., 1962, с. 292).

Как уже отмечалось, для американцев много значили художественные открытия Вальтера Скотта, преобразователя исторического романа. Его "синтетический роман" произвел огромное впечатление на широкого читателя, он привлекал американцев самых разных регионов - на Юге и в срединных штатах. Такая невиданная популярность объясняется рядом особенностей нового романа, и прежде всего динамичностью его действия. Не меньшее значение имели скитания героя, которые знакомили читателя с неведомыми ему землями. По словам Л. Фидлера, "исторический роман ... стал для среднего американца единственной доступной формой туризма, пока быстрое и дешевое сообщение не позволило заняться этим". (Fiedler, L.A., 1960, с.151)

Романы В. Скотта создавали новое представление не только о пространстве, но и о времени. Они открыли широким массам истинную историю так же, как они открыли и географию. Чтобы представить читателю историческую истину, В.Скотт должен был насытить роман историей, "воскрешенной не только средствами археологии, сколько средствами психологии из современной жизни" (Рейзов Б.Г., 1965, с. 415). Именно история в его сочинениях объясняет действия, поступки и мотивы героев. События жизни отдельных людей возникают как производное от исторического события и политических проблем - из "зрелища

эпохи", жившего в воображении писателя. Скотт ввел в литературу понятие исторического времени.

Третья особенность произведений В. Скотта, оказавшая воздействие на американский роман это четкая нравственная расстановка противоборствующих сил и лиц. Читатель мог быть убежден в триумфе добра над злом, между возвышенным и низким была всегда отчетливая граница.

Все указанные особенности романов Скотта были свойственны и произведениям Купера, художественная манера которого тесно связана со скоттовской традицией. Е.В. Лазарева, бесспорно, права, когда утверждает, что популярность исторического романа Скотта и его влияние на американское сознание - существенный момент в истории американской мысли (Лазарева Е.В., 1978, с. 9). Его романы помогли американцам осмыслить небольшой, но богатый событиями и, как им представлялось, исключительный исторический опыт их страны. Такой вывод подтвержден наблюдениями над творчеством американских романтиков - основателей отечественной литературы.

Существенные содержательные и структурные моменты в романах Скотта - острый конфликт, динамичность, патриотические ассоциации и широкая картина социальных нравов и традиций - подсказали Куперу целесообразность обращения к Американской революции как к возможному и основному фону его романов. Революция 1775-1783 годов, которая дала первый толчок к созданию самостоятельной национальной литературы, стала теперь главным предметом изображения, неисчерпаемым источником тем.

Интерес к прославленным событиям национальной истории в период интенсивного развития национального самосознания объяснялся, как уже отмечалось, прежде всего стремлением покончить с культурной зависимостью от Англии, надеждой установить родство с прошлым своей родины. Романтическая философия истории с ее тезисом об активном вмешательстве в социальную жизнь предлагала для этого подходящую возможность. Оправдывая исторический процесс как процесс развития от необходимости к свободе, она рассматривала буржуазную революцию как "закономерное выражение этого развития" (Реизов В.Г., 1958, с. 71). Закономерность эту необходимо было показать, чтобы уловить прогрессивный смысл каждого данного исторического этапа, чтобы внушить уверенность в будущем. Исторический роман о революции призван был увековечить духовные приметы эпохи революции в колониях. В нем слились боевой подъем пуб-

лицистики революционной поры и взволнованный пафос поэзии победителей.

Первый профессиональный американский писатель - Дж.Ф.Купер - для своего времени был, по мнению Дж. Бэнкрофта, одним из наиболее плодотворных исследователей родной истории и серьезных специалистов в этой области. Для того, чтобы создать характер, в котором отразились бы основные черты и тенденции развития американской нации, необходимо, по мнению Купера, глубокое знание истории (и особенно ее поворотных моментов), умение отобрать необходимый исторический материал, познать его существо. Сохранились свидетельства современников Купера о том, что писатель знал не только общий ход революционной войны за независимость, основные ее кампании, но и менее известные детали и подробности (Bancroft, G., 1852, с. 9).

Сам Купер, подобно Скотту, не считал воспроизведение минувших событий конечной обязанностью исторического романиста. В своем предисловии к роману "Лоджман" (1824) он определял преимущества автора "romance" перед историком, отстаивая право писателя на вымысел, и тем самым указал направление, в котором должен был развиваться американский исторический роман: "Писатель, избегая насилия над реальными фактами, не искажая их и ни в коем случае не вдаваясь в сферу невероятного, должен смелее прибегать к помощи художественного вымысла" (Shulenberger, A., 1972, с. 32). Этот прием, по мнению Купера, особенно оправдывает себя в том случае, когда романист берет за основу сюжета малоизвестные события, поскольку основные события американской истории были еще слишком свежи в памяти современников. С одной стороны, надо было уметь избежать описания знаменитых подвигов прославленных деятелей революции, с другой - не допускать анахронизмов, которые казались современникам бестактностью.

Подобная точка зрения на соотношение исторического факта и художественного вымысла сохранялась у Купера на протяжении всего его творческого пути. Возникшая впервые в "Шпионе" (1821), она стала главной особенностью всей традиции американского исторического романа. И здесь обнаруживается существенное различие в позиции Ф. Купера и В. Скотта. Исторические экскурсы В. Скотта, по выражению В.Н. Шейнкера (Шейнкер В.Н., 1970, с. 89), носят более "исследовательский" характер, они более многочисленны и основательны. Купер ог-

раничивается лишь несколькими намеками, краткими напоминаниями. "Бросается в глаза, что собственно историческая часть в книгах Купера, непосредственные авторские экскурсы в исторические события крайне кратки, даже в тех романах, где речь идет о больших исторических потрясениях". (Шейнкер В.Н., 1970, с. 80). Достаточно тоненькой ниточки, одиночного факта, одного события - и американский читатель восстановит в памяти атмосферу описываемой эпохи.

Историзм, по мнению Купера, заключается в умении проникать в психологию и проблематику эпохи, ее душу; писатель должен обнаружить мотивы поступков, понять страсти, угадать, какими мыслями и чувствами жили предки. Его задача - ощутить преемственную связь с прошлым. Мысль о нерасторжимом единстве прошлого и настоящего об исторической обусловленности человеческого бытия - одна из центральных идей романтизма - проходит красной нитью через творчество Купера и весь ранний американский роман. Для него, как и для его последователей, история - это не хаотическое скопление событий, человек - не слепой результат истории. Смысл существования, тайна самоопределения человечества скрывается в чередовании поколений, в постепенном переходе из прошлого в будущее. Поэтому человек связан с постоянной интерпретацией прошлого.

Имея в виду будущее Америки, Купер и его последователи интересовались не только политической стороной войны за независимость и революции, но и ее нравственным аспектом. Для них революция 1775-1783 годов заложила фундамент новой нравственности, противостоящей нравственности, опирающейся на монархический режим. Новая нравственная система вытекала из доктрины, сформулированной американским просветителем Бенджаминем Франклином в его "Автобиографии". В ней отчетливо звучали чувство достоинства молодой прогрессивной буржуазии, ее доверие к себе, стремление к трудолюбию, житейская мудрость. Но в процессе развития буржуазных отношений этот перечень добродетелей постепенно стал служить только одной цели: достижению вершин славы и богатства. Мало того, что результаты революции не оправдали нравственных идеалов, выдвинутых Франклином, сами идеалы стали приспособлять к потребностям буржуазии.

Расхождение между идеалами революции и теми конкретными очертаниями, которые эти идеалы стали приобретать в ходе исторического развития, немало тревожило всех мыслящих людей

Америки, в том числе и Купера. Однако он выражал надежду, что голос здравого смысла и большая облагораживающая сила любви к родине "избавит американца от эгоизма и меркантилизма и республику от губительного влияния денег и властолюбия". (Bewely, M., 1967, с. 81). Подобная точка зрения была свойственна многим представителям романтической литературы и искусства времени Купера.

Хотя на раннем этапе романтического освоения национальной истории убеждения писателей в "Здравой основе" американской демократии одержали верх над критическим отношением, они не могли не видеть "заблуждений" американской буржуазной цивилизации, нравственной уродливости ее прагматической этики, корни которой, по существу, скрывались в самой Американской революции, во внутренних закономерностях ее развития. Купер первым смутно ощущал это. Он говорил, что для того, чтобы понять противоречия американской демократии, исторический роман должен рассматривать Американскую революцию как диалектическое единство последовательного стремления человека к политической и экономической свободе и противостоящих ему внешних и внутренних сил. Мысль о том, что прошлое живет в настоящем, и знание его может помочь людям сегодня, которую неустанно повторял Джефферсон, прочно вошла в историческое сознание писателей-романтиков. Вместе с тем, писатели твердо верили в воспитательную силу литературы, которая должна, с одной стороны, противостоять враждебным социальным и экономическим факторам, а с другой - возвеличить историю Америки. С этой целью они склонены были отказаться от беспристрастного повествования и внесли в интерпретацию фактов прошлого явно выраженный элемент дидактичности.

Итак, воспроизвести революционные события - одну из наиболее "эпических" страниц истории Америки - означало для романтиков прежде всего дать урок современникам. Благодаря тесной связи с Просвещением, ранний американский исторический роман сохранил политико-дидактические черты и требование активного вмешательства литературы в общественную жизнь. В своем стремлении заставить современников задуматься над злом, царящим в обществе. Купер и его школа противопоставили меркантилизму и эгоизму современности 1820-х годов такой поворотный критический момент в истории США, когда человек имел возможность свободно проявить чувство долга, готовность к самопожертвованию и бескорыстие. Не обнаружив в настоящем

тех ценностей, которых следовало бы добиваться, Купер, а вслед за ним другие американские романтики, увидели огромные возможности использования событий Американской революции и войны за независимость в качестве предмета художественного изображения в национальном историческом романе.

Л и т е р а т у р а

- Ковалев Ю.В. Предисловие в кн.: Соопер, J.F. The Spy, M., 1975.
- Ковалев Ю.В. Молодая Америка. Л., 1971.
- Лазарева Е.В. Джон Пендлтон Кеннеди и "Викторианская традиция" в американской литературе. - Автореферат диссертации. Л., 1978.
- Реизов Б.Т. Творчество Вальтера Скотта. М.-Л., 1958.
- Реизов Б.Т. Французский исторический роман в эпохи романтизма. Л., 1958.
- Шейнкер В.Н. Исторический роман Купера "Лодман" как произведение маринистского жанра. - Труды кафедры литературы ЛГПИ им. А.И. Герцена. Мурманск, 1970.
- The American Literary Revolution 1783-1837. Ed. by R.F. Spiller. N.Y., 1969, p. 391.
- Bancroft, G. Memorial to James Fenimore Cooper. N.Y., 1852.
- Benely, M. James Fenimore Cooper as a Mirror of Conscience of His Time. N.Y., 1967.
- Cooper, J.F. The Letters and Journals of James Fenimore Cooper. Cambridge, 1960-1968.
- Cooper, J.F. Notions of the Americans. London, 1928.
- Fiedler, L.A. Love and Death in the American Novel. - N. I.: Criterion, 1960.
- Gardiner, W.H. A Tale of the Neutral Ground. - North American Review XV, July, 1822, p. 250-282.
- Mott, J.L. Golden Multitudes. N.Y., 1947.
- Orians, G.H. The Romance Ferment after "Waverly". - American Literature, 1932, No. 4, p. 411-412.
- Shulenberg, A. Cooper's theory of fiction. N.Y., 1972.
- Sikes, H.M. William Howard Gardiner and American Historical Novel. - Bulletin of New York Public Library, No. 1, 1962, p. 292.

THE BEGINNING OF NATIONAL TRADITION IN AMERICAN LITERATURE
(THE 1820s)

T. Aulin

S u m m a r y

In the decade following the War of 1812-1814 in the USA there arose a demand for the creation of a national literature, which would destroy the vestiges of English colonialism in American culture. On the public platform and in the American press there were calls for literary production of a power equal to the political principles for which the young republic stood.

Washington Irving and J. Fenimore Cooper were the first to stir patriotic consciousness and make use of the native material from American history. Cooper's "Spy" (1821) opened up the way for an endless series of American romances. Through him the historical novel as a literary form became firmly established in the 1820s, and it accomplished a double mission: both artistic and patriotic.

The aim of the present paper is to observe these general tendencies in the development of the American historical novel. In order to show what Cooper took over from the European romantic tradition and what he modified to the needs of the American social realities at the period of great patriotic upheaval, a comparison has been drawn between Cooper's literary method and that of Walter Scott.

ВЛИЯНИЕ НАТУРАЛИЗМА И ТРАДИЦИИ АНГЛИЙСКОГО
РЕАЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА В КОНЦЕ XIX И НАЧАЛЕ XX ВВ.

(Продолжение)

Аста Луйгас

Тартуский государственный университет

3.

Джордж Элиот умерла в 1880 году - в период, когда на рубеже столетий английский реалистический роман вступил в новую, переломную фазу развития. Все выдающиеся представители критического реализма, каковы Джордж Мередит, Томас Гарди, Сэмюел Батлер и др. находились в этот период в большей или меньшей мере под влиянием популярной в то время теории эволюции и вытекающего из нее "научного" метода, а также многочисленных литературных течений континента, особенно Франции и России.

Среди различных противоположных литературных направлений наибольшим влиянием пользовался также натурализм, первым и самобытным представителем которого в Англии была Джордж Элиот.

Из наиболее выдающихся представителей английского натурализма на рубеже столетий - Джорджа Гиссинга, Артура Моррисона, Джорджа Мура и Арнольда Беннета - следует остановиться на литературной деятельности двух последних, в творчестве которых наиболее рельефно проявляется взаимосвязь литературных воздействий континента и традиций английского реалистического романа.

Имя Джорджа Мура современному читателю вообще мало известно. Его творчество рассматривается в учебниках по истории литературы совсем коротко, а подробно - лишь в специальных исследованиях или монографиях. Однако Джордж Мур - интересный и самобытный писатель, которого наряду с такими известными писателями, как Оскар Уайльд, Бернард Шоу, Уильям Батлер Йетс, Джеймс Джойс, Шон О'Кейси и др., высоко ценят до настоящего времени на его родине, в Ирландии.

Джордж Мур во многих отношениях представляет собой типичный продукт переломной литературной атмосферы на рубеже

двух столетий. Как и многие 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) 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" 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 18-летним юношей он переехал из Ирландии в Париж, чтобы учиться живописи и сразу же окунулся в царившую там творческую атмосферу. Дело в том, что 70-е и 80-е годы были тем периодом, когда во всех французских кафе и салонах происходили 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, Ренуаром, Сислеем и другими, и с поэтами-декадентами - Бодлером, Верленом, Маларме и др.

Хотя личные знакомства Джорджа Мура с французскими натуралистами (Золя, братья Гонкуры, Энник, 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. Хотя из-за своей беспокойной природы художника Мур не проявлял более глубокого интеллектуального интереса к позитивистской философии, как это делала Джордж Элиот, он в своем раннем творчестве руководствовался научным методом, пропагандируемым в "Экспериментальном романе" Золя. Как видно из "Исповеди", он дает доктринам натуралистов довольно свободное толкование: "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, поразила 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 в Лондоне зарабатывать на хлеб журналистом, Мур тотчас стал пропагандировать идеи "нового искусства". Как видно из его переписки с Золя за 1881-1883 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 и др., так и их знаменитых предшественников - Джен Остин, Диккенс, Теккерей и др.

Из современных ему писателей Мур больше всего критикует Томаса Гарди. В автобиографическом произведении "Исповедь молодого человека" знаменитые "Уэссекские романы" Гарди он называет "компетентными рапортами, посылаемыми в ежедневную газету". По мнению Мура, нигде не проведено селекции, синтеза, "все представляет собой рапорты, диалоги и описания" /Moore, G., 1905, с. 202/. Он особенно сильно нападает на Гарди за идеалистическое изображение минувших времен и нарушение принципа историзма. Так, о романе Гарди "Вдали от обезумевшей толпы" он пишет, что многие описания "веселой деревенской жизни" прошлого, как например, "стрижка овец и празд-

ник после уборки урожая" не вырастают из самого повествования, "а представляют собой неуклюжие вставки". По мнению Мура, Джордж Элиот в своем романе "Сайлас Марнер" дает гораздо более реалистическое решение проблемы историзма /Moore, G., 1905, с. 203/. Далее он считает, что в изображении характеров Гарди очень беспомощен. Портрет крестьянина Габриэля Оука он называет "мертвой водой, на которую никогда не светит солнце", героиню Эвердин Батшеба - "еще более туманной", а богатого фермера Болдвуда - "мелодраматическим" /Moore, G., 1905, с. 203/. Наконец Мур приходит к выводу, что реалистическая школа в Англии вымирает, что "все, что можно сказать, уже сказано, - что у преемников Диккенса, Теккерея и Джорджа Элиот нет никаких идеалов и, следовательно, у них нет и стиля". Опять-таки Мур считает Гарди по бедности стиля и плохому литературному языку самым типичным из современных писателей: "Что может быть еще более похожим на пуддинг, - восклицает он, - как язык Гарди!" /Moore, G., 1905, с. 229/.

Со снобистским чувством превосходства Мур объявил себя знатоком словесного искусства при сравнении с отечественными писателями-профессионалами. Хотя он и не был признанным писателем, он все же хотел стать, по крайней мере в Англии, тем писателем, который пишет в новой манере, в духе теории натурализма. /Урнов, М., 1973, с. 7/.

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/.

Из русских писателей Мура интересовали больше всего Тургенев и Толстой, чье словесное искусство он также превозносил, сравнивая его с традициями английских реалистов Мередита, Гарди и др. С Тургеневым Мура связывало личное знакомство и написанное им в 1888 году эссе о Тургеневе занимает видное место среди других его публицистических работ. Это свидетельствует о многогранном влиянии великого русского писателя на западно-европейскую литературу.

Литературно-критические статьи Мура, в общем, не отличались особенной оригинальностью, так как большинство его установок носило на себе печать данной эпохи. При изучении публицистических работ писателей-критиков, написанных на рубеже столетий, выясняется, что через них красной нитью проходит восхваление "нового" словесного искусства французских

и русских писателей и стремление поставить его в пример "старому" традиционному искусству английских писателей.

В ранних романах Джорджа Мура "Современный любовник" (1883), и "Жена комедианта" (1885), которые он написал вскоре после прибытия в Лондон, параллельно с публицистическими работами, не трудно увидеть подражание писателю Золя.

По поводу первого романа "Современный любовник" Мур говорит, что Бальзак служил ему примером при создании образа героя-художника, который несмотря на свою бездарность пробивается в жизни. Однако влияние натурализма Золя, по-видимому, здесь сильнее, так как автор романа делает упор на изображение темных сторон жизни и на преувеличенный физиологизм. Для романа "Современный любовник" характерно, в первую очередь, откровенное изображение сексуальных отношений.

Главный герой романа, Льюис Сеймур, молодой лондонский художник, это бессердечный эгоист, о чем свидетельствует в ходе развития сюжета тот факт, что вся его карьера создается благодаря усилий любовниц. 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 помогли ему стать известным художником.

О влиянии французского романа на формирование характера главного героя свидетельствует и то обстоятельство, что по мнению многих критиков, сам роман является своего рода плагиатом романа Мопассана "Милый друг". Защищая автора, следует отметить, что более известный роман Мопассана был напечатан позже "Современного любовника".

Однако Мур не мог жаловаться на безразличие критиков в целом. Камнем преткновения для автора послужило нарушение конвенций викторианской эпохи. Написанное под несомненным влиянием Золя, это произведение было признано "непригодным для девушек" и послужило причиной многолетней борьбы писателя с центральными лондонскими библиотеками Манди и Смита /Mundie and Smith /, которые отказались от выписывания этого романа. С известным трудом и усилиями удалось автору напечатать и свой следующий роман натуралистического характера - "Жена комедианта" (1885). В конце концов ему однако удалось найти смелого литератора Визетелли, который позже стал изве-

стным благодаря изданию переведенных на английский язык "порнографических романов" Золя, что привело его даже за тюремную решетку.

Роман "Жена комедианта" более чем какой-либо другой роман Джорджа Мура написан под прямым влиянием Золя. Как видно из его переписки с Золя в период создания романа, его не пугала та ожесточенная борьба, которая велась во всей Европе против натурализма и которая нигде не достигла такой ожесточенности, как в викторианской Англии. Напротив, писатель твердо решил пропагандировать в своем втором романе классические принципы "экспериментального романа" Золя и надеялся таким образом вызвать большую перемену в традициях отечественной "сентиментальной" литературы: "... Если мне удастся, - писал он Золя, - как я надеюсь, стрелой пронзить нашу сентиментальную школу, то у меня будет возможность вызвать перемену в литературе моей страны, фактически стать "ростком" Золя в Англии" /None, J., 1934, с. 101/.

Важно, что действие первых глав романа происходит в промышленном районе Средней Англии - в Потеризе, где еще в последние годы XIX века условия жизни и работы были хуже, чем где-либо в другом месте. Чтобы провести свой "эксперимент", имеющий целью доказать пагубное влияние среды на формирование характера, Мур выводит в романе молодую женщину из среднего класса - Кейт Ид, страдающую астмой жену лавочника, жизнь которой невыносимо однообразна и безрадостна; она вместе со странствующим актером Диком Ленноксом убегает из дома, начинает пить в атмосфере легкомысленной театральной жизни; наконец она совсем опускается и погибает.

Уже первые главы романа оставляют мрачное и гнетущее впечатление. Писатель подчеркивает лишь безобразные, отталкивающие стороны жизни промышленного района. Все там грязно, бесчеловечно и вульгарно. Представление, которое читатель получает о Хенли, ярко характеризует натуралистический подход Мура к среде в рассматриваемый период.

"One of those terrible cauldrons in which man melts and moulds this huge age of iron. Of what did this valley consist of? Of black plains that the sunlight could not change in colour, of patch of grass, hard and metallic in hue of tanks of water glittering like blades of steel of gigantic smoke-clouds rolling over the steam of a thousand factory chimneys, So black was everything that even the spi-

re of the church remained a silhouette in the liquid sunlight" /pound, R., с. 152/.

Позднее, изображая жизнь странствующей труппы, Мур также подчеркивает лишь отрицательные стороны этой жизни: нищету актеров, безудержные попойки, свободные сексуальные отношения. В трагическую развязку романа включается отвратительный фарс: актер Дик обнимается со своей любовницей в то самое время, когда его жена Кейт умирает от беспробудного пьянства.

Анализируя влияние натуралистического метода Золя на роман "Жена комедианта", известный критик Тиндал указывает, что Мур, как и Золя, "использует для характеристики среды детали: описание астма, магазина, промышленного района Потериза и театра. Позиция автора сочувственная, но нейтральная. Он отказывается морализировать, смягчать или исказить изображаемое" /Tindall, W.Y., 1947, с. 153/.

Эпиграф к роману также доказывает прямое влияние Золя на детерминистическом определении взаимосвязи характера и среды:

"Измените среду, в которой живет человек, и на протяжении двух или трех поколений вы измените его физическую природу, бытовые привычки и большинство его идеалов." / Tindall, W.Y., 1947, с. 152/.

Опубликовав "Жену комедианта", Мур в известном смысле достиг своей цели. Его роман действительно явился первой настоящей попыткой применить метод французского натурализма в описании английской жизни. Биограф писателя Хоун утверждает: "... Хотя другие английские писатели в своих произведениях и использовали методы французского натурализма, все же никто не осмелился сделать из них логические заключительные выводы. Гиссинг никогда не написал бы сцены, в которой Кейт Ид заливает рвотой свое платье и красное бархатное сидение в коляске: в период расцвета викторианства для этого нужна была смелость". /Hone, J., 1936, с. 107/.

Однако ни "Жена комедианта", ни следующий роман "Кисейная драма" не принесли Муру ожидаемой славы. Выход обоих произведений в свет вызвал бурю негодования в лагере критиков и привел к дальнейшей борьбе с библиотеками, объявившими Муру бойкот. Главной причиной неудачи Мура, по-видимому, считалось то обстоятельство, что его произведения находились в противоречии "с доброжелательно-юмористическими традициями англ-

лийского романа". /None, J., 1946, с. 148/. Авторитетный литературный журнал "Этенеум", выходявший в Лондоне, отмечал по поводу отсутствия юмора в мрачных романах Мура: "Любая шутка лучше, чем полное отсутствие шуток". /Ibid., с. 148/.

Однако у самого Мура восхищение "научным методом" французских натуралистов пропало вскоре после опубликования трех программных романов. В 1888 году в своем автобиографическом произведении "Исповедь молодого человека" он резко критиковал Золя, что привело к разрыву связей с прежним учителем и всеобщему охлаждению отношений с французскими писателями-друзьями /Гонкуры, Менде, Дега и др./ /None, J., 1936, с. 159/ Позднее Мур писал как бы в шутку в связи с окончанием периода увлечения натурализмом: "Человек может написать 20 томов поэтических, исторических и философских произведений, но еще не родился тот человек, который написал бы два, или самое большее три натуралистических романа". /Freeman, J., 1922, с. 115/.

Как многие другие писатели, типичные для рубежа столетий, Мур также находился одновременно под влиянием целого ряда художественных и литературных течений. Мы знаем, что наряду с Золя и другими французскими натуралистами, в значительной степени служили ему примером также Бальзак и Тургенев. В своей книге "Исповедь молодого человека" Мур посвящает много хвалебных строк Бальзаку, которому, по его мнению, нет равных во всем мире, "который по своему большому и нестаряющему уму стоит выше всех писателей мира, словно гора над самими высокими башнями" /Moore, G., 1905, с. 102/. Мур восхищается "подлинным реализмом" Бальзака, "его глубокой, понимающей симпатией к жизни человека и ко всему относящемуся в ней, а это позволило ему окружать ниже всех стоящие человеческие существа почтением и увенчать их ореолом трагизма" /Ibid., с. 107/.

В следующем романе Мура "Эстер Уотерс" (1894), который наконец принес ему признание, вместо натурализма ясно сказывается влияние "старого реализма" Бальзака. Это проявляется прежде всего в том глубоко гуманном чувстве, с каким он описывает неблагодарную тяжелую жизнь английской служанки. Хотя жизнь служанок являлась обычной темой и в романах французских натуралистов, они подходили к этой теме со свойственных им позиций детерминизма и физиологизма. Так, например, братья Гонкуры в своем романе "Мермини Ласерте", и Золя в своей

"Накипи" подчеркивают сексуальные и вульгарные стороны жизни служанок, тогда как Мирбо в своем произведении "Мемуары горничной" наделяет свою героиню большой дозой цинизма". /Lovett, R.M., Hughes, H.S., 1933, с. 371/. Следуя примеру Бальзака, Мур в своем романе "Эстер Уотерс" проявляет сочувствие и симпатию к жизненной борьбе девушки, подчеркивая ее чистосердечную доброту, услужливость и честность, которые часто наблюдаются у бедных людей. В отличие от Кейт Ид в романе "Жена комедианта", ее жизнь не детерминирована строго в направлении к трагическому концу, так как она со стоической твердостью переносит все удары судьбы, на ее долю выпадают также редкие минуты счастья и материнские радости. Мастерский портрет Эстер Уотерс, с которого начинается ее жизнеописание, является прологом к этому новому, более реалистическому подходу, который характерен для всего произведения.

"A girl of twenty, firmly built with short strong arms and a plump neck that carried a well-turned head with dignity. Her well-formed nostrils redeemed her somewhat thick, fleshy nose, and it was a pleasure to see her grave, almost sullen, face light up with sunny humour; for when she laughed a line of almond-shaped teeth showed between her red lips." (Moore, G., 1936, с. 3).

Как в выборе обычного, повседневного характера, так в объективной манере повествования Мур следует в общих чертах традициям французского реалистического романа. Он не считает нужным вводить в свое повествование увлекательный сюжет и избегает также сентиментальных мотивов и мелодраматического пафоса. Своей главной задачей он ставит изображение характера со всеми его психологическими конфликтами в конкретной жизненной среде.

Поэтому главное место в романе занимает сама героиня, формирование ее характера, а не "сюжет" или "интрига" повествования.

В основе натуры служанки Эстер Уотерс лежит стремление быть всегда честной и сохранять во всем достоинство, вопреки неблагоприятным воздействиям окружающей среды. Эта органическая связь простых, но в то время благородных черт характера делает героиню романа пленительной, несмотря на ее классовую ограниченность и отсутствие общего образования. Ее характер не раз в жизни подвергается испытанию. Она часто должна делать самостоятельный выбор, принимать правильное решение, не

прибегая к помощи родителей, родственников или друзей. И она никогда не изменяет своей подлинной натуре, даже в самые критические минуты жизни она находит опору в самой себе.

Первое большое испытание выпадает на долю Эстер в самом начале ее жизненного пути. Верующая, неопытная девушка, уже в 17-летнем возрасте начинает зарабатывать себе на жизнь, так как отчим-пьяница выгнал ее из дому. Она попадает в имение Вудвью, принадлежащее Барфильдам, у которых главным источником доходов является содержание беговых лошадей. Несмотря на тяжелую поденную работу, дни Эстер в новой среде разнообразны, так как вся жизнь как господ, так и слуг проходит в мире скачек и тотализаторов. В имении Вудвью она переживает мимолетные минуты счастья, связанные с ее первой любовью, когда жизнь ей кажется прекраснее, чем когда-либо ранее. Однако ее роману с камердинером приходит скорый конец: когда возлюбленный бросает Эстер вместе с незаконнорожденным ребенком, она должна с позором покинуть место работы. Хотя измена в минуту наивысшего счастья вызывает у Эстер сильную горечь, все же она не приходит в отчаяние. Получившая религиозное воспитание, она не слишком убивается из-за своей печальной судьбы. Она не становится эталоном ни трагической страдальницы, ни женской слабости. Отныне главной целью ее жизни становится воспитание сына, причем она проявляет в этом деле исключительное мужество и смелость. Несмотря на унижительный характер работы в качестве кормилицы у богатых дам или в качестве кухарки в крупных хозяйствах она не перестает быть честной и полной чувства собственного достоинства. Она скорее готова выйти на улицу без гроша в кармане, чем позволить богатым оскорблять себя.

На третьем этапе своего духовного формирования Эстер снова проявляет силу характера. Когда после долгой борьбы с бедностью и унижительным однообразием жизни ей предлагают руку сразу двое мужчин, обещая ей лучшее будущее, она снова должна сделать выбор, принять правильное решение. После внутренней борьбы она вновь следует зову сердца и выходит замуж за своего обольстителя и отца ее ребенка, которого она все еще любит и не поддается на соблазн более выгодного брака. Но когда муж потерял свое состояние и умер от простудной болезни, Эстер снова остается с ребенком одна, ведя борьбу с бедностью. Однако она наконец находит себе новый дом, когда ее прежняя хозяйка из Вудвью, теперь одолевшая и обедневшая, представляет ей в своем старом имении тихое пристанище.

В конце романа Мур снова набрасывает портрет героини, который однако сильно отличается от того портрета, с которым читатель ознакомился в первой главе романа:

"A woman of seven or eight and thirty, stout and strongly built short arms and hard-worked hands, dressed in dingy black skirt and a threadbare jacket too thin for the dampness of a November day. Her face was a blunt outline, and the grey eyes reflected all the natural prose of the Saxon." /Moore, G., 1936, с. 304/.

Этот реалистический портрет служанки еще раз указывает на основную цель Мура: давать возможно более сочувственное, но в то же время нейтральное изображение характера в процессе развития его жизни, а не пускаться в распутывание сложных нитей сюжета с участием многих действующих лиц.

Пронизывающая все произведение этическая точка зрения, которая нашла свое убедительное воплощение в положительном образе Эстер Уотерс, оправдывает второе утверждение автора о том, что этот роман "в такой же мере английский, как "Дон-Кихот" - испанский" /Freeman, J., 1922, с. III/.

Однако "Эстер Уотерс" явился первым и последним удачным романом Мура и нельзя на основе этого считать его продолжателем реалистических традиций английского романа. Значительная роль внешних воздействий в его творчестве и общее отрицательное отношение к английским писателям делают его своеобразной и в то же время типичной фигурой среди прозаиков на рубеже столетий. Его заслугами являются расширение поля деятельности писателей, и его экспериментаторская работа в области романа. Он был одним из первых, осмелившийся писать о таких вещах, которые считались непристойными рассматривать в литературе и которые обходили молчанием даже такие писатели, как Диккенс и Гарди. Мур, как и Джордж Элиот, был одним из тех писателей, который впервые сознательно изображал самых обыкновенных людей и различные явления жизни с большой серьезностью и художественной отдачей. Как многие другие писатели на рубеже столетий, он также пропагандировал свои теоретические взгляды в литературно-критической публицистике.

В то же время склонность к экспериментаторству, неразработанность собственного литературного почерка и отсутствие типичных, проходящих через все произведения характеров, частично явились причинами того, что в настоящее время его творчество не пользуется большой популярностью, оно почти забыто.

Арнольд Беннет, которого наряду с Муром западные критики считают самым главным представителем натуралистических тенденций в английском романе на рубеже века, является более известным писателем.

В литературу Беннет пришел со своей тематикой. В ранних романах писателя изображается жизнь представителей среднего класса - мелких купцов, владельцев маленьких фабрик, лавочников, проживающих в небольшом промышленном районе Центральной Англии под названием Потериз /Potteries/. Здесь в центре гончарной промышленности старой Англии прошло детство и юные годы Беннета. Правдивое отображение родного края в романах о "Пяти городах" принесло его автору литературную известность.

В своих региональных романах и рассказах Беннет знакомит читателя со своеобразием чисто географического расположения этих индустриальных центров, с историей и развитием гончарного дела, а также с особенностями духовного склада и моральных устоев местных жителей, подчеркивая тесную взаимосвязь этих факторов. Люди в этих дымных городах по характеру прозаичны и утилитарны, им чужд сентиментализм, пустословие. Вместе с тем, чужды им и научные интересы, и тем более искусство и литература. Они провинциально ограничены и отсталы, но отличаются исключительным трудолюбием, "здоровым смыслом" /"common sense" / и свойственным только им своеобразным угрюмым, грубым юмором.

Серия упомянутых выше региональных романов, имеющих в основном автобиографический характер, и составляет лучшую часть творческого наследия Беннета. К ним относятся такие произведения, как "Человек с Севера" /"A Man from the North", 1898/, "Анна из Пяти городов" /"Anna of the Five Towns", 1902/, "Леонора" /1903/ и "Кого бог соединил" /"Whom God Hath Joined", 1906/. С появлением в печати следующего романа под названием "Повесть о старых женщинах" /"The Old Wives' Tale", 1908/ Беннет становится мировым писателем и с этих пор занимает видное место в английской литературе начала нынешнего века. К этой же серии романов относятся "Трилогия Клейхенгер" - "Клейхенгер" /"Clayhanger", 1910/, "Хильда Лессуэйз" /"Hilda Lessways", 1911/ "Эти двое" /"These Twain", 1916/, а также юмористический по замыслу роман "Фигура" /"The Card", 1911/.

Этот первый период литературной деятельности Беннета (1898-1916), в течение которого была создана целая серия посвященных родному краю романов, является вместе с тем временем формирования его писательского стиля и техники, временем творческих поисков и находок. Как Джордж Мур и другие современные ему английские писатели Беннет в своей творческой практике попадал под влияние других литературных направлений, идущих с континента. В основном и прежде всего следует отметить влияние французской и русской литератур. Если к английским романистам XIX века /Диккенс, Теккерея, Джордж Элиот и др./ Беннет относился критически, то о творчестве Флобера, Мопассана, Золя, Бальзака, Стендаля он отзывался с восхищением, восторгом, признавая при этом себя учеником то Тургенева, то Толстого или Достоевского. Следуя в своем творчестве по стопам этих великих писателей, подражая им прежде всего в области композиции и стиля, Беннет в то же время не утрачивает своего творческого лица и совершенствуется в своих романах лучшие традиции английского реализма. В этом отношении Беннет пошел дальше чем Мур, который оставался экспериментатором в области континентальных тенденций.

Французское влияние было по времени первым и наиболее значительным - об этом свидетельствуют многочисленные критические заметки писателя и сами его романы. Это сказалось также на его эстетических убеждениях и писательской технике, естественно между собой связанных. Заметное влияние таких писателей, как Флобер, Мопассан, Гонкуры и Золя связывается прежде всего в заимствовании эмпирического творческого метода этих авторов, метода, который базируется на наблюдении, фактах и по возможности беспристрастном отношении автора к действующим лицам. Так как наблюдение над становлением человеческого характера с точки зрения такого объективного, научного подхода считается самым важным, Беннет подобно своим французским учителям, отказывается от "сюжета" или "интриги" в прежнем значении этого слова и выдвигает на первый план изучение характера в конкретных обстоятельствах. С этой целью он детально рисует фон жизни своих персонажей, изучая его с исторической точки зрения.

Уже сам выбор провинциальной тематики указывает именно на французское влияние. Следует отметить, что впервые "открыл глаза", направил внимание писателя на изображение родного края никто другой, как ученик французских писателей

Джордж Мур, который своим романом "Жена комедианта" показал ему пример того, "как можно преобразить нищету и грязь в поэзию". /Bennett, A., 1932, с. 67/. В письме к Муру Беннет называет именно его "отцом всех своих книг о "Пяти городах" /Ibid., с. 67/. Независимо от прямого влияния Мура, выбор сюжетов в более широком смысле свидетельствует о влиянии традиций французского реализма в целом. Многие из французских учителей писателя /Флобер, Мопассан, Гонкуры, Бальзак и др./ переносили действие своих романов в провинцию. При этом, как правило, они изображали также "простых людей", в первую очередь, буржуазного сословия. Ими же введен в обиход хорошо известный термин "региональный роман" /"le roman régional"/.

В связи с проблемой французского влияния на романы Беннета высказываются различные точки зрения. Отметим, что многие ложные взгляды, касающиеся реализма в творческом наследии Беннета, объясняются, по-видимому, тремя основными принципами: 1) влияние французской литературы сводится к влиянию французского натурализма; 2) влияние русской литературы, сосуществующее с французским, игнорируется; 3) связь романов Беннета с традициями английского романа не учитывается.

Утверждение, будто Беннет является одним из самых типичных представителей французского натурализма в Англии, нашло широкое распространение благодаря тому, что французские романисты - Флобер, Мопассан, Гонкуры и Золя - в западной критике объединялись вплоть и рядом под названием "натуралистов", хотя эти романисты, сходясь в некоторых своих литературных принципах, не составляют единой литературной школы.

Изучение наиболее типичных романов о "Пяти городах" показывает, что не натуралист Золя, а Флобер, Мопассан и главным образом Бальзак, т.е. писатели, причисляемые советской критикой к реалистам, оказали подлинное влияние на творчество Беннета. Не вызывает сомнения, что он находился под влиянием французских реалистов в большей мере, чем под влиянием натуралистов. И как бы он ни был увлечен теорией Тэна о "причинах" и "следствиях" /Bennett, A., 1932, с. 20-24/, которую Золя выставил как программный лозунг в своем "Экспериментальном романе", Беннет никогда не был детерминистом в том смысле слова, в каком был Золя.

Среди романов о "Пяти городах" Беннета имеется лишь один, "Человек с Севера", который в определенной степени можно считать "экспериментальным романом". Написанный под непо-

средственным влиянием "Милого друга" Мопассана /Jaeschke, R., 1934, с. 16-19/ он более опосредовано отражает влияние Золя /Frierson, W.C., 1942, с. 29/.

Помимо того, что роман "Человек с Севера" можно считать исследованием об отношении характера и среды в духе Золя, в романе, особенно в последней его части, имеются и некоторые непосредственные ссылки на Золя. /Bennett, A., 1930, с. 95, 112/. Характер героя, Ричарда Ларча, складывается в неблагоприятной обстановке. Он терпит поражение в борьбе за существование, его амбиции рушатся и он разочаровывается.

Но "Человек с Севера" не является региональным романом, в прямом смысле этого слова. Молодой писатель Ричард Ларч пытается сделать карьеру в Лондоне. На его родной край имеются лишь некоторые намеки. Этот роман, являясь первой попыткой Беннета, не типичный для него. Кроме того, наряду с влиянием Золя, в романе наблюдается и некоторое влияние Тургенева /Bennett, A., 1932, с. 17-18/. Таким образом, натуралистическая концепция Беннета является непоследовательной.

Только во втором романе, "Анна из Пяти городов", Беннет впервые изображает свой родной край. Как уже отмечалось, Беннет приступил к написанию этого романа вдохновленный романом Мура "Жена комедианта". Если же сравнить "Жену комедианта" с "Анной из Пяти городов", или другими региональными романами Беннета, то непосредственное литературное влияние Мура оказывается незначительным.

Рассмотрение Муром промышленного центра Потериза является в значительной степени отличным от Беннета. Мур никогда не жил там, а все данные для изображения фона получил от дирижера театра Друри Лейна, который случайно посетил этот город во время гастролей /Walker, D., 1966, с. 81/.

Поэтому естественно, что локальная окраска и концентрация внимания на ней, которые являются основным достоинством региональных романов Беннета, ни в кой мере не встречаются в произведениях Мура. Далее, что еще более существенно, французский натурализм, как его понимал и представлял Мур, Беннет модифицировал и адаптировал весьма свободно, согласно своему вкусу.

Если сравнить мрачное, удручающее изображение промышленного района в романе Мура с многоликими аспектами, столь щедро и живо предлагаемыми Беннетом, то сразу проясняется различие в подходе писателей к изображаемому. Беннет чувст-

вует как романтику, так и пафос в мрачном виде Пяти городов, который является ареной творческого труда человека /Bennett, A., 1907, с. 12/. Хотя в своем более позднем романе "Повесть о старых женщинах" Беннет пишет, что атмосфера Пяти городов является "грязной, как тина", что "этот город коптит и дымит по ночам так, что Лонгшоу сравнивается с адом", он преклоняется перед этим зрелищем, любит людьми, которые там работают /Bennett, A., 1962, с. 31/. В отличие от Мура Беннет не является беспристрастным фотографом промышленного района, жизнь для него не является зрелищем, которое следует объективно, с научной точностью копировать. Хотя Беннет также подчеркивает влияние среды на своих героев, даже в наиболее типичных романах о "Пяти городах" он не является детерминированным вроде Золя и других натуралистов.

Непосредственное или опосредованное влияние Золя на изображение таких известных характеров, как Анна Теллрайт, Эдвард Теллрайт, София и Констанс Бейнс, Эдвин и Дариус Клейхенгер, Тетушка Хемпс и другие в действительности оказывается незначительным.

Автор этого исследования разделяет мнение многих таких критиков, как Арнольд Кеттль /Kettle, A., 1960, с. 86/, Джордж Лафуркад /Lafourcade, G., 1939, с. 151/ и др., которые, указывая на общую связь региональных романов Беннета с французской традицией, подчеркивают прежде всего влияние бальзаковского "старого реализма", сказавшегося в большей мере, чем натурализм Золя. Так, в вопросе подхода к провинциальным персонажам Беннета сближает с Бальзаком тот важный факт, что у него по-бальзаковски подчеркивается прежде всего типичность героев. Как и Бальзак, Беннет изображает стойких, упорных сформировавшихся под влиянием тех или иных обстоятельств людей, которые не сдаются перед ударами жизни. Между созданными Беннетом типами упрямых скряг, волевыми характерами служанок, выполняющих непосильную работу, а также типами эгоистичных молодых людей и девушек и аналогичными героями Бальзака существует большое сходство. Беннет также использует многие технические приемы, свойственные творчеству Бальзака: детальное описание городов, улиц, места работы, комнат и т.д. - все это является способом характеристики героев.

Учась у других писателей, Беннет творчески относился к перенесению в свои произведения литературных традиций своих иностранных учителей. Он обычно прибегал в своих лучших про-

изведениях к использованию литературных традиций не одного, а нескольких писателей. Так, с самого начала творческого пути на него, наряду с французскими оказали влияние также и русские писатели XIX века. Русские романисты - прежде всего Тургенев, но в известной степени также Толстой и Достоевский - научили его понимать наиболее сложные интимные стороны жизни; научили сосредоточивать внимание на психологическом анализе и выявлять через внутренний мир персонажей их субъективные взгляды. В таких романах, как "Анна из Пяти городов", "Кого бог соединил", "Повесть о старых женщинах" и в ряде других Беннет часто прибегает к писательской технике именно русских писателей. Хотя влияние перечисленных выше чрезвычайно различных между собой русских романистов, естественно, отзывалось на творчестве Беннета по-разному, их воздействие имело один общий результат: русские писатели научили его более гуманному и чуткому подходу к людям, к тому будничному духовному миру, в котором они живут и действуют.

Влияние Тургенева, прежде всего в более ранних региональных романах Беннета, оказывается главным образом в подходе к трактовке поведения и взаимоотношения персонажей; прием косвенной характеристики, прием использования пейзажа с целью показа настроений и эмоций тех или иных персонажей; объективное изображение контрастных типов посредством тщательно отобранных деталей и т.д. ("Анна из Пяти городов"). Можно указать и на эмоциональность изображения героинь (особенно в ранних его региональных романах), в чем также сказывается воздействие тургеневского творчества в целом ("Анна из Пяти городов", "Леонора", "Кого бог соединил").

Два других русских романиста, Достоевский и Толстой, с главными произведениями которых Беннет познакомился несколько позже, оказали также заметное воздействие на творчество писателя. Еще в 1903 году Беннет отмечает в своем дневнике, что пытается в "Истории двух старых женщин" (роман позже был переименован в "Повесть о старых женщинах") постичь тон "Смерти Ивана Ильича" Толстого (Bennett, A., 1932, с. 131). К творчеству Толстого обращался он и в ходе создания романов "Цена любви" и "Эти двое", стремясь "поднять" их на более высокий эмоциональный уровень и этим спасти от однообразия, к которому он, по собственному мнению, был склонен. Многие заметки в дневнике писателя, относящиеся ко времени создания трилогии "Клейкенгер", свидетельствуют о том, что Беннет чи-

тал и вдохновлялся также и творчеством Достоевского, наряду с Тургеневым и Толстым.

Беннет сам признавался, что "создал все свои произведения благодаря влиянию французских и русских романистов". /Decker, C.R., 1952, с. 33/. Это признание Беннета не позволяет сводить влияние французской литературы к влиянию французского натурализма, и подчеркнуть также влияние русской литературы.

Однако, каково бы ни было влияние французских и русских писателей на романы о "Пяти городах" Беннета, все это только помогло ему творчески переработать обусловленные реальной действительностью впечатления и наблюдения. Не следует упускать из виду, что эти романы Беннета тесно связаны с его автобиографией. Поэтому независимо от влияния континентальных писателей, сила и жизненность творчества Беннета проявляется прежде всего в его верности реальной действительности. Он умеет оживлять описываемые "факты" и "наблюдения". Это в значительной мере объясняется его превосходным знанием родного края. Многие герои романов писателя /Эдвин Клейхенгер, Ричард Ларч, Ленри Мэчин и др./ отражают жизненные воззрения самого Беннета, связаны с ним общностью характера. Целый ряд персонажей /Дариус Клейхенгер, София и Констанс Беинс, Тетушка Хемпс и др./ списаны с действительных прототипов, отражают жизнь Пяти городов, которую Беннет прекрасно знал и понял.

Взаимосвязь объективного и субъективного факторов в самом подходе к литературному творчеству сближает Беннета с традиционным английским реализмом. Одной из типичных черт, демонстрирующих эту связь, является юмор его произведений. Как и у многих английских реалистов до него /Дефо, Свифт, Фильдинг, Джен Остин, Диккенс, Гаскелл, Теккерей, Джордж Элиот и др./, юмор следует считать существенной особенностью стиля Беннета в целом.

Юмор Беннета критики определяли различными эпитетами: "мрачный", "сухой", "серьезный", "иронический", "шутливый" /"grim", "gray", "dry", "grave", "ironic", "facetious"/, но наличие его отмечалось всеми. Так, например, известный американский критик Карл ван Дорен делает вывод, что Беннет является "одним из оригинальнейших юмористов современности" /Doren, K., 1925, с. 193/. Другой же американский ученый Эйбл Шевали отрицательно относится к юмору Беннета, называя

его "известного рода кокетство цинизмом" или "достойной сожаления склонность к паясничанью" /Chevalley, A., 1925, с. 174/.

Юмористическое отношение Беннета к своим героям проявляется не только в романах о "Пяти городах", но здесь оно имеет под собой местную почву. Хотя писатель пользуется юмором не во всех региональных романах в равной степени, нет ни одного, где он не был бы представлен. В легком юмористическом стиле написаны "Высокомерная Элен", /"Helen with the High Hand"/, "Кого бог соединил", и "Фигура". В романе "Повесть о старых женщинах", особенно в I и II частях, юмористический стиль писателя достигает высокого мастерства.*

Даже в более серьезных произведениях, таких как меланхолический роман "Анна из Пяти городов" или несколько пессимистический "Трилогия Клейхенгер" имеются юмористические сцены или целые главы. Так в У главе романа "Анна из Пяти городов", "Возрождение" /"Revival"/ изображение мрачно юмористическое, переходящее в сатиру. Это относится и к VII главе романа "Клейхенгер", "Тетушка Хемпс". Скрытый юмор чувствуется и в I части романа "Хильда Лессуейз", "Девушка вступает в жизнь" /"Her Start in Life"/, в которой рассматриваются отношения Хильды к матери.

В большинстве романов о "Пяти городах" проявляется и склонность Беннета к изображению типичных английских, "совсем не французского типа, эксцентричных характеров" /"wholly un-French delight in eccentricity of character", Allen, W., 1946, с. 46/. Наиболее типичными эксцентриками Пяти городов являются Дядя Мешах в романе "Леонора", Чарлз Кричлоу в романе "Повесть о старых женщинах", Тетушка Хемпс и Большой Джеймс в "Трилогии Клейхенгер".

Склонность Беннета к изображению эксцентричных характеров больше, чем какая-либо другая черта, сближает его с вековыми традициями английского романа. В создании эксцентричных и в то же время типично английских характеров он следует Диккенсу. Но Беннет не дает развиваться эксцентричности в такой мере как это свойственно Диккенсу. Эксцентриками в произведениях Беннета являются в основном не главные персонажи. В эксцентрическом подходе писателя также чувствуется некото-

* Анализ юмористического стиля Беннета в этом романе см. А. Луйгас "Юмористический стиль в романе Арнольда Беннета "Повесть о старых женщинах". - Ученые записки ТГУ. Труды по романо-германской филологии, IV, выпуск 294, Тарту, 1972.

рая умеренность и сдержанность, это и понятно на рубеже века, в период, когда под внешним континентальным влиянием английская литература склоняется к более трезвому подходу к жизни, подчеркивая больше обычное, чем необычное.

Персонажи Пяти городов жизненны и витальны в силу своей типичности. При типизации характеров Беннет опирался не только на Бальзака, которым он восторгался /Allott, M., 1959, с. 29/, но и на традиции английского романа.

Как отмечалось при анализе романов Джорджа Элиота, для английского реалистического романа наряду с юмором характерна морализирующая тенденция, "поучать и радовать" /"to teach and delight"/. Хотя Беннет тщательно избегает "поучения" прямыми комментариями и критикует других писателей особенно Диккенса, Теккерея и Элиота за то, романы о "Пяти городах" и сами не лишены этой тенденции. Эта тенденция, несмотря на выдержанный объективный подход писателя, проявляется при типизации характеров или, как он сам определяет, "конвенционализации" /"conventionalization", Allott, M., 1959, с. 29/.

Классификация персонажей романов Беннета проводилась критиками в основном по их темпераменту или психологической характеристике /Wain, J., 1957, с. 121-156/. Но действующие лица в романах Пяти городов, как указывает и сам Беннет, можно легко разделить на положительных и отрицательных по чертам характера. Хотя в этих романах нет чисто "положительных" или "отрицательных" героев, но одним из них автор в определенных случаях симпатизирует, других - осуждает. Он ценит упорство, стойкость в преодолении трудностей, характерные для людей его родного края, и осуждает слабость, нечестность и легкомысленность. Он также восхваляет "здравый смысл" и отрицает сентиментальность. По указанным причинам автор симпатизирует характерам типичным для его родного края, Анне Теллрайт, Констансу и Софии Бейнс, Эдвину Клейхенгеру и др. На примере этих персонажей он учит читателя ценить нравственные качества Пяти городов. С этой же целью такие персонажи, как Джеральд Скейлс, Джордж Кэнон и некоторые другие, нечестные и лицемерные люди, изображены негативно. Плутство и безответственность Джеральда Скейлса сравнивается с врожденной честностью и прямолинейностью Софии Бейнс, подозрительной скрытностью Джорджа Кэнона и непосредственностью Хильды Лессуейз.

Субъективная оценка и морализирующее отношение Беннета наиболее ярко проявляются в III части романа "Повесть о старых женщинах", в которой автор "берет под защиту" ушедшую из дома Софию. Писатель высоко ставит природные нравственные качества героини, проявляющиеся в период ее одиночества в Париже, "ее пуританскую осторожность, тевтоническую, практическую дальновидность" /Bennett, A., 1962, с. 443/.

В Париже София поневоле сталкивается с легкомыслием и безнравственностью, но остается при этом чистой. Беннет одобряет врожденное умение Софии торговать, а в период Коммуны 1870 - спекулировать на черном рынке Парижа. Все французы на пути Софии уступают ей в характере. Она лучше слабохарактерной женщины Мадам Фоко, мелодраматичного юноши Ширака, и безнравственного старика Нипса.

Этой субъективной симпатией автора к Софии объясняется, в частности, отсутствие юмора в III части, которое в значительной степени нарушает стилистическое единство романа как целого. Отказавшись от беспристрастного юмористического отношения к своим героям, характерного для двух первых частей романа, Беннет излишне восхваляет достоинства жителей Пяти городов. Этим он доказывает и свою принадлежность к тому же среднему сословию, к которому принадлежала и София. В глубине души Беннет оказывается пуританином, которому дороги нравственные нормы среднего сословия - "здравый смысл", успех и богатство в жизни.

Таким образом, несмотря на стремление оставаться беспристрастным по отношению к своим героям, в действительности же Беннет "учит" морали. Он раскрывает типичное для персонажей Пяти городов и акцентирует при этом, что им одобряется и что осуждается.

Учитывая два указанные аспекта в романах о "Пяти городах" - юмор и морализирующий подход, проводится параллель между Беннетом типичными английскими реалистами. Так, например, один из важнейших английских критиков романа, - Уолтер Элен - указывает на родство Беннета с такими английскими традиционными юмористами, как Фильдинг и Диккенс. Согласно Элену, Беннет является представителем английского реализма, несмотря на значительное влияние на его творчество зарубежных писателей /Allen, W., 1963, с. 46/. Эту же мысль несколько модифицированно повторяет и другой известный критик - Скот-Джеймс, - который пишет: "Он (Беннет) ...представляет

в основном английские литературные традиции. Несмотря на восторженное отношение к французской литературе, которая освежающе повлияла на его стиль, романы его, как и романы Филдингa, Смоллета, Диккенса и Теккерея, созданы большим воображением, страстным стремлением репродуцировать жизнь во всем ее обилии, ограниченности и величии". /Scott-James, R.A., 1931, с. 77/.

Л и т е р а т у р а

- Урнов М. Предисловие к кн.: Эстер Уотерс. - М.: Художественная литература, 1973.
- Урнов М. Томас Гарди. - М.: Художественная литература, 1963.
- Allen, W. Arnold Bennett. - London: Home and Van Thal, 1948.
- Allott, M. Novelists on Novel. - London-New York: Routledge, 1959/60.
- Barker, D. Writer by Trade. A View of Arnold Bennett. - London: Allen and Unwin, 1966.
- Bennett, A. The Journals of Arnold Bennett 1896-1910. - London: Cassel, 1932.
- Bennett, A. A Man from the North. - London: Methuen, 1930.
- Bennett, A. The Old Wives' Tale. - M.: Foreign Languages Publishing House, 1962.
- Chevalley, A. The Modern English Novel. - N. Y.: Knopf, 1925.
- Decker, C.R. The Victorian Conscience. N. Y., 1952.
- Doren, C., Doren, M. American and British Literature since 1890. - N. Y. - London: Century, 1925.
- Freeman, J. A Portrait of George Moore in a Study of His Work. - London: Werner Laurie, 1922.
- Frierson, W.C. The English Novel in Transition. - Norman: University of Oklahoma Press, 1942.
- Hone, J. The Life of George Moore. - London: Gollancz, 1936.
- Jaeschke, R. Arnold Bennett und Frankreich. - Inaugural Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde, Breslau, 1934.
- Lafourcade, G. Arnold Bennett. A Study. - London: Muller, 1959.

Lovett, R.M., Hughes, H.S. The History of the Novel in England. - London: Harrap, 1933.

Moore, G. Confessions of a Young Man. - Leipzig: Tauchnitz, 1905.

Moore, G. Esther Waters. - London: Penguin, 1936.

Pound, R. Arnold Bennett. A Biography. - London: Heinemann, 1952.

Scott-James, R.A. Personality in Literature 1913-1931. - London: Secker, 1931.

Wain, J. The Quality of Arnold Bennett. - In: Wain, J. Preliminary Essays. - London: Macmillan, 1957.

THE INFLUENCE OF NATURALISM AND THE TRADITIONS OF THE ENGLISH REALISTIC NOVEL IN THE LATE XIX AND EARLY XX C.

A. Luigas

S u m m a r y

The present paper is a continuation to the analysis of the problems of naturalism and realism by the same author in the previous issue of the University Transactions (No. 540). It deals mainly with the transitional stage of English realism in the late 19th and early 20th c., and pertains to such typical writers of the period as George Moore and Arnold Bennett.

Like George Eliot in the 60s and 70s, George Moore and Arnold Bennett at the turn of the century, adapted naturalistic doctrines in their novels. Differently from the earlier realist, however, who arrived at the positions of naturalism, as if independently, through the theory of positivist philosophy, Bennett and Moore followed mainly the literary influence of the French naturalists. At the same time the naturalistic concept was not consistent in their novels, as they imitated many other foreign masters (Balzac, Maupassant, Turgenev, etc.) apart from the French naturalists (Zola, etc.).

Both these novelists also responded to the spirit of the age by propagating the new standpoints of "truth" in fiction in their publicistic works and criticized the English realists (i. e. Moore's continued attacks on Th. Hardy) for their

lapses into sentimentality or melodrama. Apart from their artistic merit, the main difference between the two lay in the fact that while Moore remained an experimenter in continental literary tendencies, Bennett revealed a greater degree of independence and originality. In spite of the invigorating effect of the French and Russian writers on the style and composition of Bennett's novels, he remained essentially an English novelist. He carried on the traditions of the English realistic novel and linked with the long list of native writers - Defoe, Swift, Fielding, Austen, Dickens, Thackeray, Eliot, etc. - for his typically English humour and for his thinly disguised moralizing attitude towards his characters and their surroundings of life.

В ПОИСКАХ ЭТИЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ.
РОМАН ДЖОНА ФАУЛЗА "КОЛЛЕКЦИОНЕР"

Тамара Залите
Латвийский государственный университет

Дж. Фаулз (р. 1926) вошел в литературу в 1963 г. зрелым 37-летним человеком. Его первый роман "Коллекционер" ("The Collector") вместе с двумя последующими романами ("The Magus," 1966, 1977, "The French Lieutenant's Woman," 1969), и сборник рассказов "Башня из черного дерева" (1974) составляют собой как бы этап его творчества, единую группу, которую связывает одна эстетическая идея и одна методология. Она дополняется книгой "Аристос" ("Лучшие", 1968), где автор обобщает свои эстетические и мировоззренческие взгляды, с некоторыми ссылками на вышеуказанные романы.

Фаулз - преподаватель литературы, учился в Оксфорде, где особенно интересовался Кельтским фольклором (это сказывается на его трактовке личности и тематике). Человек большой живой эрудиции, он в своем творчестве опирается на широкий круг культурной традиции.

Его сознание культуры ("культурного факта") в истории человека вообще, и в настоящий момент - в частности и особенно, является основной его концепции человека, его этики и эстетики. (К нему применима мысль Фолкнера, что "искусство - это величайшее изобретение человека, цель которого - воплотить историю его стойкости и мужества и доказать, что его надежда обоснована").

Искусство для Фаулза - это моральная категория. Синонимы понятие искусства - это свобода, сопричастие в процессе жизни, правда; искусство - это суть духовного, т.е. человеческого мира, "стенограмма знания" (Аристос).

Продолжая, в известной мере, эстетику О. Уайлда ("The Critic as an Artist," например), Фаулз считает, что искусство призвано "учить жизнь" (а не только наоборот). Оно несет поэтому огромную ответственность ("Можно шутить над чем ты

хочешь, но к искусству надо относиться серьезно", - говорит художник - герой, воплощающий в большой мере авторскую точку зрения в романе "Коллекционер"). Искусству доступны истины, которые "слишком сложны для науки" (Аристотель). Ставя искусство (вернее, соотношение между искусством и жизнью) в центр своего художественного мира, автор тем самым ставит в центр внимания вопрос морали. Исходя из этого, Фаулз строит свой роман, синтезируя жизненный материал с материалом культурного наследия. Его роман - это одновременно и "модель действительности", и "модель творческой деятельности", т.е. процесса творения. Здесь уместно наблюдение Р.В. Рибцова ("Воп. фил.", 10, 1979) о "способности искусства моделировать не только определенные аспекты действительности, но и саму человеческую деятельность (в том числе и научно-теоретическую). С этой точки зрения искусство, являясь как бы метадеятельностью, соотносится с позитивным познанием, подобным философии, не столько "по горизонтали", сколько "по вертикали"

Параллельно с весьма увлекательной сюжетной линией Фаулз обнажает саму структуру романа и роль традиции в процессе его создания; его внутреннюю логику; его возможности. Таким образом, Фаулз как бы расшатывает рамки романа, активизирует его взаимодействие контекстом жизни.

В данном романе это всего лишь намечается подспудно внутри сюжета.

В последующих двух романах процесс творения как тема определяет всю структуру. Фаулз меняет соотношения между автором, повествователем, персонажами и читателем. Автор "посещает" созданный им мир, передавая свой авторский мандат читателю; создает, по его собственной формулировке, "мета-театр" ("The Magus"), в сюжет вплетаются рефлексии о нем.

В романе "Коллекционер" мы находим зачатки такой рефлексивности.

Мы вступаем в поэтический мир этого романа легко, без усилия. Его сложность раскрывается нам незаметно. Роман строится на единой сюжетной линии, одном событии: столкновении между двумя персонажами: Фердинандом (Фредриком) Клегг и Мирандой. Роман делится на 3 части: I ретроспективный рассказ Фердинанда об этом событии; II дневник Миранды, относящийся к тому же; III короткая часть - оценка и выводы Фердинанда. Таким образом, все части являются повествованиями от первого лица.

Ситуация: Клегг, рядовой служащий, подчеркнуто серый, духовно ущербный, внешне непривлекательный, необразованный внезапно выигрывает огромную сумму денег (на футбольных купонах). Его единственный интерес в жизни - коллекционирование бабочек. Он давно присмотрелся к студентке художественного училища Миранде - красивой, живой, талантливой, одним словом, полной противоположности ему. Заимев деньги, он с жуткой четкостью вырабатывает план ее похищения - вернее, этот план как будто механически создается в его мозгу. Читателю он не сообщается - он просто следует действиям Клегга, шаг за шагом: Клегг покупает старый, отдаленный особняк с просторным и глубоким погребом, приспособливает погреб так, что в нем можно жить не поднимаясь в "мир людей". Затем "ловит" Миранду - как бабочку, с помощью хлороформа и помещает ее туда. Начинается странная, внешне "совместная" жизнь. Он стремится обладать девушкой только как коллекционер - он, оказывается, вообще не знает сексуального влечения. Он окружает ее всем, чем его воображение ее может наделить: одеждой, бельем, коврами. Потом, по ее требованиям, красками, бумагой, книгами. Она делает тщетные попытки побега - к концу месяца умирает от недостатка воздуха, воспаления легких.

Фердинанд - Миранда: это сочетание уже указывает на аллегорию шекспировской "Бури", которая лежит в основе романа. Это констатируется самой Мирандой; "Калибан было бы более подходящим", - она говорит, когда почему-то постеснявшись своего имени Фред, ее похититель называет себя Фердинандом. Аллегория "Бури" проходит через всю вторую часть, т.е. в сознании Миранды, где она приобретает силу жизненного опыта, тем самым углубляя и читательское восприятие романа.

В романе сталкиваются две типологические структуры человека; два противоположных принципа жизни: 1) Тип коллекционера ("Коллекционер - это самое страшное из животных", - как то сказала Миранде ее друг художник - задолго до того, как она узнала Фердинанда). 2) Тип художника - хоть и только потенциального. Противоположность прослеживается "вертикально". вглубь, через все пласты сложной человеческой природы; выражается в двух противоположных ценностных системах. Однако они сосуществуют, поэтому вынуждены вступить в взаимоотношения, когда совершается их конфронтация.

Противоположность выражена первым долгом стилистически. В своих повествованиях Фердинанд и Миранда, цитируя свои бе-

седы, невольно пародируют, передразнивают друг друга, так как оценки их противоположны. Образ данной ситуации, созданный Фердинандом, развенчивается в восприятии Миранды. Получается сложная, многозначная картина как внешнего мира (о котором обычно ведется разговор), так как их странного замкнутого мира, и друг друга. Каждый рассказчик вводит нас в свою (ограниченную) реальность, которая "в жизни" протекала как бы не касаясь другой. Мир Фердинанда - это мир низких слоев общества, бескультурности, бездуховности. Мир Миранды - это мир интеллигенции, творчества, сознания. (Интересно отметить, что Фердинанд симпатизирует фашизму, Миранда - близка левым кругам, участвовала в мирных демонстрациях и т.д.).

Пространственные измерения романного мира - тоже два противоположных понятия: внешнее (безграничный мир) - и замкнутый внутренний погреб, "склеп" как его называет Миранда. Пространственные образы занимают важное место в поэтике Фаулза, относятся к его ценностной системе, конкретизируют ее. Для Фердинанда - погреб это подлинный мир. Его жизнь протекает в "склепе" его ограниченности и замкнутости. Он полностью отграничен от мира, не только не общаясь ни с кем, но и благодаря сексуальной аномалии. Он - до крайности доведенная отчужденность. Выигрыш денег как бы завершает это - он уходит даже от трудового коллектива. Поэтому в погреб он спускается как бы в свой истинный мир - "Как будто там (наверху) не существует", - восторгается Фердинанд. Его ценности - это ценности тюрьмы, искусственный свет; обезжизненные бабочки, вместо искусства - фотография. Затем порнография, которая заменяет и секс. "Вы все умертвляете", - говорит ему Миранда. "Она убила всю романтику", - говорит Фердинанд, после попытки Миранды разбудить в нем мужчину. Он не знает искусства - поэтому у него нет не только будущего (как бы духовная импотентность), но и прошлого - он не приобщен к духовной, т.е. человеческой истории. Склеп раскрывается как метафора страшной реальности: в его планировке. Фердинанд оказывается черпал "идеи" из книги "Тайны Гестапо". Это дает понять, что мысль о таком соответствующем его склонностям мире жила в нем издавна. С его дегуманизированным образом связано злобещее явление не только насилия, но и садизма - явление характеризующее современный этап буржуазного мира, и заложенное в самой его структуре. Мы мысленно возвращаемся к этому роману читая следующий роман Фаулза "Mag", который со-

проводяют мотто из произведений де Сада. Явление "де Сад", подспудную его связь с эпохой просвещения и буржуазным гуманизмом интересно впервые у нас освещает В. Ерофеев в статье "Метаморфоза одной литературной репутации" (Ерофеев В., 1973, с. 3), бросающий свет на это явление в творчестве Фаулза. Таким образом, Фаулз уже в первом своем романе остро ставит проблему зла, и его не только психологические но и социальные корни. Ставя эту проблему в моральном плане, Фаулз естественно обращается к Достоевскому, который (цитирую Палмера (Palmer, W.I., 1974, с. 1) "стоит у самого входа в мир Фаулза". Фердинанд видит сон: Идет полиция - он должен быстро убить Миранду, почему-то это его долг. "У меня имеется только подушка. Я ее бью и бью, а она смеется. Я прыгаю на нее и принимаюсь ее душить, но когда я снимаю подушку - она лежит и смеется. Она только притворялась, что умерла. Я проснулся весь в поту. Впервые мне снилось, что я убиваю" - здесь явная аллюзия на сон Раскольников.

Главные эпитеты, сопровождающие образ Фердинанда - это "nasty" (мерзкий), "slimy" (слизкий). "Nasty" для Фердинанда и физическая любовь, и искусство. Страшно не то, что ему недоступно ни одно, ни другое - а то, что он извращает и одно, и другое. То есть, извращает саму жизнь. Когда он впервые, насильно фотографирует Миранду обнаженную, это как будто акт изнасилования. "Иронический вариант иронической ситуации" - так она на раннем этапе своей неволи характеризовала свою ситуацию. Теперь она осознает весь ужас тирании, власти "слабых, мелких тиранов".

И все же Фаулз показывает, что Фердинанд-Калибан не простое явление, он вызывает у читателя ассоциацию (заставляет его осмыслить) со сложностью шекспировского образа, т.е. Калибана, который вспоминая свои сны небесной музыки произносит самые грустные, поэтические строки в пьесе; которого Просперо обманул, обокрал. ("Она меня никогда не понимала", "Я ее любил"). И Миранда постепенно осознает социальные корни обесчеловеченного зла, опасность, которая грозит культуре (т.е. человечеству) от "ordinary man", от озлобленности "in-between class", его враждебности к искусству. "Бесплодный (нетворческий) человек + возможность творить равняется Злу", она записывает. Но она также чувствует свою ответственность, свое причастие к существованию этого явления. (Интересно отметить, что именно в этой среде "in-between class" Гитлер

нашел свою главную опору, как указал Георгий Дмитров; связь этого класса со слепой ненавистью и насилием - тема многих острых романов Гр. Грина).

II

Дневник Миранды охватывает обе пространственные категории - "верх", мир; и склеп, свою ловушку. Во время своего заключения, внешний мир вливается во внутренний, переосмысливается, интенсифицируется в нем (превращается в "Weltimpen-gaush"). Это - один из ведущих символов в мире Фаулза, но обычно - совершается и обратный путь - выход из "замкнутого" пространства в мир деятельности, осуществления. "Замкнутое" - для него символ частной жизни. Общество жестко ограничивает человека, но в своей "тюрьме", осознав ее внутреннюю связь с миром, он обретает себя, находит свою "самость", свою ценностную меру. В безвременности (или сверхвременности) тюрьмы он осознает ценность человеческого времени, сознания, ответственности, добра. Тематика этой части очень широкая. Это диалоги Миранды не только с "Калибаном" и собой, но и с культурным наследием, и с миром природы. Лейтмотивами проходят понятия свет, воздух - как пространственные понятия, и наоборот, застеночность, смерть. (Эти лейтмотивы также простираются от этого романа, через творчество Фаулза этого периода). В центре мысли Миранды - художник ("С. Р."), у личности и искусства которого она теперь учится. "Он был гибким - а я застывшей (stiff)". Его главное качество (в противоположность Фердинанду!) оживлять, очеловечивать все вокруг. Она вспоминает, например, один его рисунок, после момента максимальной духовной близости: две кофейные чашки, кофеварка, пальцы руки... "Я буду жить!" она твердит себе. В Миранде оживает, обретает конкретную, действенную силу, осваивает искусство и литературу. Все имена и явления, которые Фаулз вводит в роман через сознание Миранды, имеют существенное значение: Джейн Остин, Майор Барбара, Хиггинс, Данте, Пикассо, Брак, Гойя. Сезанн... Она сливается с Эммой, Марианной; с Просперо. Внезапно понимает глубинный смысл, урок шекспировской "Бури". Голос, оценка автора вливается в мысль Миранды, которую он представляет нам как только потенциально "положительное" явление. Такое слияние дает возможность автору развернуть характерную для него рефлексивную манеру по-

вестования (т.е. анализ творения), через "игру" с формой. Чувство вины* (Гайденко П.П., 1979, с. 272) и ответственности перед временем и эпохой обостряет ее жажду жизни - не только к жизни вообще, а - парадоксально (в конфронтации с смертоносным Фердинандом) именно к своей эпохе. "I love, I adore you age!" (с.244). Эпоху, в которой "калибанство", невежество равно преступлению.

В равной мере, она в склепе осознает телом, кровью красоту физического мира. "Свежий свет", "замочная скважина" такого света - окупает страдания первой неудачной попытки побега. ("Искусственный свет равнозначен лжи").

Фаулз, однако, не просто противопоставляет друг другу отрицательное (Ф) и положительное (М). Опасность состоит не просто в том, что бездушный робот имеет власть над судьбой творческого начала. А в том, что, сосуществуя, они не могут не вступить в взаимные отношения, даже если они отрицательные. 1) Она начинает привыкать! (Опасность такого "привыкания" - тема пьесы Ионеско "Носорог"). 2) Она начинает сознавать и в себе зачатки "калибанства", из-за которого ей грозит опасность контаминации. И не только в себе. "Мертвый груз (the deadweight) калибанства в Англии", - (с.123) думает она. Ее пугает сон, в котором она ощущает слепую ярость и ненависть, когда ее мать рвет ее удачный рисунок. Только не бороться "их" оружием.

Замкнутый мир поощряет углубление в себя, самопознание - а это первый шаг к познанию других. В выяснении собственной сущности Миранде помогают 1) зеркало (еще один сквозной образ в первых трех романах автора) 2) рисование 3) дневник. Последние два связаны со стремлением ее вырваться, приблизиться к жизни. Самое правдивое (она считает) - это рисунок. "Линия более чистая правда чем слово". Она "или правдива или нет; все равно хороша ли она или уродлива. А слово всегда вызывает сомнения, когда его перечитываешь", записывает себя Миранда. Ее дневник отражает ее поиски правдивости - наиболее адекватного для своей ситуации жанра. Письма невозможно писать "в вакууме"; она то и дело ловит себя не на полной искренности; ("... для слова, - а, следовательно, для человека нет ничего страшнее безответственности /Бахтин/). По-

* Сознание вины как признак духовности - эта мысль высказана П.П. Гайденко в книге "Философия Фихте и современность", Москва, "Мысль", 1979, с. 272.

этому рисунок, живопись становится все значимее для нее (например, образ Пьеро). При этом она все острее осознает общественную функцию искусства - его моральный урок. Она начинает (тщето!) учить искусству своего Калибана.

Сжатость, интенсивность обеих (вернее, трех) сопоставленных частей вызывает беспокойное ощущение, что мы имеем дело не просто с романом, а со своего рода шарадой, заданной нам на расшифровку. Через повествование просвечивает глубокий мифологический уровень - древний миф "поисков" и нисхождения в преисподнюю. В романах Фаулза это всегда "экзистенциальное путешествие в себя". В данном романе оно обрывается: Клегг не извлек ничего из пережитого кроме до предела оголенного намерения остаться коллекционером "человеческих бабочек". Он уже наметил себе следующую жертву - имя которой тоже начинается на М; и волосы у нее похожи на волосы Миранды - "да и купленная им для Миранды одежда будет ей как раз". Это не цинизм - а тип заверщенного робота.

Смерть Миранды трагична. Она наступает в момент, когда она обрела себя, поняла, что раньше "жила как бабочка", и к искусству относилась, как бабочка к цветам. Ее главная идея теперь - высокая моральная миссия искусства как хранителя и носителя добра.

Добро, в понимании Фаулза, не "дано" человеку, а достигается в напряженных поисках и испытаниях; оно достигается через правдивость - первым долгом к самому себе; а правдивости учит искусство.

Л и т е р а т у р а

Гайденко П.П. Философия Фихте и современности. М.: "Мысль", 1979, с. 272.

Ерофеев В. Метаморфоза одной литературной репутации.- Вопросы литературы, 1973, № 6.

Рыбцов Р.В.-Вопросы философии. 1979, № 10.

Palmer, W.I. The Fiction of J. Fowles. Columbia, 1974.

IN SEARCH OF ETHICAL VALUES. "THE COLLECTOR" BY JOHN FOWLES

T. Žalīte

S u m m a r y

John Fowles' first novel, "The Collector", published in 1963, is centered on the problem of Art, synonymous to the author with Life, Truth, as opposed to whatever is stagnant and fossilized. The novel's simple structure - three parts, each narrated by one of the two acting personages - covers a theme that is complex and allusive. The happening at the basis of the story is the kidnapping of Miranda, a lovely, young art student, by a man called Fred, who names himself Ferdinand.

Ferdinand is a bank clerk, half literate, inarticulate, and impotent. His one passion is his collection of butterflies - to which he now "adds" Miranda. He places her in a cellar that he specially prepared for the purpose, when he won a considerable sum of money in football pools and was in a position to quit his job.

The novel develops into an indirect dialogue: Miranda's diary follows Ferdinand's retrospective confession, and is concluded by his reflections upon having read the diary. Miranda dies of pneumonia. The two acting characters not only represent two opposite worlds - that of giving, and that of possessing, but they are also referred to Shakespeare's play "The Tempest" with its open end, and overtones of despair, whereby Ferdinand merges into Caliban.

The article examines the deeper significance of Fowles' introduction of "The Tempest", and his other symbolic meanings.

"BLACK HUMOR" IN THE AMERICAN NOVEL OF THE
SIXTIES AND SEVENTIES

Reet Sool

Tartu State University

This article is intended to throw some light on the specific nature of the kind of novel generally known as black humor, absurd, comic-apocalyptic or anti-novel, the terms being used in a rather loose manner by various critics. For convenience's sake and in order to avoid terminological muddle, we shall stick to the first, since it is under this name that the particular phenomenon is usually discussed by Soviet scholars (e.g. Зверев А., 1979, c. 208-252; Мендельсон М., 1977, c. 118-178).

The range of authors mentioned in this connection also varies, including in most cases such authors as John Barth, John Hawkes, James Patrick Donleavy, Thomas Pynchon, Donald Barthelme, Bruce Jay Friedman, Thomas Berger, James Purdy, William Burroughs and some others.*

Although these writers are singular and their work is distinctive, they do share certain common philosophic and artistic ideas, which allows them to be regarded as representatives of one of the more salient trends in postwar American fiction. This particular vision is largely based on the existentialist philosophy of the earlier stage, yet it goes somewhat further in its general conclusions, polemizing at times with its source of origin.

However, the principal thesis about the absurdity of the universe and man's relationship with it coincides with the existentialist doctrine. Yet there is an essential deviation: the authors under discussion do not share the existentialist idea of values. In their opinion there is no reason for accepting one value rather than another. Man is surrounded by total relativity, so to commit suicide would

* Western critics usually add the names of Kurt Vonnegut and Joseph Heller to the list but Soviet criticism firmly refutes the idea, viewing their work as essentially realistic (e.g. Зверев А., 1979, c. 211; Мендельсон М., 1977, c. 119).

be as senseless as not to: there is equally no reason for either alternative. Such is the message we get through Todd Andrews, the protagonist of John Barth's first novel "The Floating Opera" (note also the mockingly meaningful name of the hero - Tod(d)). For such a writer, man is but a kind of object in a huge collection of objects the world is made of - an obvious reflection of the over-mechanization of the American society of the fifties and sixties. Hence the theme of dehumanization in this kind of literature, presented with cold indifference as compared to the agony displayed in works of realistic mode. A black humor writer sees no reason in crying over man's plight. Nor does he think of rebellion as an orthodox existentialist would. There is no choice for man left in the world as presented in a black humor novel. The one and only reasonable reaction would be just laughter, but certainly not a merry one - "if not black, (...) then of 'fairly dark-hued color' anyway", as Bruce Jay Friedman (Friedman, B., 1965, p. VII) put it. The humor of such books more often than not "tends to be Stygian" (Hassan, I., 1973, c. 81).

Generally speaking, the conviction that the universe is chaotic and meaningless has been the dominant theme in many postwar European and American novels, just as there are innumerable alienated characters. Until the early sixties, however, this theme had been presented by means of more or less conventional novelistic methods in America. Not so in Europe, as the work of Beckett, Robbe-Grillet, Genet, Ionesco, Pinter and some others testifies. It is undoubtedly under the influence of the French 'nouveau roman' and the plays of the absurd that the so-called black humorists began presenting their vision of the world in new and different ways. That is, in almost every novel published by these writers after 1960, the concept of absurdity does not just constitute the theme, but it is primarily revealed through form and the particular techniques employed.

It is conspicuous that the trend under discussion should flourish in the sixties. The relationship between the surge of modernist writing and the general social atmosphere is subtle but it's there. At the turn of the decade there was a scent of change in the air brought along by the New Left and civil rights movement on the one hand and

the shock of the political murders and the disgraceful war in Vietnam on the other. To try to relate the social background of the sixties and early seventies to the key novels of black humor of the period on the basis of subject matter would be a thankless task. Instead, it is felt in the general mood, which is hectic and almost zany. The American social scene had grown so unprecedentedly absurd in the eyes of its citizens that in order to write fantasy all one needed to do (at least in the opinion of black humorists) was to report accurately the current events. "What might possibly surprise America?" asks Bruce Jay Friedman. "Another presidential assassination. Kidstuff ... It's sort of expected." (Friedman, B., 1965, p. X) He adds that there exists a very fading line between fantasy and reality and that the satirist has had his ground usurped by the newspaper reporter: "So you have Mrs. Liuzzo dead with a bullet in her brain, the federal government swinging into action because her 'civil rights have been violated' (...) A news magazine says what's all the fuss about anyhow and describes one of our Vietnam gases as 'fragrant-smelling' ..." (Friedman, B., 1965, p. X). Consequently, if novelists strive to portray absurdity effectively in a world which already accepts absurdity as an everyday fact, they have to think of new ways to do so - such seems to be the reasoning of a black humor novelist. However, he doesn't confine himself to his own society only, but embraces the whole world - "neither God nor man, theology nor philosophy, can make sense of the human condition" (Harris, C., 1971, p. 17). The only possible remedy would be to laugh at everything, and to produce laughter would be the task of a black humorist.

The major representatives of this trend display great inventiveness and verbal virtuosity. The ways of bewildering the reader are many and varied. Thus, for instance, logic or apparent logic is used to arrive at absurd conclusions. A dialogue between the judge and Clementine Christian, the protagonist of Donleavy's novel "A Fairy Tale of New York" is typical in this respect. As usual, Christian has taken oath to tell 'the truth, the whole truth and nothing but the truth':

"... Now Mr. Christian give me your address this second."

"It's Forty Six West I think Seventy Sixth Street, only on

the sign the end of the block it says Seventy Seventh where some kids changed it for a laugh I guess."

"Which is it."

"That's what I was trying to say before your honor, that I might say something that could be a lie when I was telling the truth."

"I'm going to allow you one last chance. We are going to give your address as Forty Six West Seventy Sixth."

"That's not it."

"Shut up, it is..." (Donleavy, J., 1974, p. 231-232)

Just like logic, language too fails to define adequately the chaotic world as an absurdist sees it. In extreme cases, as in Barthelme's "Dead Father" there is no causal relationship left between sentences in some of Dead Father's speeches - words have been connected through the association of sound and the whole unit bears no sense:

"In considering inconsidering inconsidering inconsidering the additionally arresting human beings annually additionally arriving..." (Barthelme, D., 1975, p. 49)

The literal interpretation of everything that is said (figures of speech included) is also very characteristic. A dialogue between Cornelius Christian and the boss of a wealthy firm:

"... Well Cornelius, so you'd like to make money. Want you to look out and down there. Wall Street and the harbour of New York. Like you could wipe your feet in it. What put us way up here."

"Well I guess the elevator."

"Boy, I'm talking on a different level."

"O."

"Ingenuity. It's a word we use around here. Say it." (Donleavy, J., 1974, p. 204)

The presentation of characters in black humor novels is likewise in accordance with their particular vision - human beings are but listless playthings in the overall chaos, their life and actions are meaningless, they bear no responsibility. Hence the general flippancy of tone which prevails in this kind of literature. Horror and death are presented with no concern whatsoever, they are the principal source of joke. The characterization differs greatly from the realistic method. We meet no psychologically grounded

personages here. Instead, the pages of black humor novels are populated with rather flat conceptual characters. (As a rule, the protagonist is somewhat more thoroughly portrayed, but he, too, is far from being psychologically well motivated.)

This particular method of characterization (or rather, the lack of it) stems directly from the existentialist theory that man has no innate identity and that his actions do not reflect his character. Consequently, the author holding these views thinks it fairer to present his characters without any psychological insight, determined only by what they do or say. Since the author believes that there is no order in the universe, he does not care much for the chronological development of action or the plot in general. This is why such novels are more often than not mere series of loosely related incidents, with lots of repetitions and monotony - an apparent attempt to convey the mechanistic nature of the American society as well.

Another important aspect should be pointed out here: the literature under discussion constantly stresses its fictional nature, drawing the reader's attention to this fact by means of direct comments. This is especially conspicuous in John Barth's novels - there are numerous allusions to the writer's creative effort when writing the book which is being read, his own previous novels and those of others. Barth says in an interview: "...to come to terms with the discrepancy between art and the Real Thing is to affirm the artificial element in art: (you can't get rid of it anyhow), and make the artifice part of your point ..." (quoted in Scholes, R., 1967, p. 137).

It is evident that black humor fiction depends greatly for its effect on shattering the reader's expectations, on calling forth a moral shock and a feeling of absurdity. Apart from its general modernistic limitations this is its major weakness: as time passes the reader will get used, and there would be no desired effect. Instead, boredom sets in. Black humor will have exhausted itself then. This is approximately what happened by the end of the seventies.

REFERENCES

- Barthelme, D. The Dead Father. - New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975.
- Black Humor. Ed. by Bruce Jay Friedman. - New York: Bantam Books, 1965.
- Donleavy, J.P. A Fairy Tale of New York. - New York: Dell Publishing Co., Inc. 1974.
- Harris, C.B. Contemporary American Novelists of the Absurd. - New Haven: College & University Press Publishers, 1971.
- Hassan, I. Contemporary American Literature 1945 - 1972. - New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1973.
- Scholes, R. The Fabulators. - New York: Oxford University Press, 1967.
- Зверев А.М. Модернизм в литературе США. - Москва: Наука, 1979.
- Мендельсон М.О. Роман США сегодня. - Москва: Советский писатель, 1977.

"ЧЕРНЫЙ ЮМОР" В АМЕРИКАНСКОМ РОМАНЕ 60-70-х ГОДОВ

Рэет Сооль

Резюме

В статье коротко рассматривается одна из существенных тенденций послевоенного американского романа т.н. "черный юмор". Это направление тесно связано с экзистенциализмом и идеями эстетического релятивизма. В романах писателей - "черных юмористов" - слышна и переключка с произведениями европейских абсурдистов и представителей "нового романа". Хотя "черный юмор" был вызван к жизни действительностью "массового общества", социальная атмосфера отражена в нем косвенно. Отдельные элементы стилистики писателей этого направления подчинены стремлению передать ощущение полной нелепости человеческого бытия.

К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ НОВОГО ПЕРСОНАЖА
(на материале романа Дж. Чивера "Буллет-парк")

Е. Борцова

Латвийский государственный университет им. П. Стучки

Типология персонажа романа обусловлена двумя факторами. Это, во-первых, внутренний мир романа и поэтика его композиции. Понятие внутреннего мира и аспекты, которые открываются при изучении его, даны Дм. Лихачевым в статье "Внутренний мир художественного произведения": "Художественный мир словесного произведения обладает внутренним единством, определяемым общим стилем произведения или автора, стилем литературного направления или "стилем эпохи". Изучая художественный стиль произведения, автора, направления, эпохи, следует обращать внимание прежде всего на то, каков тот мир, в который погружает нас произведение искусства, каково его время, пространство, социальная и материальная среда, каковы в нем законы психологии и движения идей, каковы те общие принципы, на основании которых все эти отдельные элементы связываются в единое целое". (Вопросы литературы, 1968, № 8, с. 87).

Второй фактор - это постановка проблемы личности в современной роману философии, современном мировоззрении, через которое документальный факт (действительность) становится фактом художественным, действующим уже по законам искусства. Именно роман, мерой которого, по определению О. Мандельштама (Мандельштам О., 1928, с. 56), является человеческая биография, непосредственно связан с вопросом о судьбе личности в истории.

Для рассмотрения типологии персонажа современного американского романа выбран "Буллет-парк" Дж. Чивера. Чивер, входя в число крупнейших американских литераторов, является одним из тех писателей, которые сфокусировали в своем творчестве многие проблемы сегодняшней Америки. Главная из них - проблема бездуховности существования. Он, как никто другой в американской литературе, "исследовал беспокойные поверхности

нового общества изобилия". (Aldridge, J., 1966, с. 174).

Рассмотрение внутреннего мира романа "Буллет-парк" с точки зрения типологии персонажа следует начать с материала романа, ибо он, не будучи нейтральным по отношению к идее произведения, предоставляет писателю необходимые социально-психологические данные, на основании которых автор формирует своих персонажей.

В творчестве Чивера прослеживается традиция американской литературы, обнаруживаемая у Ш.Андерсона, Т.Вулфа, У.Фолкнера как приверженность писателя к определенной сфере, бытия, даже к географически определенной, хотя и вымышленной, территории (например, Йокнапатофа Фолкнера). Как правило, это жизнь "среднего американца. Еще Р. Эмерсон в своей речи "К американскому ученому" призывал: "Расскажите мне о знакомой, обычной низкой жизни. Главное - возможность проникнуть в сегодняшний день и понять его". (Каули М., 1973, с. 263). Многие американские критики, как, например, А. Кейзин, видят главную особенность своей литературы в том, что она отображает душевные раны среднего класса, его тоску и отчаяние. Так и творчество Чивера привычно ассоциируется с жизнью среднего класса, так называемой Suburbia (от suburbs - пригородов - места обитания большинства средних американцев). Но некоторые американские критики неправомерно отождествляют героев писателя, жителей Suburbia (символа духовного убожества) с публикой, для которой он пишет. Его творчество сводят обычно к каталогизированию примет быта. Х. Голд причислил Чивера к "наблюдателям деталей". (Gold, H., 1957). И хотя эти не очень лестные характеристики, как правило, смягчаются указанием на то, что Чивер все же выше уровня, для которого и о котором он пишет, с ними трудно согласиться. Ибо приверженность Чивера к постоянной территории New-York Suburbs (у Чивера - это Буллет-парк, название и место действия интересующего нас романа), единственным властителем которой является он сам, не дает основания свести цель творчества Чивера к выражению мировоззрения "субократии", оракулом которой его называют. (Scully, J., 1965, с. 144). В этих характеристиках не учитывается основная особенность чиверовской поэтики, на которую указывает Дж. Олдридж. Он, хотя и с удивлением, замечает, что этому мастеру-ткачу рассказа удается придать банальным кризисам современной жизни обобщающую силу мифа. (Aldridge, J., 1966, с. 171).

Феномен сопряжения нарочито заземленного повествования с грандиозным обобщением стал характерным для литературы XX века. На него указал Н. Фрай в книге "Анатомия критики". (Frey, N., 1957). Основываясь на теоретических положениях Аристотеля, Фрай подразделяет все многообразие литературных произведений на пять модусов в соответствии с положением персонажа по отношению к окружающей его действительности и к читателю. Это - миф, легенда, высокий мимезис, низкий мимезис, ирония. Он прослеживает в истории литературы тенденцию движения от мифа, герой которого по качеству и по степени неизмеримо выше окружения, через легенду, высокий и низкий мимезис к иронии, персонаж которой находится ниже по своим моральным или физическим качествам, по абсурдности действий, по тяжести положения, в котором, однако, читатель может при определенных условиях оказаться сам. Соответственно этому движению меняется и пространство произведения. Если миф не признает деталей и высвечивает основные абстрактные категории человеческого существования, то ирония, наоборот, пристально вглядывается в саму ткань каждодневного бытия, дотошно ее исследуя.

Но шкала, вычерченная Фраем, оказывается не прямолинейной, а замкнутой: на стадии иронии литература возвращается к мифу: это подтверждает анализ произведений Ф.Кафки, Дж.Джойса, Дж. Апдайка. Герой последнего, например, (роман "Кентавр") един в двух лицах: провинциального учителя и благородного кентавра Хирона. Так и у Дж. Чивера в сборнике рассказов "Бригадир и вдова гольф-клуба" сюжеты цикла "Метаморфозы" это современные варианты античных мифов. Здесь обыкновенные в своей жестокости подробности американской жизни проецируются на вечные категории мифа, подымаясь сами до его высот или, наоборот, снижая его и опошляя.

Так, в романе "Буллет-парк" мы, с одной стороны, находим действительно чуть ли не каталогизирование примет быта жителей Буллет-парка: подробное описание их домов, занятий, привычек, с другой стороны, весь этот материал пронизан библейской символикой: это и алтарь, и убийство-жертвоприношение невинного, и тема двух братьев.

Чивер постоянно сопрягает оба плана, мифологический и бытовой. Однако можно выделить две тенденции этого сопряжения в романе. Одна, когда автор ироничен, придавая подробно выписанной, намеренно ничтожной житейской ситуации возвышен-

ность и значимость ритуала. Этим Чивер гротескно заостряет проблему общества, лишенного истинных человеческих ценностей, где напряженная духовная жизнь заменяется обрядовостью, всем тем, что лежит вне людей: едой, выпивкой, домашними хлопотами, развлечениями. Так, коктейли, обеды превращаются в жертвенный алтарь, на который приносится собственная плоть, а поиски потерянного кошелька уподобляются поискам священной чаши. Другая - где мифологизированность быта необходима автору для выражения глобальности кризиса, постигшего мир его персонажей, когда "кошмар стал реальностью". Так, поездка на работу представляется им Голгофой.

В то же время как структурный принцип наложения мифологического плана на бытовой является цементирующим фактором для группы точно фиксированных, разрозненных явлений *everyday Life*, символизируя их и сводя воедино в общую картину мира Буллет-парка.

Эта новая фаза (соединение мифологического и иронического), конструирующая особый внутренний мир романа, требует и нового героя. Какой персонаж может существовать в этом мире?

Герой классического европейского романа, по определению М. Бахтина, это "явление действительности, обладающее определенными и твердыми социально-типическими характеристиками и индивидуально-характерологическими признаками". (Бахтин М., 1972, с. 7). Но определенный тип и характер наперед определяют линию поведения их носителей. Они как бы подсказывают сюжет и не позволяют ему уклониться в сторону". (Лихачев Д., 1972, с. 88). Это же заметил еще О. Мандельштам в статье "Конец романа": "Человек, действующий во времени старого европейского романа, является как стержнем целой системы явлений, группирующихся вокруг него". (Мандельштам О., 1928, с. 56).

Произведению же с заданным сюжетом, построенному на уже созданном, закрепившемся в сознании человечества "натяжении сил", ищущему опору в мифологических первоосновах сознания, нужен послушный герой, которым управляет сюжет. Естественно, что персонаж с классически разработанной психологической характеристикой не может существовать в новом сюжетном пространстве.

Типологически персонаж новой фазы литературы более условен и психологически мобилен, чем персонаж классического европейского романа. Вне рассмотрения этого вопроса невозмож-

но, на наш взгляд, правильно понять проблематику и оценить особенность поэтики многих писателей XX века.

В романах Дж. Чивера, и особенно в "Буллет-парке" (1969 г.), черты нового персонажа проявляются вполне отчетливо. Чивер не интересуется полнотой психологии этих персонажей, но лишь их местом, в создаваемой им модели американской действительности. Эта модель предстает прежде всего в главной оппозиционной паре романа - двух протагонистов Хэммера и Нейлза. Их единство и противоположность заданы автором уже в самих фамилиях (молоток и гвозди). Чивер даже предлагает ряд аналогичных противопоставлений: "соль и перец ... Ромео и Джульетта ... туфли и носки ... кошка и собака ... добро и зло... жизнь и смерть, любовь и смерть, смерть и налоги..." (Cheever, J., 1970, с. 54).*

Перечисление традиционно сведенных вместе понятий (завершающееся ироническим аккордом "смерть и налоги", где соотносятся уже слова, взятые из разных сфер действительности) является как бы ключом к сущности этих персонажей, которые характеризуются условностью и функциональностью (под функциональностью подразумевается служебная роль героев в поэтике романа).

Эта оппозиционная пара символизирует в романе два образа жизни. Нейлз - идеальный член общества. Его семья представляет собой стандартный набор добродетелей. Нейлзу присуща "абсолютная вера в святость брака", он посещает церковь, исправно платит налоги, радеет о благе своей фирмы, выпускающей зубной эликсир. Нелли - его жена - прелестная женщина, чьи "композиции из цветов и моральные устои могли бы служить материалом для пьесы". (Cheever, J., 1970, с. 29). Она интересуется искусством, воссоздавая на разграфленных, как геодезическая карта, и снабженных соответствующими инструкциями полотна "осенний вечер в Вермонте или портрет дочерей майора Гиллеспи кисти Гейнсборо". (Cheever, J., 1970, с. 29). Книгам О'Хары Нелли предпочитает работы Камю ("Камю - у-у", как она произносит). У Нейлзов растет прекрасный сын Тони. Так же стандартен его дом, о котором можно угадать все, вплоть до мелочей.

Даже протест Нейлза против несправедливости, царящей в

* Цитаты из романа даны в переводе автора статьи, за исключением цитат в переводе Т. Литвиновой из русского издания романа.

мире, регламентирован. Он осознает фальшивость рассуждений президента и газет о свободе и независимости, в то время как у черных "нет никакой свободы и независимости в выборе того, что делать и где жить". (Cheever, J., 1970, с. 65). Он понимает, что и у него самого не так много свободы и независимости: "Что я ношу, что я ем, моя сексуальная жизнь и в основном мое мышление очень строго регламентируются". (Cheever, J., 1970, с. 65). Но, как "разумно", заключает он, "временами я люблю, когда мне говорят, что делать. Я не могу сообразить, что хорошо и что плохо в каждой ситуации". (Cheever, J., 1970, с. 65). Нейлз - "патриот своего образа жизни", он "свой" в мире Буллет-парка.

Хэммер же - чужак. Его отверженность задана его незаконным происхождением в результате краткого любовного союза социалистки-клептоманки и миллионера, позировавшего для статуй мужских кариатид, украшающих отели всей Европы. А вдовы, одинокие, незаконнорожденные подозрительны и нежелательны в Буллет-парке. Хэммер обреченно несчастен и одинок. "Ты будешь одиноким всю жизнь", - говорит ему жена. "Ты одинокий человек, а одинокий человек - это тоскливая штука, палка, камень, кость, половик, пустая бутылка из-под джина". (Cheever, J., 1970, с. 54). Лишенный в детстве родительской заботы и ласки, он ищет душевного тепла и уюта. Болезненная хандра гонит его по всему свету в поисках святилища, убежища. С упорством маньяка он цепляется за любую иллюзию счастья, будь то комната с желтыми стенами или итальянский город Орвието, и терпит поражение за поражением. Он способен на нежную привязанность к мужчине, женщине, ребенку, собаке. Можно определить смысл его жизни как поиск близости с людьми, "разделенной человечности".

Однако в образе Хэммера мы наблюдаем разлом. Это не душевный разлом, идущий от сложности человеческой психики. Он лежит в сфере функционирования персонажа. Как замечал Ю. Тынянов, "... статическое единство героя (как и вообще всякое статическое единство в литературном произведении) оказывается чрезвычайно шатким: оно - в полной зависимости от принципа конструкции ...". (Тынянов Ю., 1924, с. 9). По авторской иронии меланхолик Хэммер собирается искупить коллективную вину своих сограждан, "ведущих жизнь, лишенную истинного чувства и ценности". (Cheever, J., 1970, с. 166). Он хочет реализовать идею, подсказанную его матерью: распять человека

с целью разбудить мир от спячки, вызванной материальным пресыщением, пролитой кровью возродить единство людей. Тем самым персонаж переносится в иной план: условно-мифологический.

Эта условность другой ипостаси персонажа лишает основн вопрос о нравственной правомерности его поступка, о психологических мотивировках. Хэммер как персонаж не испытывает и не должен испытывать никаких душевных мук, хотя и собирается совершить убийство. Наоборот, Чивер, подчеркивая внеположенность этой проблематики своему роману, сопровождает эпизод подготовки к убийству следующим пассажем: "Совершали ли вы когда-нибудь убийство? Знакомо ли вам возвышенное чувство правоты, присущее убийце? ... Просыпались ли вы когда-нибудь летним утром с сознанием того, что именно в этот день вы убьете человека? Великолепие этого утра ни с чем не сравнимо". (Cheever, J., 1970, с. 133).

Поэтому нельзя согласиться с А. Мулярчиком, когда он соотносит идею Хэммера "с нравственной дилеммой, стоявшей перед некоторыми героями Ф.М. Достоевского". (Мулярчик А., 1972, с. 205).

Естественно, что своей жертвой Хэммер выбирает семейство Нейлза. Ведь именно совершенный Нейлз - один из легиона духовных банкротов, которые лишили жизнь "силы, запаха, цвета и неистовства, придававших ей смысл". (Cheever, J., 1970, с. 5).

Но если бы расстановка сил в романе была такой прямолинейной, чиверовский Нейлз ничем бы не отличался от аналогичных персонажей, представителей среднего класса, Дж. Алдайка (сборник рассказов "Музеи и женщины") или Н. Мейлера ("Самореклама), где стандартизированные индивиды изучаются с остранным любопытством. "Буллет-парк" Чивера - это еще и "слова любви, слова сочувствия, слова надежды". (Cheever, J. 1970, с. 132).

Нейлз в романе - это и любовь, возвышенная и загадочная: "Любовь, испытываемая Нейлзом к своей жене и единственному сыну, казалась каким-то безграничным выделением чистой янтарной жидкости, которая окружит их, обернет их, сохранит их и оставит их нетронутыми, но видимыми". (Cheever, J., 1970, с. 24). Любовь кажется Нейлзу силой, способной стать убежищем для его близких.

Но любовь не стала убежищем для Нейлзов. Их счастье так же иллюзорно, как и счастье Хэммера. Деревья на его участке

поражены жучком, канализационные трубы засорились. Супружеская верность Нелли трижды подвергалась испытаниям и трижды ее репутация спасалась случайностью: то насморком, то пожаром, то испорченной икрой. Если бы Нейлз включил магнитофон Тони, он мог бы услышать, что сын называет его "грязным старым бабуином", в ссоре с сыном он чуть не раскраивает тому череп, узнав о презрении, которое Тони испытывает к его образу жизни. Но главный удар настигает Нейлза в виде необъяснимой болезни сына. Физически здоровый юноша в течение долгого времени отказывается вставать с постели. Еще не включенный в систему отношений Буллет-парка, не приняв его "правил игры", он особенно остро ощущает фальшь, "неистинность" окружающего мира. Протестуя против стандартности предлагаемого жизненного пути, он хочет стать "вором или святым или пьяницей, или мусорщиком ... или отшельником". (Cheever, J., 1970, с. 116). Так же остро он чувствует ненадежность существования: в его сознании возникает образ "карточного домика", готового развалиться от легкого дуновения. Ощущение несчастья, обреченности постоянно витает над Буллет-парком, все здесь имеет привкус пепла. Даже когда его жители просто едут в поезде домой, чтобы ужинать и подстригать траву, они кажутся заброшенными, потерянными.

Несчастье, свалившееся на Нейлза, рушит связи в его до сих пор едином, отрегулированном мире. Поездка на работу становится невыносимой, "жестоким паломничеством". Только наркотики помогают ему приобрести необходимое мужество, которое "нельзя ни выработать в спортивном зале, ни выиграть в лотерею, ни заказать по почте". (Cheever, J., 1970, с. 63). Но Тони выздоравливает и все заканчивается благополучно. Чивер подчеркивает иллюзорность обретенного счастья иронической концовкой: "В понедельник Тони опять пошел в школу и Нейлз - оглушенный наркотиками - поехал на работу, и все было так же прекрасно, прекрасно, прекрасно, прекрасно, как и раньше." (Cheever, J., 1970, с. 243).

Таким образом, типологически персонажи Чивера представляют собой соединение разных планов, отражающих различные моменты представляемой им действительности. Синтез происходит не внутри образа, но только в контексте основной идеи и поэтики романа, сутью которой является создание модели мира Буллет-парка. С этой точки зрения неосновательными кажутся упреки Чиверу в непоследовательности построения характеров в

"Буллет-парке", немотивированности поступков его героев. Так, в статье о романе Б. Де-Мотт замечает противоречивость в образе Нелли Нейлз. Она заключается, по его мнению, в том, что автор видит Нелли то порядочной, чувствительной, то низводит ее до уровня обычной домохозяйки". (De-Mott, B., 1969, с. 41). Здесь критик требует от писателя традиционно "монадической характеристики", не учитывая разбираемой специфики произведения, чиверовского творчества. Ведь если "скрепа вынута из персонажа", это не означает, что она перенесена в какой-то другой слой произведения". (Аверинцев С., 1972, с. 141).

Здесь, естественно, возникает вопрос о социальной детерминации типологии нового персонажа. Называя композиционной мерой романа человеческую биографию, О. Мандельштам видит связь "между судьбой романа и положением в данное время вопроса о судьбе личности в истории". (Мандельштам О., 1928, с. 54). Речь идет о "распространенном ходячем решении этого вопроса ... постольку, поскольку оно воспитывает и образует умы современников". /с. 54/. Современные концепции личности имеют источником прежде всего работы К. Маркса, гениально открывшего феномен отчуждения в капиталистическом обществе. Для капитализма характерно "закрепление социальной деятельности, это консолидирование нашего общественного продукта в какую-то вещественную силу, господствующую над нами, вышедшую из-под нашего контроля, идущую вразрез с нашими ожиданиями, сводящую на нет наши расчеты". (Маркс К., Энгельс Ф., 1960, т. 3, с. 19). Таким образом, "социальная сила, т.е. умноженная производительная сила ... представляется данным индивидам не как их собственная сила, а как некая чуждая, вне их стоящая власть: о происхождении и тенденциях развития которой они ничего не знают, они, следовательно, уже не могут господствовать над этой силой". (Маркс К., Энгельс Ф., 1960, т. 3, с. 32). Наоборот, сила эта направляет их волю и поведение (в романе "Буллет-парк" в самом Буллет-парке персонажи фиксируются эта сила, как образ жизни, регулирующий жизнь его обитателей). Этим овеществленным экономическим отношением соответствуют и определенные формы политического и идеологического принуждения. Все это сказывается на развитии личности, индивидов, живущих в капиталистическом обществе, и "приводит к деформации межличностных отношений, к различным формам овеществления существования людей и их взаимного обособления". (Ирошевский Т., 1973, с. 125).

Течением в западной философии, которое в середине XX века разрабатывало концепцию личности в духе отчуждения и влияло исключительным образом на современную литературу, будучи само наиболее литературно оформленной системой нового времени, является экзистенциализм. Экзистенциализм выразил отчаяние человека капиталистического мира, его беспокойство, его недоверие к буржуазным ценностям. Среди вопросов, поставленных этой философией и интересующих нас с точки зрения нашей проблемы, следует назвать следующие: "опасность мнимой коммуникации и объединения людей, вытекающая из преобладания внешних форм сближения ...; опасность нивелирования личности под воздействием магии продуктов потребительской цивилизации и в условиях гомогенизированной массовой культуры, опасность морального квиетизма и некритического восприятия тех императивов и ценностей, которые мы застали готовыми". (Прозhevский Т., 1973, с. 242).

Стандартизированность сознания, нежелание и неспособность человека адекватно воспринимать мир, несомненно, является одной из главных черт персонажей романа. "Мы создаем искусственные структуры приемлемой реальности и упорно отказываемся признать законы, по которым мы живем". (Cheever, J., 1970, с. 154). Чивер пишет о Нелли, что "фальшь", ограниченность и слепота ... это единственные средства восприятия действительности". (Cheever, J., 1970, с. 32).

Индивидуальность персонажа лежит в сфере его поступков, регламентированных обществом (существования в *man* Хайдеггера - *wie man lebt*). "Мы никогда не лжем... Мы не читаем чужих писем. Мы всегда поступаем честно. Мы не сплетничаем. Своевременно оплачиваем счета. Элиот меня любит. Мы пьем только перед обедом, я довольно много курю", (Чивер Дж., 1972, с. 41) - словно закликает Нелли, совершенно не ориентируюсь в истинной иерархии ценностей.

Ее моральные устои - плоть от плоти вещного мира, в котором она обитает, ее "порядочность зависит от захлопнутых дверей", "словно она вдохнула в комнатах собственного дома не только понятия о приличиях, но и свою суть, которая обусловила ее хромосомы и внутренности. Враждебная духота прихожей... казалась, лишила ее какой-то моральной надежности. Она поискала что-нибудь знакомое - огнетушитель..." (Cheever, J., 1970, с. 125). Гротескный мотив зависимости человеческой личности от предметного мира постоянен в творчестве

Чивера. Так же показательны рассуждения персонажа романа "Скандал в семействе Уопшотов": "А что если его характер частично формировался под влиянием комнат, улиц, стульев и столов? Влияли ли на его нравственность пейзажи и еда? Был ли он способен взять с собой свою личность, свое чувство добра и зла?..." (Cheever, J., 1964, с. 278). Перефразируя Энгельса, можно сказать, что собственный, социально обозначенный дом чиверовского персонажа, мир его вещей является для него границей как по отношению к другим, так и по отношению к себе. Погруженность в мир вещей, трактуемая экзистенциалистами как "неподлинное существование", опредмечивание человека, понимаемые в переносном смысле, художественно осмысливаются Чивером и возникают на страницах романа уже в виде реализации метафоры. Писателя беспокоит отсутствие сущности за явлением, человека за социальными знаками: "Все, что нужно - это одеваться у Бруксов, успевать на поезд и показываться в церкви, и никто никогда не задаст вопроса о вашей подлинности". (Cheever, J., 1970, с. 52).

Другая западная концепция личности, интересующая нас с точки зрения типологии чиверовского персонажа, разработана как называемой "социологией роли", исследующей ту самую "одинокую толпу", то самое "молчаливое большинство", которое и является объектом пристального внимания современной литературы США.

В этой связи следует сначала обратиться к статье М. Каули "Три цикла развития мифа в американской литературе", где термин "миф" употребляется в значении обобщенного выражения всей полноты американской жизни. Под этим углом зрения автор прослеживает историю американской литературы. И если при анализе двух первых циклов Каули удастся выявить героев - ярких носителей основной идеи эпохи, то третий, современный, цикл таковых не дает. И хотя Каули надеется присутствовать "при знаменательном акте творения новой фазы в истории американского духа" (Каули М., 1973, с. 274) (статья писалась в 1962 г.), все же он еще прав в определении современного героя как "человека толпы", "частицы группы, организации, человека, потерявшего индивидуальность" (Каули М., 1973, с. 273).

Вот этому "человеку толпы" и посвящены исследования представителей социологии роли. Зерном этой концепции является понятие роли как комплекса поведенческих ожиданий, со-

ответствующих какому-либо социальному положению, месту. Р. Дарендорф, разработавший это понятие, берет в качестве объекта своего исследования *Homo Sociologicus* (так называется его статья), т.е. человека, занявшего определенное социальное положение в обществе, постигшего и принявшего его правила игры, т.е. подвергшегося социализации. "Для общества и социологии, - пишет Дарендорф, - социализация всегда означает деперсонализацию, принесение абсолютной индивидуальности и свободы человека в жертву принуждению и всеобщности социальных ролей. Человек, ставший *Homo Sociologicus*, предоставлен законам общества, от которого он не защищен". (Dahrendorf, R., 1969, с. 57).

И хотя методология и выводы социологии роли заслуживают серьезной критики, ей удалось нащупать и точно описать разрушительные последствия социализации при капитализме. "Учась играть социальные роли, мы не только теряем себя в отчужденной инакости мира, который создан не нами, но возрождаемся личностями, вылепленными из мерзостей этого мира". (Dahrendorf, R., 1969, с. 52).

Понятие роли как функции человека в обществе является составным элементом типологии чиверовского персонажа. Есть роли положительные, узаконенные Буллет-парком: добропорядочная Мать Семейства, Отец. (Вообще, принадлежность к семье существенная для манифестации благополучия). Элиот и Нелли Нейлз носители этих ролей в романе. В иных случаях "институт святого брака имеет определенный коммерческий смысл, как будто женитьба, зачатие, воспитание... детей аналогичны производству... какого продукта, в конкурентной борьбе с другими промышленниками". (Cheever, J., 1970, с. 98). Здесь уже детей представляют гостям с видом "коммивояжера, подчеркивающего достоинства нового легкового автомобиля". (Cheever, J., 1970, с. 98).

Выше была показана цена добродетели чиверовских персонажей, поэтому и сама добродетель "носится" как "эмблема характера, дисциплины и ума", (Cheever, J., 1970, с. 110), заменяющая и характер, и дисциплину, и ум, но диктуемая исполняемой ролью.

Есть роли отрицательные - людей нежелательных; их носители обречены на вечную неудачу: вдовы, незаконнорожденные, одинокие. Такова роль Хэммера. Недаром одиночка Хэммер, вызывающий подозрение добропорядочных граждан своим одиночест-

вом, оказывается способным на убийство. Здесь Чивер эксплуатирует логику стандартизированного, буллет-парковского сознания.

Следует сказать, что у Чивера в "Буллет-парке" понятие роли чаще всего представляется как реализация метафоры "Theatrum mundi". Театр в мире романа - этой банальный, назидательный спектакль, телевизионная драма.

Персонажи Чивера часто выглядят послушными персонажами телевизионного спектакля (Cheever, J., 1970, с. 29, 33, 68, 80), Героине одного из его рассказов даже кажется, что их можно исключить. Они лишены объема. "Отчего они выглядят не живыми людьми, существующими в трехмерном мире, а какими-то плоскими персонажами комикса" (Чивер Дж., 1972, с. 25). Очуввшись, как Нелли, в поисках исцелителя сына, пришедшая в труппы, вне своей роли, они испытывают беспокойство и страх. Пытаясь восстановить свою индивидуальность по кусочкам, они обращаются к привычным функциям: "Ведь я хорошая, порядочная женщина, - принялась она себя убеждать... - я ни разу не задавила ни одной белки на шоссе, я не забываю подкармливать птиц зимой" (Чивер Дж., 1972, с. 105).

Отсутствие индивидуальности, глубинной мотивировки необходимости собственного бытия рождает чувство неуверенности и страха, проявляющееся в различных фобиях (физические и душевные расстройства Нейлза, Тони, Хэммера). Таким образом, человек, лишенный индивидуальности, духовной глубины, является серьезной проблемой современного западного общества, и именно в эту проблему уходят корни нового персонажа.

Л и т е р а т у р а

Аверинцев С. Аналитическая психология К.Т. Янга и закономерности творческой фантазии. - В кн.: Вопросы зарубежной эстетики. М., 1972, с. 141.

Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. - Вопросы литературы, 1968, № 8, с. 87.

Каули М. Дом со многими окнами. М., 1973.

Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения. М., 1972.

Мандельштам О. О поэзии. - Л: Академия, 1926.

Маркс К., Энгельс Ф. Собрание сочинений. М., 1960, т. 3.

Мулярчик А. Послесловие к роману Дж. Чивера "Буллет-парк". М., 1972.

Тынянов Е. Проблема стихотворного языка. - М: Академия, 1924.

Чивер Дж. Буллет-парк. М., 1972.

Ярошевский Т. Личность и общество. М., 1973.

Aldridge, J. Time to Murder and Create. N.Y., 1966.

Cheever, J. Bullet-Park. N.Y., 1970.

Cheever, J. The Wapshot Scandal. N.Y., 1964.

Dahrendorf, R. Essays in the Theory of Society. California, 1969.

De-Mott, B. New-York Times Book Revue, 1969, April 27.

Gold, H. The Mystery of Personality in the Novel. N.Y., 1957.

Frye, N. Anatomy of Criticism. - Princeton: Princeton University Press, 1957.

Scully, J. An Oracle of Subocracy. - Nation, 1965, Feb. 5, p. 144.

ON THE PROBLEM OF THE TYPOLOGY OF A NEW HERO

E. Borshchova

S u m m a r y

The concept of man, the type of his character has always been the central problem in any creative literary process. It expresses the ideological and aesthetic viewpoint of the author and at the same time reveals the prevalent social tendencies of the epoch.

The present paper deals with this theoretical problem on the basis of John Cheever's novel "Bullet-Park". This novel expresses in a striking and original way the prevalent atmosphere in contemporary American society, concerning peoples' attitudes to their surroundings and man's changing character in general. Set in the suburb of a provincial town the novel brings home to the reader the crisis of values in the attitudes of people living in post-war America.

Following the traditions of the American realists - Sherwood Anderson, Thomas Wolfe, William Faulkner and others, Cheever creates a narrow, limited locale, and dissects the daily existence of the average man.

The author is not so much interested in the psychology of his heroes as in their representative place in modern civilization. The lack of individuality, on the one hand, and the necessity for "a room of his own", on the other, has created the precarious feeling of instability and fear. This feeling finds expression in the various fobias on the protagonists - the physical and mental disturbances of the opposite pair - Hammer and Nails - and other characters.

Man deprived of individuality, lacking a rich inner world to rely on, presents a series of problems in contemporary Western world.

ОБ ЭТАПАХ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ ЭРНЕСТА ХЕМИНГУЭЯ

Э. С а у

Эстонская сельскохозяйственная академия

Эрнест Хемингуэй является одним из наиболее ярких представителей прогрессивного крыла американских литераторов XX века. В его творчестве пересекаются как идейно-художественные искания передовых писателей США, так и многие интернациональные черты (особенно в сюжете и проблематике его романов и повестей), которые сближают его и с многими прогрессивными писателями Европы. Изучение творческого наследия Хемингуэя представляет, следовательно, собой интерес как в практическом, так и в теоретическом плане, помогая выявить и некоторые общие закономерности в развитии демократической литературы нашего века.

В концепции человека Хемингуэй выражает свои познавательные стремления, несогласие не только с многими явлениями буржуазного жизнеустройства, но и с рецепцией человека в современной ему буржуазной литературе. Ему чужды самодовлеющий психологический анализ, фрейдизм, культ "сверхчеловека", столь распространенные на Западе. И так, Ф. Янг пишет, что "... хемингуэевский герой ... слишком долго находился под воздействием насилия и смерти, он стал предаваться мыслям об этом на нездоровый лад" (Philip Young, 1952, с. 201). Можно вполне согласиться с М. Мендельсоном в том, что "... Янг и многочисленные его единомышленники, тяготеющие к фрейдизму, обычно отвлекаются при этом от проблемы социального значения войны, вызвавшей всякие "травмы". Психологическое становится для них почти единственным определяющим фактором в жизни писателя и его героев" (М. Мендельсон, 1962, с. 117). Как уже неоднократно указывалось в советской и прогрессивной зарубежной критике, его герой отражает духовное смятение и искания т.н. потерянного поколения, но в то же время он не ограничивается этим, а ищет социально более осмысленного решения вставших перед ним проблем и выхода из социально-психологи-

ческого тупика. В этом отношении глубоко ошибочны взгляды Дж. Киллингера, Каплана (H. Kaplan, 1966; J. Killinger, 1960) и ряда других американских исследователей, стремившихся свести роль героев Хемингуэя к иллюстрации экзистенциалистических концепций отчуждения личности.

Наиболее значительные произведения Хемингуэя ("В наше время", "И восходит солнце", "Прощай, оружие!", "Иметь и не иметь", "Испанская земля", "Пятая колонна", "По ком звонит колокол") дают ярко выраженный путь эволюции хемингуэевского героя. Главные герои этих произведений последовательно воплощают в себе все основные этапы рецепции человека в творчестве Хемингуэя и являются художественно полноценными.

Произведения Э. Хемингуэя в большинстве своем — своеобразный синтез эпического повествования и лирического самовыражения ищущей, смятенной личности. Нередко герой^{*} этих произведений более или менее сознательно выражает кризисные состояния мелкобуржуазной идеологии в эпоху больших социальных изменений. Это бунтарь-одиночка, который, особенно в раннем творчестве Хемингуэя, ищет правду в себе и для себя. Однако проблема личной ответственности, которую, на наш взгляд, необоснованно игнорирует большинство зарубежных исследователей творчества этого писателя, ставит его героя выше тривиальных, так называемых, маленьких людей, описываемых во многих американских романах, и требует более внимательного социально-психологического анализа.

Автор ставит вопрос о смысле жизненного поведения героя, показывает один из многих путей к преодолению вставших перед ним трудностей, но этот показ не является нормативным. Более того, в связи с идейным ростом писателя мы можем наблюдать все отчетливее выражаемую тенденцию критически осмысливать описываемые события или корректировать умозаключения действующего лица жизненными фактами.

В советской эстетической литературе неоднократно указывалось, что реализм как метод искусства начинается не с изображения, а с восприятия мира. Как справедливо отмечает Я. Засурский: "... творческой индивидуальности Хемингуэя не была свойственна широта и философичность, а социальные кате-

^{*} Под центральным героем мы понимаем обобщение, типологическое сходство героев многих произведений Хемингуэя, которые настолько похожи друг на друга, что мы можем обобщенно говорить о них в единственном числе.

гории он всегда предпочитал переводить в план категорий этических" (Я. Засурский, 1969, с.467). И в романах Хемингуэя наблюдается особая функциональная роль героя: фон его действительный вырисован зачастую лишь отдельными яркими штрихами, люди, окружающие его, приходят из неведомого и удаляются туда же, центральный герой преломляет все окружающее через свое субъективное мировосприятие, старается понять его и подчинить себе, но терпит крах. Автор не облегчает познавательный путь своих героев. Он не старается внести какую-либо упорядоченность в окружающий героя мир и лишь отдельными деталями портрета, речи, интерьера, природы подчеркивает неизбежность реального мира. Главное же внимание уделяет он мучительно-трудным конкретно индивидуализированным исканиям своего пути центральными героями.

От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике идет познание мира. Такой путь прослеживается и в эволюции героя Э. Хемингуэя. Конечно, искусство, являясь способом познания мира, отображает его посредством художественных образов, герой литературы является центральным образом, развитие его миропознания влечет за собой рост познавательных возможностей всей литературы.

Творчество Э. Хемингуэя протекало не изолированно от общего литературного процесса на Западе, и, следовательно, герой его отдельных произведений отражает и многие свойственные западной литературе противоречивые черты. Если в зарубежном литературоведении нередко ставился вопрос, существует ли в жизни вообще возможность свободного развития личности и может ли художественная литература это достоверно показать, то Э. Хемингуэй пришел к ответу на этот вопрос не прямолинейно, а путем многих, порою мучительных исканий. Не волею судьбы настроенный одиночка, а человек, опирающийся на правильное понимание своего места в общественном развитии, стал наконец его героем.

Нельзя не видеть предела тех возможностей, которыми располагает критический реализм XX века. Отсутствие революционной перспективы отличает творчество критических реалистов от искусства социалистического реализма. Однако познавательная роль их произведения несравнимо выше модернистской и тривиальной литературы буржуазного общества.

В произведениях Э. Хемингуэя нередко наблюдается отказ писателя от прямого, аналитического изображения действитель-

ности. Непосредственный рассказ и описание подчас заменены показом общественных условий через одиночную призму центрального героя: то, что он видит, доводится до сведения читателей, и представляет собой основной сюжетный стержень романов. При этом часто суть и мотивировка событий приобретают подчеркнута субъективную окраску и читатель поставлен перед необходимостью сформулировать свою оценку не только описываемым событиям, но и миропониманию героя.

Рассматриваемые произведения Э. Хемингуэя объединяются в одно целое единством проблематики. Является ведь основой всех этих романов и рассказов стремление центрального героя выявить и утвердить свое место в изменяющемся и противоречивом мире XX века. При этом он исходит из реальных проблем, стоящих перед самим писателем и его современниками. Следовательно, мы имеем основание рассматривать эволюцию героев и отдельных произведений как нечто связанное, непрерывное, строго детерминированное авторским "я". Там же, где центральный герой выражает лишь противоречивые понятия либеральной интеллигенции и не обладает достаточными чертами сознательности, автор вводит дополнительную информацию и социальные оценки в произведение через других, эпизодических лиц. Их миропонимание, объективно оказывается более правильным и в конфликтных ситуациях центральный герой вынужден признать определяющее значение социальной борьбы. Это сознание может приходиться к центральному герою слишком поздно, он терпит катастрофу, однако в целом, из произведения в произведение этот поступательный процесс прослеживается достаточно четко и позволяет нам оперировать обобщенным понятием хемингуэевского героя.

В связи с изменением и развитием эстетического идеала писателя развивается и центральный герой его произведений. При этом литературный герой как часть общей образной системы подвержен непосредственному влиянию со стороны фактов современной жизни, авторской биографии и существующих закономерностей художественного творчества (метод, стилевые направления, взаимоотношения традиции и новаторства, национальная специфика и интернациональные черты и т.д.). Разумеется, неизменно присутствует в любом выдающемся литературном герое и общечеловеческое содержание, пафос творчества Хемингуэя неизменно составляет утверждение борющейся и гуманистической личности. Какими путями писатель подошел к 1940 году и тако-

му типическому и в то же время глубоко индивидуальному характеру, мы видим, сопоставляя различные этапы его творческого пути.

В ходе анализа произведений Хемингуэя подтвердилась мысль о биографической и интеллектуальной близости писателя и его героев. Действительно, как Ник Адамс, Джейк Барнс, Фредерик Генри, Филип Роулингс, Роберт Джордан, так и некоторые другие действующие лица повестей и романов Хемингуэя в большей или меньшей мере отражают личный жизненный опыт писателя. Даже больше, чем факты внешней биографии, говорит об этом присущее всем героям его стремление познать действительность и активно утвердить свое место в ней.

Анализ произведений Хемингуэя показал и то, что идейное звучание его лучших книг 1920-ых и 1930-ых годов несколько глубже, чем это можно предположить, судя только по образу центрального героя. Именно поэтому следует учитывать не только так называемого протагониста, изучением которого увлекаются некоторые западные исследователи Хемингуэя, но и прямые авторские отступления, а также ответы, даваемые некоторыми второстепенными действующими лицами на неразрешимые вопросы центральных героев. Произведение - это идейно-художественное целое, каждый компонент которого получает правильное освещение лишь в художественном контексте. Чтобы судить о становлении героя Хемингуэя, нужно учитывать именно целостную образную систему, а в таком случае отпадает возможность идентификации автора и его героя: подсказанные реальной классовой борьбой наиболее радикальные решения встают перед автором раньше, чем перед героем. Писатель не всегда приемлет их, но и не обходит. Он не наделяет центрального героя своих книг революционной сознательностью. Наоборот, нередко его герой - пришелец извне (например в произведениях на тему гражданской войны в Испании), человек, испытывающий внутреннее чувство одиночества и обреченности, хотя и отдающий все свои силы борьбе за общедемократические идеалы. Как реалист, Хемингуэй, однако, видит больше, чем его герой - он видит и действительные чаяния народа, видит и коммунистов в их борьбе. Отсюда вытекает необходимость не только не отождествлять писателя и героя, но и учитывать дистанцию между ними. Особенно это ощутимо в раннем творчестве Хемингуэя. Писатель не дает окончательных положительных решений на проблемы мучащихся и противоречивых Адамса, Барнса или Генри, но

и не идеализирует их выбор жизненного пути. Финалы ранних произведений часто не только трагичны, но и скрывают в себе несогласие писателя со своим героем.

Сопоставляя героев различных произведений Хемингуэя, мы приходим к выводу, что они эволюционируют как в идейном отношении, так и с точки зрения художественного воплощения. Писатель ставит перед каждым новым героем и новые познавательные задачи, причем приобретенный более ранним героем опыт как бы становится достоянием последующего: его конфликт с действительностью уже более высокого порядка. Что же касается вопросов художественной формы, то мы видим, что жанровая специфика (цикл новелл, повесть, роман, сценарий, пьеса) предопределяет множество различных художественных приемов, а в более монументальных произведениях используются с успехом рассказ от третьего лица, рассказ от первого лица, их чередование, авторские отступления, несоосненно-прямая речь, контрастное переплетение эпического и лирического начала и т.д., способствующие в любом отдельном случае выделить необходимое для понимания семантики образа.

Периодизация творчества Э. Хемингуэя, основанная на эволюции центрального героя, представляется нам весьма перспективной. К первому периоду можно отнести героя ранних произведений писателя, таких как "В наше время", "И восходит солнце" и "Прощай, оружие!", где герой этот является скорее игрушкой в руках внешних сил и социальной необходимости, чем субъектом с ясной перспективой и способностью к независимому действию. Он чрезвычайно угнетен обесцениванием ценностей, потерей веры в общество и в себя своим собственным одиночеством. Этот период мы называем периодом разочарования.

Герой этих произведений представляет собой человека, познавшего на личном опыте человеконенавистническую сущность буржуазного общества и отрицающего его мораль. Ему свойственны черты нонконформизма, индивидуалистического бунтарства, подмена общественной трагедии личной трагедийностью. Автор подчеркивает, что в их видении окружающего как бы нарушается стройная логика событий и мыслей, иррациональное начало (поддержанное приемами символики) в критические моменты оттесняет разум. Кодекс чести, которому они следуют, оказывается ущербным, социально неоправданным, хотя он и лучше буржуазных законов и морали. Отрицание современных устоев не приводит героя к какому-либо логически оправданному и в то

же время общественно ценному действию, он лишь страдает и ищет выход из тупика в бегстве из общества. Это ему не удастся. Ник Адамс, Джейк Барнс, Фредерик Генри, Брет Элли и Кэтрин Баркли являются в той или иной мере жертвами непонятного и неприемлемого ими общества.

Роман "Иметь и не иметь", сценарий "Испанская земля" и пьеса "Пятая колонна" с точки зрения эволюции хемингуэевского героя оформляют самостоятельный период. Определяющими факторами в этих произведениях являются формирование силы воли в характере центрального героя и включение его в социальную борьбу. Этот период можно определить как период солидаризации.

На втором этапе предметом исследования стал герой, не только вынужденный, в силу внешних обстоятельств, участвовать в социальной борьбе, но и пришедший ценой многих страданий к осмысленным действиям вместе с другими угнетенными. Рассматриваемые произведения вышли в свет во второй половине 1930-ых годов. Непосредственное участие писателя в борьбе за республиканскую Испанию являлось необходимой предпосылкой для формирования социально более активного и прогрессивного миропонимания, отражающегося и в его героях.

Если Гарри Морган познает суровую правду жизни в борьбе за существование в так называемых мирных условиях, то Филип Роулингс и другие антифашисты встанут за социальную справедливость уже с оружием в руках. Особенно примечательно, что образы коммунистов как передовых борцов не только дополняют центральных хемингуэевских героев, но и формируют их идейные убеждения.

Третий этап в развитии героя обнаруживается в романе "По ком звонит колокол", где сущность героя определяется чувством необходимости быть вместе с самыми радикальными борцами, активностью его социального поведения. Поэтому данный период можно назвать периодом активного социального поведения.

Активный демократический гуманизм, к которому повернул писатель в середине 30-х годов, привел его в лагерь писателей-антифашистов (Р. Самарин, 1963, с.10). Итак, на третьем этапе центральной становится проблема коллективного героя. Роберт Джордан лишь частично выражает идейную программу писателя и все больше напрашивается вывод о том, что основным героем произведений Хемингуэя является сам автор - человек, искренне желающий познать современную действительность и

провозглашающий гуманистические и демократические идеалы через многих своих персонажей. В мыслях и действиях Джордана сливаются влияния любимой Марии, испанских тружеников Ансельмо и Пилар, многих борцов-антифашистов, типичных для этого героического времени. В то же время все эти действующие лица романа обладают самостоятельной идейно-художественной ценностью. Тема испанского народа настолько глубоко затронула писателя, что в своем произведении он неоднократно прибегает к противопоставлению людей из народа и людей "извне". А среди последних и Роберт Джордан, стремящийся отдать борьбу за счастье трудовых людей, но выражающий в то же время и некоторые традиционные черты хемингуэевских искателей-одиночек. Не удивительно, что его суровый аскетизм и непримиримость к любым человеческим слабостям эмоционально проигрывают по сравнению с жизнеутверждающей, хотя и простой идеологией тружеников. Это очень существенно, поскольку гибель Джордана, а также навеянная трагическим исходом борьбы пессимистическая концовка произведения могут быть истолкованы как лишь сожаление писателя о напрасных жертвах. На наш взгляд правильнее видеть в романе суровый памятник погибшим борцам и провозглашение искреннего уважения к свободолюбивому испанскому народу, к истинным антифашистам вообще.

Нет необходимости закрывать глаза на идейные недостатки произведения. Они находят свое отражение и в образе Джордана. Однако познавательная роль романа в целом заслуживает положительной оценки, особенно если исходить из всей образной системы его.

Таким образом, хемингуэевский герой оказывается зависимым от идеологии, и зависимость эта, в разных формах проявляющаяся на протяжении довольно продолжительного отрезка времени, в Хемингуэе (1925-1940 гг.) прослеживается достаточно отчетливо. Идеологически - тематическая типология произведений Хемингуэя и выделение существенных этапов эволюции героя позволяет нам поставить поворотные вехи в творчестве писателя.

Проведенное изучение эволюции героя Хемингуэя позволило нам установить, насколько динамичным, внутренне противоречивым, богатым различными художественными исканиями и все же диалектически поступательным был путь писателя. Некоторые характерные черты (приход лучших представителей критического реализма через социальную тематику к показу людей, борющихся

за социалистические идеалы, понимание необходимости сплотить все демократические силы для борьбы против фашизма, совершенствование образа народа) присущи многим передовым писателям рассматриваемого периода. Однако мастер слова хемингуэевского масштаба помог не только запечатлеть в художественной литературе многие типичные черты своего времени, но и воспитать тысячи читателей, побудить в них интерес к социальной проблематике, дать им идеал в образе честного, непреклонного правдоискателя, готового жертвовать собой ради общественной справедливости.

Все вышеизложенное доказывает, насколько интенсивной и богатой исканиями была эволюция героя Э. Хемингуэя до 1940 года. Следует еще подчеркнуть, что в своем последующем творчестве писатель уже в новых общественно-политических условиях продолжает начатое. Участник антифашистской борьбы в годы Второй мировой войны Э. Хемингуэй твердо стоял на позициях демократизма и гуманизма. Отсюда вытекает и то обстоятельство, что в отличие от многих других писателей Америки Э. Хемингуэй не включился в антисоветизм "холодной войны" в конце 1940-ых годов. Его послевоенные произведения "За рекой в тени деревьев" (1950) и особенно "Старик и море" (1952) интересны тем, что в них отражается стремление писателя к философскому осмыслению жизни трудящегося человека, вера в людей и глубокое отвращение к социальной несправедливости. Он приветствовал Кубинскую революцию, писал много и увлеченно.

Посмертно изданы его автобиографическая книга "Праздник, который всегда с тобой" (1964) и роман "Острова в океане" (1970), в которых находят отражение как современная жизнь, так и личный кризис писателя, доведший его до самоубийства.

Нельзя не отметить и влияния Хемингуэя на подрастающее поколение писателей. Его честное служение писательскому долгу, гуманистичность и демократичность, своеобразный художественный почерк и, не в последнюю очередь, волнующий герой создали и новые традиции, продолжающие жить в творчестве его последователей. В поисках новых ценностей Хемингуэй поставил перед передовыми писателями Запада задачу познать современника, раскрыть его социальную сущность и дать ему желание и силу переделывать окружающий мир в более человеческий, более счастливый.

Л и т е р а т у р а

- Засурский Я.Н. Эрнест Хемингуэй. - В кн.: История зарубежной литературы. - М.: МГУ, 1969, с. 456-468.
- Мендельсон М.О. Трагедия Хемингуэя. - В кн.: Современная литература США. - М.: Изд. Академии Наук СССР, 1962, с. III-156.
- Самарин Р.М. Эрнест Хемингуэй и его "Старик и море". - В кн.: Ernest Hemingway. The Old Man and the Sea. - М.: Foreign Languages Publishing House, 1963, pp.3-19.
- Kaplan, H. The Passive Voice: An Approach to Modern Fiction. Athens, Ohio, 1966.
- Killinger, J. Hemingway and the Dead Gods (A Study in Existentialism). University of Kentucky Press, 1960.
- Young, P. Ernest Hemingway. - N.Y.: Rinehart, 1952.

ON THE DIFFERENT PERIODS IN ERNEST HEMINGWAY'S LITERARY CAREER

E. Sau

S u m m a r y

The ideological-thematic typologization of E. Hemingway's works of fiction and the definition of essential stages in Hemingwayesque hero's evolution permit us to discern the landmarks in his fiction. The protagonist of E. Hemingway's first works ("In Our Time", "The Sun Also Rises" and "A Farewell to Arms") has been depressed by the devaluation of hitherto existing values, the loss of belief in society and in himself. This period is the period of disillusionment.

From the point of view of the hero's development the works "To Have and Have Not" and "The Fifth Column" form an independent stage - the transitional period. The determining factors are the formation of the central character's volitional traits and his joining the social struggle.

The third stage - the period of active social behaviour -

becomes visible in the novel "For Whom the Bell Tolls", where the nature of the protagonist has been determined by his sense of collectivism, the feeling of belonging together with the most radical fighters.

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОЙС КЭРОЛ ОУТС

Лидия Цехановская
Таллинский пединститут

Современная американская писательница Джойс Кэрол Оутс (1938) вступила в литературу в шестидесятые годы текущего столетия. С самого начала ее произведения вызвали противоречивые суждения - от восторженных похвал (Мендельсон, Мулларчик, Пальцев, Ротенберг, Clemons, Kazin) до резких обвинений (Hayes, Hicks, Sheppard, Wolff). Это объясняется прежде всего противоречивостью ее творческого метода, реалистического в своей основе, но осложненного сильными натуралистическими тенденциями.

Настоящая статья представляет собой попытку анализа обозначенной в заглавии проблемы на материале одного из характернейших романов Оутс "Страна чудес".

Название романа, как это всегда бывает у Оутс, символично. В центре внимания автора проблема человеческой личности - "страны чудес". Эта, основная для американской писательницы, тема - загадочности, непостижимости эмоциональной сферы человека - отражена также в двух эпиграфах, предпосланных роману, и в собственном стихотворении автора, предваряющего "Страну чудес".

Оутс пытается выяснить вопрос, что такое человеческая личность: есть ли это нечто застывшее, определенное, или стихия текучая, постоянно меняющаяся? Каковы факторы, обуславливающие поведение личности, определяющие ее судьбу? Проблема изучается через личность главного героя романа Джесси Фогеля.

Судьба героев американской писательницы всегда трагична. Трагедия ее героев обусловлена сложным комплексом социально-психологических и биологических мотивировок. Изломанные судьбы персонажей Оутс прочно коренятся в социальной почве американской действительности.

Детство Джесси Фогеля совпадает с годами депрессии.

Тридцатые годы, в которые выросла сама писательница, годы ужасающих материальных лишений, по ее собственным словам, оказали огромное влияние на ее формирование. Эпоха великого кризиса - это, в представлении Оутс, как бы выражение сути Америки. Романистка, подобно Драйзеру, опровергает и разоблачает одну из самых стойких и излюбленных иллюзий американского общества, его демагогическое утверждение о безграничности возможностей всех и каждого к личному успеху. В течение 200 лет рядовому американцу внушают: если у него лично дела идут плохо, то виноват в этом только он сам. Значит у него отсутствуют высоко ценимые качества: воля, упорство, трудолюбие, предусмотрительность, ум. А человек, лишенный таких личностных качеств - заведомый неудачник, не внушающий уважения другим людям.

Отец героя Уиллард Харт, сильный, жизнелюбивый, трудолюбивый человек, делает все возможное, чтобы обеспечить свою семью. Сначала он пытается разводить цыплят и свиней на полуразрушенной ферме, когда это не удается, он приобретает небольшой ресторанчик на шоссе, затем пытается преуспеть в качестве владельца лесного склада, а позднее - бензоколонки. Однако эти усилия ни к чему не приводят. Бедность, полная бесперспективность разрушают семью. Харт начинает пить, учащаются ссоры между родителями. Дети, выросшие в условиях "долларовой цивилизации", где критерий личности определяет богатство, стыдятся своего положения. У Джесси возникает чувство незащищенности, комплекс неполноценности. Смерть кажется Харту единственным выходом из создавшегося положения. Накануне рождества он убивает всех членов семьи и самого себя. Удается спастись только раненому Джесси.

Судьба деда Джесси, который берет мальчика к себе, еще одна вариация на тему гибели "американской мечты". Мелкий фермер, он всю жизнь упорно, но безнадежно трудится на своем клочке земли, постепенно превращаясь в одинокого угрюмого мизантропа. Оутс, следуя традиции психологизма Достоевского, показывает, как отчаявшееся сознание закономерно превращается в больное, как буржуазный мир, лишая человека надежды, неминуемо лишает его духовного здоровья.

Семейная трагедия - это важный психологический фактор, оказывающий огромное влияние на формирование личности Джесси. Это первый шаг на пути к одиночеству, к отчужденности от других людей. Если до трагических событий Джесси -

обыкновенный тринадцатилетний подросток, то после них он чувствует себя "аутсайдером", "чужим", "уродцем": "His uncle shook hands with Jesse, something he would never have done ordinarily, and Jesse felt again the contamination of his own presence, how he ruined things, made people jump" (Oates, J. C., 1971, с. 69).

Следующее, наиболее важное, влияние в жизни Джесси - его приемный отец доктор Педерсен - известный диагностик. Разочаровавшись в своем собственном сыне, доктор Педерсен мечтает о том, чтобы Джесси со временем занял его место, стал его вторым "я". Джесси делает все, чтобы "пересоздать" себя по образу и подобию своего приемного отца.

В многочисленных беседах с Джесси Педерсен развивает свои взгляды на мир. Он относится с величайшим презрением к истории и общественным проблемам. По его мнению, существует одна достойная задача на земле - спасти человечество от смерти: "Patients are sent to me from all over the world, but my interest is not in establishing a reputation, as in making money, but simply in doing my work.... I want only to help mankind" (Oates, J.C., 1971, с. 78).

Но вскоре Джесси приходится убедиться, что философия Педерсена не исчерпывается только этими благородными взглядами. Джесси вынужден признать, что Педерсен - великий лицемер. С одной стороны, он работает над проблемами долголетия, с другой - планирует получить патент на свое изобретение - использовать бактерии в бомбах. С одной стороны, он проповедует, что "человек должен реализовать себя, стать тем, для чего он был рожден", с другой стороны, он терзает жену и детей, заставляя их быть тем, чем они быть не хотят. В результате, его талантливые дети становятся "уродцами" /freaks/, а жене требуется значительная доля алкоголя, чтобы прожить день.

Однако вскоре Джесси изгоняют и из этой семьи. Изгоняют за то, что он пытался помочь убежать из дому своей приемной матери. Эта психологическая травма усиливает чувство изоляции у героя. По Оутс, "A father, a mother, a few beloved people - that is the extent of the universe, emotionally. And if something has gone wrong inside this small universe, then nothing can ever be made right" (Bellamy, J.D., 1972, с. 67).

Трудные голодные годы в университете не способствуют сближению Джесси с другими людьми. Ему некогда развлекаться с товарищами. В свободное от учебы время он работает, чтобы

оплатить свой долг университету. И все-таки Джесси удается закончить университет, стать блестящим специалистом и даже основать собственную клинику. Девиз его жизни - "Людям нельзя разрешать умирать. Врачи никогда не должны сдаваться ...". В этом девизе сказывается не только влияние Педерсена, но и слышатся отзвуки семейной трагедии. Выжив один из всей погубленной семьи, Джесси считает своим долгом спасти как можно больше жизней. Несмотря на блестящую карьеру, брак по любви, герой одинок, опустошен, несчастен и неспособен дать счастье другим.

Специфику творческого облика Оутс составляет "феномен насилия". Через призму этого явления романистка рассматривает целый комплекс социальных, психологических и моральных проблем. Внимание Оутс постоянно привлекает отчужденное в условиях потребительского общества США индивидуальное сознание. В условиях климата насилия, установившегося в Америке, личность, по Оутс, не может себя реализовать. Писательница показывает многообразие путей и методов насилия над личностью в современных Соединенных Штатах, причем сама личность часто не осознает того, что с ней происходит, она лишь испытывает чувство безысходной трагичности бытия.

Уродливая, но ставшая привычной жизнь медленно течет, повседневность мешает увидеть трагедию. Банальность, "американских трагедий" подчеркивается манерой повествования - тягучей, медлительной, будничной. Произведения Оутс походят иногда на сумрачную фантасмагоричную фреску. Концепция жизни как мрачного кошмара ведет к изображению реальности как дурного сна. Автор словно бы сливается эмоционально со своими героями, чувства которых всегда мучительны, ибо они сами не понимают причину своих мучений.

Драматична судьба не только Джесси Фогеля, но и его жены Елены. Незаурядная женщина, по образованию химик, она в юности мечтала о славе, о том, чтобы послужить человечеству. Но уже до брака она обречена. Джесси, глядя на нее, думает: "Once they were married there would be no rival for her love... in fact, Jesse thought suddenly, she would not meet his colleagues, she would be his wife and the mother of his children and she would belong to him entirely" (Oates, J.C., 1971, с. 251). После многих лет брака, Елена испытывает глубокую неудовлетворенность. Навсегда остались несвершившимися ее надежды. "Что случилось со мной? Предполагалось, что я вы-

расту в определенную личность. Но где эта личность? Я ждала годы и ничего не происходило, а теперь моя жизнь кончена". (Oates, J.C., 1971, с. 283).

Через судьбу Елены преломляется отношение Оутс к "женской проблеме". Елена не желает мириться с навязанной ей обществом мужчин социальной ролью, ограничивающей ее возможности. Сутью ее бунта становится отказ иметь детей, которые, как ей кажется, поработают ее, лишают элементарной свободы.

Неудовлетворенность испытывает и любимая дочь Джесси Шелли. Это еще один вариант отчуждения, вариант бунта против мира современной Америки. Разочаровавшись во всем, чем живут ее родители, Шелли бежит из дому и присоединяется к хиппи в поисках иной судьбы. Полный нигилизм, который проповедуют хиппи Оутс ("долой книги, долой чтение, долой язык, долой Америку, долой фетиши, все это нужно унизить и забыть"), не приводит Шелли к счастью. Проповедуемая хиппи свобода от условностей общества выливается лишь в сексуальную свободу. Шелли, когда за ней приезжает отец, от такой свободы почти потеряла человеческий облик.

Однако Оутс, как и многих художников XX века, влекут малоисследованные и еще неясные области человеческой психики и мотивации человеческого поведения. Писательница детерминирует трагедию не только антигуманными социальными условиями, но и зависимостью человеческой психики от биологического начала. Следует отметить, что когда социальная причинность в повествовании нарушается и ей противостоит иррациональная, импульсивная причинность психофизиологических явлений, то поступки героев становятся неожиданными, малообъяснимыми, не всегда подготовленными. Подобные воззрения на человека закономерно меняют и повествовательную манеру, которая приспосабливается к передаче прихотливых перемен настроений героев, их эмоционального состояния, нередко разрушая при этом внешнюю логическую связь событий. Но художественность свою проза Оутс от этого не теряет. Автор, например, мастерски использует технику "потока сознания" в сцене с раненым Джесси в больнице. Мальчик мечется в бреду, он всячески гонит от себя страшные воспоминания о семейной трагедии, но детали ужасной картины убитых матери, сестер и брата постоянно, помимо воли, врываются в его сознание. Читатель получает возможность не только живо представить, как совершалось убийство и как удалось спастись Джесси, но и осознать, какую роко-

вую роль этому событию предстоит сыграть в жизни героя.

Внимание к инстинктивной, иррациональной стороне человеческой природы, которая толкает человека на поступки, лишённые логики, особенно ярко проявляются в трактовке любви. Чувство, которое Фогель испытывает к близким ему женщинам, принимает разные формы. Любовь Джесси к красивой, но примитивной медицинской сестре Анни-Мари - это чисто физическое влечение. Со своей будущей женой Еленой ему хочется говорить обо всем, рассказывать о себе, обсуждать мельчайшие подробности каждого дня. В его страстной любви к дочери Шелли есть нечто от incesta. Иррациональная страсть Джесси к Реве, женщине, которая просит его сделать ей аборт. Его влечёт к ней именно потому, что она беременна. Необычность этого чувства поражает самого Джесси. Он начинает сомневаться в реальности своего существования и чтобы проверить это, наносит себе легкие порезы бритвой, и убеждается, что все это ему не снится лишь тогда, когда из многочисленных ран начинает струиться кровь.

Внимание Оутс к подсознательным началам человеческой психики проявляется также в размышлениях писательницы над проблемой человеческой интуиции. По замыслу автора, все талантливые врачи в романе полагаются при установлении диагноза больше на интуицию, чем на свои знания. Многие персонажи Оутс наделены особой чувствительностью. Мальчик Джесси в день убийства остро ощущает приближение чего-то страшного.

Огромный интерес вызывает у романистки работа человеческого мозга, особенно его патология. Джесси и его коллеги - нейрохирурги приходят к заключению о необходимости отделения мозга от человеческого тела. "We in medicine should go after the ultimate cure - the separation of the spirit from the flesh. Everything else is unsanitary nonsense" (Oates, J.C., (1971, с. 210). Символически это выражается в дочери доктора Педерсена Хильде. Гениальный математик в 14 лет, она необычайно толста и чрезвычайно безобразна.

В то же время Оутс отвергает фрейдистские представления о человеке как неизменяющейся и неспособной к изменениям биологической особи, чьи инстинкты и неврозы якобы определяют собой человеческую деятельность.

Таким образом, человеческая личность в интерпретации Оутс - это противоречивый синтез социальных и психологических, исторических и национальных, внешних и внутренних импульсов человеческого поведения.

Л и т е р а т у р а

- Bellamy, J.D. The Dark Lady of American Letters. - Atlantic, 1972, No. 2.
- Clemons, W. Joyce Carol Oates: Love and Violence. - News-week, 1972, Dec.
- Hayes, B.P. J.C. Oates. Wonderland. - Saturday Review, 1971, Sept. 9.
- Hicks, G. What is Reality? - Saturday Review, 1968, Oct.
- Kazin, A. Oates. - Harper's Magazine, 1971, Aug.
- Oates, J.C. Wonderland. - Greenwich, Conn.: Fawcett Publications, Inc., 1971.
- Sheppard, R.Z. Wilder Oates. Wonderland. - The New York Times Book Review, 1971, Oct.
- Wolf, J. J.C.Oates. Wonderland. - Time, 1971, Sept. 18.
- Мендельсон М. Д.К. Оутс. Страна чудес. - В кн.: Современная литература за рубежом. М., 1973, № 2.
- Мендельсон М. Молодое дарование Оутс. - В кн.: Мендельсон М. Роман США сегодня. - М.: Советский писатель, 1977.
- Мулярчик А. Джойс Кэрол Оутс ищет выхода. - Литературная газета, 1973, 26 декабря.
- Пальцев Н. Д.К. Оутс. - Современная литература за рубежом. М., 1975, № 3.
- Ротенберг Т. Встреча первая. - Литературное обозрение. М., 1974, № 2.

PERSONALITY IN THE WORKS OF JOYCE CAROL OATES

L. Tsekhanovskaya

S u m m a r y

Joyce Carol Oates is an outstanding contemporary American writer. In her works she concentrates on the exploration of character, "the phantasmagoria of personality", in Oates' own words. Where does it reside? More important, is it relatively stable or changeable?

Oates' personages are usually lonely, frustrated, unhappy people. Her books are attempts to explore the factors that condition man's fate.

The writer sees man as a complex combination of the per-

sonal and the social, the biological and the spiritual. Oates' interest in the subconscious leads to the complexity of her literary method where critical realism is combined with strong naturalistic tendencies.

БИОЛОГИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ - ФАКТОР СТАНОВЛЕНИЯ РЕАЛИЗМА В ИСПАНСКОМ ПЛУТОВСКОМ РОМАНЕ

Юрий Тальвет

Тартуский государственный университет

Один из важнейших аспектов времени в испанском плутовском романе - проявление развития в герое произведения, изменение, преобразование героя, взаимная связь и значение разных сторон этого развития (в биологическом, общественном и моральном планах). Нет сомнения в том, что развитие как количественное, так и качественное изменение в явлениях, вещах и людях - признак проявления и существования времени. Это подразумевает движение и вместе с тем превращение простых и одноплановых явлений в сложные и многоплановые; возникновение различных отношений, которые в статичном явлении отсутствуют. В романе как художественном произведении именно развитие и изменение (как в героях, так и в окружающей их действительности) являются факторами, которые придают произведению глубину, позволяют изображать жизнь в ее сложных процессах, передавать динамику бытия, психологическую и моральную сущность людей. Проявление измерения времени и в героях, и в окружающей их реальности - одна из первых предпосылок реалистического искусства в романе.

Развитие, изменения и подвижность, проявление времени в герое произведения присущи, конечно, уже очень ранней повествовательной литературе. Это можно наблюдать и в античном эпосе, в средневековой народной эпической традиции, в средневековом героическом эпосе и рыцарском романе. Но преимущественно проявление времени в этих жанрах однопланово; разные планы времени слабо связаны между собой. В эпосах и героических песнях преобладало общественное время (герой был представителем своего племени или своего народа), причем это было законченное, замкнутое время идеального прошлого. Героев показывали с временной дистанции многих столетий. Несмотря на психологические и моральные конфликты, которые часто

в символическом виде) в героях проявлялись, люди в эпосах представляли как твердо разграниченные, замкнутые, идеальные характеры. Они были очень далеки от повседневной физической и материальной реальности; их мифологическое время было далеко от исторического времени. Их развитие не было историческим и не могло продолжаться в современности. Их жизнь в качестве идеального мифа, конечно, влияла на сознание публики, однако она не могла восприниматься как продолжающаяся в современности, открытая и проблематичная жизнь.

В средневековом, а также и ренессансном рыцарском романе центральное место занимает лично-интимное время, которое проявляется в любви и в утверждающем любовь приключении героев. Психологическое время героев здесь подчеркивается больше, чем в каком-либо из более ранних видов повествовательной литературы. Внутренние переживания, испытания, выборы формируют здесь бурно чередующийся ряд. Но в рыцарском романе, как и в эпосе, время героев очень слабо связано с историческим временем. Материальное время общества в рыцарском романе нигде существенно не обнаруживается; мир короля Артура вневременной и статичный.

Важное обновление, начавшееся с испанского плутовского романа, с "Ласарильо с Тормеса" и "Гусмана де Альфараче" - это проявление биологического времени в герое и в окружающем его мире. Среди исследователей одним из первых на биологический аспект развития в герое плутовского романа указал Ф. Ласаро Карретер (Lázaro Carreter, F., 1970, с. 37). Хотя и фрагментарно и в течение сравнительно необширного повествовательного времени, в "Ласарильо с Тормеса" представлен жизненный путь героя с детства до зрелого возраста. То же самое, хотя уже в гораздо более подробном виде, в обширном времени и пространстве, повторяется в "Гусмане де Альфараче". Автор наблюдает формирование героя в разных биологических стадиях, в возрасте мальчика, парня и мужчины, причем эти стадии между собой не связаны скачкообразно, ступенчато, а переход от одной стадии к другой осуществляется плавно, незаметно. Поэтому мы можем называть Гусмана - рассказчика "старым" и действующего Гусмана "молодым" лишь условно, ради удобства анализа. На самом же деле Гусман в последних эпизодах романа в своем биологическом развитии достиг приблизительной идентичности с Гуманом-рассказчиком.

Как справедливо отмечает Ф. Ласаро Карретер, значение

испанского плутовского романа трудно понять не учитывая фактора биологического времени в герое. Изображение жизни человека в ее биологической протяженности (с рождения до зрелости), в разных ее стадиях и естественном развитии, как это проявлялось в "Ласарильо с Тормеса" и "Гусмане де Альфараче", в романе и вообще фикционной повествовательной литературе, имело место впервые. В народных книгах герой - или молодой, или стар, то есть там он биологически неподвижен, вне времени. В древних эпосах и мифах, хотя там и говорилось о рождении и детстве героя, эти стадии преодолевали мимоходом; важно было ввести героя в зрелый возраст, с которого начались его приключения (Lázaro Carreter, F., 1972, с. 81).

Герои рыцарских романов были вечно молоды, они не знали старости и биологической смерти (Михайлов А.А., 1976, с. 162). Биографический ряд в жизни героев рыцарских романов ограничивался лишь редкими знаками (любовь, брак), приключения между которыми, в сущности, ничем не восполняли биографию героев и никак не свидетельствовали о существовании биологического времени в героях (Бахтин М., 1974, с. 138).

Явление биологического времени существенно связано с общим интересом Ренессанса к природной и биологической стороне в человеке. И в ренессансных пасторальных романах природа занимает крайне важную роль, но природа в них идеализирована - именно поэтому герои этих романов были вечно молоды и не знали старости и смерти. Характерно поэтому, что биологическое время с особой ясностью проявляется в "Ласарильо с Тормеса", в произведении, которое представляет "низовый" Ренессанс, показывая материально-бытовую сторону существования, физические и материальные процессы и их влияние на человека. Примечательно и то, что такой же интерес к биологическому формированию человека проявляется и в другом крупном произведении этого периода - в "Гаргантюа и Пантагрюэле" Рабле, хотя время формирования героев в общем времени произведения у Рабле и относительно ограничено. Низменно-материальная половина существования была представлена и в средневековом, и в ренессансном народном рассказе, но там она являлась неподвижной, мало активной сферой, которая существенного влияния на формирование героев не оказывала. В "Ласарильо с Тормеса" ренессансная литература претерпевает важное качественное видоизменение. И вполне закономерно, что это изменение происходит в начавшийся период кризиса Ренессанса, когда идеа-

лизированное изображение о человеке постепенно исчезает.

В "Ласарильо с Тормеса", а затем и в "Гусмане де Альфараче" между началом и концом романа, между рождением и зрелостью героя умещается длинный ряд знаков биографического времени. В "Ласарильо с Тормеса" жизненный путь героя по протяжению еще относительно скромен: это - его рождение, раннее детство, уход из дома, служба у слепого, священника, дворянина, монаха, торговца индульгенциями и других; наконец он становится уличным глашатаем и, попадая в милость к протопресвитеру, женится на его служанке. Отличие от приключенческой цели рыцарского романа заключается здесь в том, что каждый эпизод "Ласарильо с Тормеса" отмечает биологическое изменение в герое и вместе с тем его возрастающий опыт жизни, расширение его познания и сознания. В каждом новом эпизоде Ласарильо старше, чем в предыдущем эпизоде, предпосылки для познания окружающей действительности в нем иные. Это не чисто психологическое или моральное время, которое показано в герое, а время, которое зависит от биологического и физиологического времени и ему соответствует.

В "Гусмане де Альфараче" биографическое время героя отмечено обширным рядом отдельных событий. В первой части романа детально описывают рождение Гусмана и условия этого (происхождение родителей, место рождения), уход из дома, переживания в Севилье и Мадриде, первую службу, первые кражи, первые знакомства с женщинами, разочарование и в любви, и в женщинах, путь в Италию, жизнь в качестве нищего в Генуе, службу у кардинала, начало образования Гусмана и т.д. Во второй части биографическая цель продолжается: служба у французского посла, пребывание в тюрьме в Болонье, морское путешествие и возвращение в Испанию, женитьба, снова тюремное заключение, смерть жены, учеба в университете, новая женитьба и неудача этой, новые кражи, окончательное заключение в тюрьму и каторга на галере.

Еще более отчетливо, чем в "Ласарильо с Тормеса" в "Гусмане де Альфараче" чувствуется биологическое время героя, на котором основан весь биографический ряд. Ни в одном эпизоде Гусман уже полностью не является тем, чем он был раньше. Даже если он не освобождается от своих губительных навыков и продолжается его моральный упадок, этот упадок в каждом новом эпизоде имеет новое значение. Так, в начале романа, когда Гусман показан в совсем молодом возрасте, его воровство

предстает как интуитивная самозащита, желание удержаться в жестоком и нечеловеческом мире; позднее, когда Гусман в материальном отношении уже достаточно обеспечен и приобрел немалый жизненный опыт, но тем не менее продолжает воровать, его воровство имеет уже совсем иное содержание. Это воровство, которое символизирует моральный упадок Гусмана, его сознательный конформизм с порочным обществом. Если молодой неопытный Гусман, имея впервые дело с женщинами, питал надежду на любовь и ничего не знал об отчужденности любви в отчужденном обществе, то позднее, во второй части романа, у него никаких иллюзий по отношению к любви уже нет, и его аферы с женщинами исходят исключительно из материально-практических соображений. Примеров подобного характера можно привести много.

В связи с вышесказанным мы можем еще отметить, что появление биологического времени в романе придает сюжетной структуре романа более органический и замкнутый характер. В то время как в народных книгах и преимущественно в рыцарском романе (при чисто авантюрном или психологическом времени) последовательность эпизодов существенно не влияла на конечный исход темы и в повествовательный ряд бесконечно можно было вставлять новые эпизоды, то в "Ласарильо с Тормеса" и "Гусмане де Альфараче" последовательность событий имеет весьма конкретное функциональное значение. Каждое переустройство в ней ознаменовало бы явное противоречие в концептуальной структуре произведения. Ласаро в последних эпизодах книги уже совсем не похож на Ласарильо первых эпизодов; при его позднем опыте жизни его поведение по отношению и к слепому, и к дворянину имело бы совсем иное значение. Таким же образом невозможно отождествить Гусмана, получившего образование у кардинала и французского посла, а потом в университете, с наивным и только что начинающим испытывать зло жизни Гусманильо. В романе, конечно, можно найти отдельные эпизоды, которые можно заменить без прямого влияния на концептуальную структуру, но в произведении в целом сюжет - замкнут, последовательность отдельных его частей подчиняется функциональной организации: каждая новая ситуация обусловлена предыдущей, являясь ее результатом. Также и герой в своей зрелой стадии является результатом предшествующего пути жизни. Конкретизация сюжетной структуры в испанском плутовском романе и отступление более открытой структуры предшествующей

повествовательной литературы объясняется больше, чем другими факторами, появлением биологического времени в романе. Путь героя оказывается связанным с природно-материальной последовательностью, которая обуславливает зависимость сюжетных частей друг от друга. Хотя сюжет повествовательных эпизодов в "Гусмане де Альфараче" в основном линейен, взаимный порядок и последовательность отдельных его частей имеет в романе немалое значение.

Проявление биологического времени уплотняет и структуру, и содержание романа. Биологическое время подразумевает материальность, природность смен и развитий. Оно может существенно расширить психологическое время романа, придать ему материальную основу, более реальное содержание. Это, конечно, не означает, что биологическое время должно в романе подчинить себе все остальные времена - такого в "Ласарильо с Тормеса" и "Гусмане де Альфараче" и не происходит, - но одно лишь присутствие обуславливает новое значение психологического времени героя и романа. Введением биологического времени в романе более сложным становится и моральное время героя, его содержание расширяется - мы уже привели пример о том, насколько безнравственность Ласарильо или Гусмана в начале и конце их пути, в зависимости от их биологической эволюции, различна.

Биологическое время со своей материальностью и конкретностью является и фактором, который связывает время пути и приключения героя с материальными процессами окружающего общества, с временем общества. При чисто психологическом или приключенческом времени никакой существенной связи между героем и материально-бытовыми условиями окружающего мира не возникает. Зато в плутовском романе мы имеем дело с биологическим развитием, физическим ростом героя, на которые прямо влияют материально-физические факторы окружающего его общества (голод, материальная нужда, неравное распределение средств существования). Фоном для подчеркивания этих факторов в испанском плутовском романе является историческое время общества - экономический распад Испании в конце XVI - в начале XVII вв. Из-за проявления биологического времени в герое испанского плутовского романа общее время романа в различных его планах становится более богатым и глубоким, содержание реализма в романе существенно расширяется.

Л и т е р а т у р а

Lázaro Carreter, F. Para una revisión del concepto "novela picaresca". - Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas. México, 1970.

Lázaro Carreter, F. "Lazarillo de Tormes" en la picaresca. Barcelona, 1972.

Бахтин М. Время и пространство в романе. - Вопросы литературы, 1974, № 3, с. 138.

Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман. М., 1976.

BIOLOGICAL TIME AS A FACTOR OF REALISM IN THE SPANISH PICARESQUE NOVEL

J. Talvet

S u m m a r y

The Spanish picaresque novel has generally been regarded as the first important stage in the history of realistic narrative in European literature. As for the present article, we have especially considered only one aspect among many factors that determine its realism. That is the phenomenon of biological time, particularly as reflected in the protagonist of the picaresque novel. Whereas the main character in previous types of narrative (ancient epics, books of chivalry, folk literature) was biologically static and inactive, the picaresque novel, especially the anonymous "Lazarillo de Tormes" and Mateo Alemán's novel "Guzmán de Alfarache", introduces a long series of biographical events reflecting biological development (time) in the main character. This means that other aspects of time in the novel, such as psychological and moral developments, become more complex; it also makes the plot of the picaresque novel more closed as compared with the relatively open plot structure of folk literature and books of chivalry. Besides, the factor of biological time (immaturity and openness of the protagonist to influences from the outside world) should be regarded as an important condition in linking the story of the main character with the analysis of material processes of the society.

BRITISH DRAMA AND THEATRE IN THE LATE 1960s

Hilja Koop
Tartu State University

The so-called "revolutions" in the British post-war drama have aroused great interest everywhere else in the world and have influenced dramatic developments in many countries. Numerous monographs have been written on much slimmer volumes of plays. Critics are somewhat divided as to their estimation of the nature of the British drama in the late 1960s. Some accentuate the differences between the new wave or "angry" plays and the "second wave" plays (Taylor, J.R., 1971, Elsom, J., 1976), some view "the second wave" plays as a new stage of development of the social drama established by "the angries" and try to find the essential features testifying to the unity of the movement (Фридштейн, Ю., 1979). The author of the present article tends to think that it is rather the difference between "the two waves" of dramatists than the likeness that strikes the eye, although one has to admit that there are also common features between them.

The eight years after the production of John Osborne's "Look Back in Anger" (1956) known as the "angry decade" in the post-war British drama were marked with an all-round interest in social problems of the time. A passionate rebellion against the Establishment, search for positive values and a meaningful life, faith in common man and profound humanism are characteristic of the plays written by J. Osborne, A. Wesker, Sh. Delaney, J. Arden, B. Behan and other new wave or "angry" dramatists. In the middle of the 1960s new tendencies appear in the British drama. The new plays of "the angries" failed to interest the audiences, they failed to express what people were feeling at the moment, they failed to excite people. "The angries" had exhausted their topics because the times had changed. The social and political controversies had become more flagrant. The Labour government had compromised itself as unable to improve the working man's position. Growing redundancies, the freezing of wages, the decrease in the

Gross National Product and inflation characterised the home policy and the participation in military blocks and the tacit support of the American intervention in Vietnam caused deep dissatisfaction with the government policy among the various layers of society as well as in the Labour Party itself.

The growing Labour movement and the miners' strikes in 1968 testify to this effect. In the mid-sixties a new wave of playwrights - David Mercer, Edward Bond, Peter Barnes, Joe Orton, Christopher Hampton, etc. - arrived, generally termed as "the second Wave". The plays continue to deal with social problems, they are anti-Establishment and deeply concerned about the fate of an individual in bourgeois industrial society. David Mercer became the leader of the second wave because he seemed to express most clearly what was typical of all his contemporaries; anxiety about the destructive consequences of the industrial society to man's soul, to his attitude towards his work and the surrounding world. Mercer claimed to depict despair and violence that he considered to be present in all human relations. Deep inner disharmonies cause despair and lead to schizophrenia. Yet pathology was welcomed by the second-wave playwrights as a deviation from the norm, for standardization was one of the horrors of the industrial society that turned man into an automation without roots or identity. Mercer's characters are isolated men, retarded, eccentric or mad. Morgan in "A Suitable Case for Treatment", (1966), Peter in "Ride a Cock Horse" (1965) or Link in "After Haggerty" (1970). There are two types of pathological characters:

- 1) a pathological individual as the object of the author's sympathy and attraction. The characters are depicted as pitiful and persecuted people like Chr. Hampton's "When Did You Last See My Mother?" (1966).

- 2) A pathological individual as something funny and even monstrous (this trend has been called "black comedy").

Peter Barnes's "The Ruling Class" is relevant in this respect. In the introductory note the author advocates a comic theatre of conflicting moods and opposites where everything is simultaneously tragic and ridiculous. The play is set in a stately home of an 13th earl. He hangs

himself when he is about to remarry. His loony son inherits and comes back from a mental home convinced he is the God of Love. The family marries him to a chorus-girl so that he can have a son to carry on the line and then propose to lock him up for good. He turns into a dangerous madman - the God of Vengeance or Jack the Ripper and takes his seat among "the other dangerous madmen" in the House of Lords. The message of the play seems to be that aristocrats are decadent, ruthless and still in charge of England. The play is a skit on the House of Lords as a mouldering collection of corpses.

Edward Bond was the most talked about author of the 1960s. He came to the literary fore with his play "Saved" (1965). The play shocked both the audiences and critics alike because of the unprecedented scenes of cruelty (the stoning of the baby to death with the mother watching at a distance). The play is about contemporary British youth that drift through life indulging in violence and sex. The characters are semi-literates who live in an atmosphere of constant fights and hostility.

Bond believes that the bourgeois industrial society "alinates man from his natural self", makes him "nervous and tense" and he begins to look for threats everywhere. "This makes him belligerent and provocative, he becomes a threat to other people and so his situation rapidly deteriorates" (Bond, E., 1968, p. V). Bond argues that it would be immoral not to write about violence "as violence shapes and obsesses" his contemporary society. The other two plays written in the 1960s are "Early Morning" (1968) and "Narrow Road to the Deep North" (1968). Both plays are parables on the theme of violence set in historical times and historical personages figure in his plays, but Bond does not write historically true plays. History interests him only as a source for meditations over his contemporary world. E. Bond has never been a success with the public although he is a good craftsman, the spectators find his lingering over cruelty and violence unpalatable.

The most striking features about "the second-wave" plays are the pathology of characters, cruelty and violence depicted in them. Instead of the vivid rebellious heroes of the angry decade we meet a faded, washed figure who strives

for humanistic values and who can achieve nothing. The scope of the social criticism has narrowed as there are no clearly defined issues. As there is no search for values, a grey, undramatic sameness results (Elsom, J., 1976, p. 183).

The peculiarities of British theatre life prevent a steady growth of social drama. In the 1960s half of the British 200 professional theatres were owned by non-profit making companies receiving some sort of subsidy either from the Arts Council, Local Council, industry or private endowments and the other half were owned by private individuals and run on a commercial basis. Repertory theatres, that is the theatres that change their repertoire, regular intervals (i. e. once a week) belong to the first type. Some of these theatres have a more or less permanent company, an ensemble company such as the English Stage Company at the Royal Court, the Royal Shakespeare Company at the Shakespeare Memorial Theatre in Stratford-upon-Avon and at the Aldwych in London, the National Theatre Company at the National Theatre, etc. Repertory theatres appeared first in provincial towns in post-war years.

The other type of theatre, the commercial theatre has no permanent company. Companies are formed for one season or a single play. The directors of these companies who have the money for renting the premises and producing the plays are generally directors of great industrial concerns. A single group of investors in the British theatre achieves a control verging on monopoly. Thus, "a handful of people run and maintain twenty-seven of London's biggest theatres creating thereby a uniformity of taste with standardised entertainment and banishing the fresh, the off-beat and the unorthodox" (Marowitz, Ch., 1966, p. 74). In the choice of the repertoire the directors orientate on the middle-class audience providing it "with good, clean fun, family entertainments, beloved show-biz personalities, beautiful costumes and exquisite settings," the British theatre critic and producer Ch. Marowitz remarks in the above mentioned article. Directors look for sure things, for plays that have been formerly tried out and have proved box-office successes. A play runs as long as it draws an audience. Some of the plays become near permanencies. "The Mousetrap", a

thriller by Agatha Christie, barred the Ambassadors to all new entries for almost twenty years. In search of bigger profits the running costs of a play are brought to a minimum. The rehearsal time is also minimized to three weeks. Plays that are epic in character and probe serious social problems and that have big casts are excluded from the programmes.

In the commercial theatre the star, not the play is the thing! Team work is foreign to the British theatre in the majority of cases as a new company is formed for a new play. Actors see each other for the first time during the three weeks' rehearsal time. They are suspicious of each other, "sniffing around everybody else, like a lot of little dogs sizing each other up" as one of the British actors said in an interview (Wright, D., 1966, p. 60-62). Actors are quick to note, to imitate and outdo the talents of others if possible. The emphasis is focused on the star as the main box-office attraction, for the public is prepared to pay to see their favourite actors in any production anywhere. Some of the stars have exceptional talents, others are the products of modern publicity means. The cinema and television create stars out of untrained actors who are brought to the theatre to play the leading roles. Very often they prove inadequate on the stage, yet their names are sufficient to attract audiences. Sometimes plays are rewritten to keep the star constantly in the limelight, thus violating the balance between the individual part and the play as a whole. Box-office returns may soar as a result, but standards certainly fall.

The actor's life under a system where he has no permanent employment is a gamble, a "cut throat" competition within the profession. Ordinary jobs are obtained through agents, through the manager and his assistants, through the introduction of an influential friend to secure managerial attention. Actors strive to turn up in a flashy performance to catch the eye of the critics and managements in order to ensure further engagements. A large proportion of actors are unemployed, the acting profession is overcrowded as there is no regulated entry to drama schools. Ch. Marowitz thinks that "the all-consuming inflation and social dis-orientation hit the theatre as badly as the economy... The

theatre is overmanned. It operates with crippling redundancies... People who should not be worked are regularly employed" (Marowitz, Ch., 1979, p. 12). This is not a suitable climate for interesting theatrical work. The commercial spirit in the theatre not only prevents the development of social drama, but also causes mediocrity in the acting profession. So far the theatre remains only a middle-class domain. The market for culture in Great Britain is estimated as low as three per cent. The directors and producers are fully aware that it is necessary to win fresh audiences, but for this purpose interesting and exciting theatrical work ought to be done.

Mass journalism is also harmful to the development of social drama. Many critics complain that the drama alongside with other arts is suffering from the decline in critical standards. Ch. Marowitz wittily sums it up with a pun: "Critics whose sights were once as high as an elephant's eye, are now as low as a salamander's thigh" (Marowitz, Ch., 1979, p. 13). Dramatists are treated by the fashion of the season, they are either "in the movement" or "old hat". The well-known critic Laurence Kitchin finds it annoying that critics have established the fashion for cruelty. "'Written with a scalpel", "fiery", "blazing and corrosive", "savage", "ferocious" - seem to be the most commonly used imagery of approval. In such a case the critic has become a faithful transmitter of shocks and it is hardly surprising if playwrights do their best to maintain the supply" (Kitchin, L., 1966, p. 23). Kitchin feels strongly against the theatre that caters for "oversophisticated and decadent taste and specializes in short plays of violence, murder, rape and suicide, all intended to chill and delight the spectator" (Ibid).

By the mid-sixties an uncomfortably substantial part of the productions was taken up by comedies, musical revues, thrillers and farces, some of which became long-runners or even marathon-runners (e.g. the rock-opera "Hair"). Such titles as "The Festival of Erotica", "The Rocky Horror Show", "No Sex, Please, We Are British", "The Three Musketeers Ride Again!" speak for themselves even without the additional inviting advertising, like "a fabulous array of beautiful girls", "a philandering stockbroker trying to

break up marriage", "sexual explicitness including scenes of nudity".

In the late sixties the drawing-room dramas or the well-made plays gained ground on the British stages again. The well-made play does not aim at instructing or edifying the audiences, but at amusing and entertaining them. The success of the well-made play lies in the brilliantly constructed plot, the witty and polished dialogue and the comic spirit. The typical features of this type of construction piece are summed up by J.R. Taylor: "A short sharp exposition, in which we are introduced to the dramatic personae and learn all we need to know of their previous history, followed by a section devoted to misunderstandings secrets which cannot be revealed, lost papers, intercepted messages and the like, leading up to one or more scènes à faire: the confrontation which every theatre-goer has been led to expect as the logical climax of the story, towards which the whole creation moves. After the scène à faire the denouement, the unravelling of the plot - to be accomplished as quickly as possible and with the maximum of last-minute revelation, spectacular conversion or something of the sort." (Taylor, J.R., 1969, p. 15). With Arthur Wing Pinero (1855 - 1934) the British well-made play came to the high point. Pinero had no message to deliver to his audiences, he was a good craftsman and could tell gripping stories on the stage. Bernard Shaw who upheld the social, moral and intellectual mission of the drama, saved no efforts to discredit the well-made play and destroy the public confidence in it. Since Shaw the term "a well-made play" has come to be used in modern criticism as an insult. However, W.S. Maugham wrote his comedies of manners in the same manner and became popular with the audiences. As J.R. Taylor put it, Maugham proved "that mere entertainment, however sternly pushed out of the door, will somehow contrive to creep back in a different guise through the window."

Another attack against the well-made play was launched by "the angries" in the 1950s. Their aim was to rid the British stage from the drawing-room dramas set in the opulent houses of the rich and dealing with the trivial problems of bourgeois morality and conventionalities. Yet in

the late 1960s one can notice the revival of Pinero's plays and the drawing-room dramas by Terence Rattigan, Ben Travers, Noël Coward and Peter Ustinov found their place in the programmes of West-End theatres. A. Obrastsova in a thorough analysis of the theatrical scene in England in the 1970s among other things writes about the harmful effect of commercial art (Образцова А.Г., 1977, с. 169-174). Even the shallowest of entertainments have far-reaching consequence in the formation of the spectator's taste and his attitude towards reality. The low-quality musical revues and variety shows not only cultivate bad taste, but alongside with drawing-room dramas they act as tranquilizers on the spectator offering an escape from the flagrant economic, social and political controversies of their time.

R E F E R E N C E S

- Bellington, M. Shaw Fresh as a Daisy. - Plays and Players, vol. 13, 1966, No. 10, pp. 60-62.
- Elsom, J. Post-War British Theatre. - London: Henley and Boston, 1976.
- Esslin, M. Brief Chronicles. Essays on Modern Theatre. - London: Temple Smith, 1970.
- Kerensky, O. The New British Drama. - London: Hamish Hamilton, 1977.
- Kitchin, L. Drama in the Sixties. London: Bell, 1966.
- Marowitz, Ch. The Curse of Obsolescence. - Plays and Players, Vol. 26, 1979, No. 7.
- Marowitz, Ch., Trussler, S. Theatre at Work. Playwrights and Productions in the Modern British Theatre. - London: Methuen, 1967.
- Marowitz, Ch. View from the Gods. - Plays and Players, vol. 13, 1966, No. 12, p. 74.
- Taylor, J.R. The Rise and Fall of the Well-Made Play. - New York: Hill and Wang, 1969.
- Williams, C. Diary of a West-End Director. - Plays and Players, vol. 25, 1978, No. 4.
- Wright, D. Six of the Best. - Plays and Players, vol. 14, 1966, No. 2, pp. 60-62.

Гринберг М. Безобидная дробь насмешек. - Театр, 1968, № 2, с. 147-157.

Крымко Ф. Театр в Англии. В кн.: Современный английский театр. - М.: Искусство, 1964, с. 8-20.

Образцова А. Современная английская сцена. - М.: Наука, 1977.

Ряполова В. Английская драма перед новыми задачами. - В кн.: Искусство и общество. - М.: Наука, 1978, с. 179-198.

Ряполова В. После гнева усталость. Английская драматургия на пороге 70-х годов. - Театр, 1970, № 3, с. 131-136.

Фридштейн Д. Современная английская драматургия. ВТБИЛ - М. 1976.

Фридштейн Д. Социальная английская драматургия 1960-1970 годов и театр Эдварда Бонда. - Автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусствоведения. М., 1979.

АНГЛИЙСКАЯ ДРАМА И ТЕАТР В КОНЦЕ 1960 -Х ГГ.

Х. Кооп

Р е з ю м е

Конец 50-х и начало 60-х годов отмечены активным ростом молодой социальной драматургии, которая была ярким выразителем общественных настроений в Англии. "Молодые сердитые люди", возглавляемые Осборном и Векером, бунтовали против буржуазного уклада жизни и общественных установлений. Их пьесы были проникнуты настоящим демократизмом. Их пьесы развенчивали фальшивые ценности официальной идеологии.

В середине 60-х годов на литературной сцене Англии появилась целая группа новых драматургов Д. Мерсер, Э. Бонд, Д. Ортон, П. Николе - которых принято называть драматургами "второй волны". Проблема героя и личности, неприятие буржуазного мира продолжают оставаться ведущими темами как и в 50-ые годы. Однако их творчество в достаточной мере разнородные. Авторы "второй волны" обращались к темам психоза, шизофрении, всякого патологии. В глаза бросаются мрачные, скрежещущие ноты насилия - опознавательные знаки социальной действительности, которая окружает героя. Однако надо отметить сужение эстетического и социального диапазона в пьесах авторов "второй волны".

TEMAATILISI ERIJOOINI SAKSA EKSPRESSIONISTLIKUS LUURIKAS

Erika Kärner

Tartu Riiklik Ülikool

Terminiga "ekspressionism" seostub kirjandusajaloos ekstaatilis-pateetiline vool, mis sündis 1910. a. paiku Saksamaal ja järgneva kümnekonna aasta jooksul küündis mõjustama paljude Euroopa rahvaste kultuurielu. See vool ei kujunenud ei saksa ega teisteski rahvuskirjandustes ainuvälitsevaks. Kõrvuti kirjanike noorema põlvkonna - ekspressionistidega - jätkasid kunstiküpsete teoste loomist juba tunnustatud vanema põlve kirjanikud, kes ei olnud või olid väga vähe uue liikumisega seotud (H.Mann, T.Mann, G. Hauptmann jt.).

Ajalooliselt tähistas ekspressionistliku kirjanduse ilmumist kapitalistliku maailma üldine kriisisituatsioon. Kodanlikus ühiskonnas toimivad vastuolud, rida uusi nähtusi sotsiaal-majanduslikus elus nagu industrialiseerimine ja urbanisatsioon, ei suutnud senise kodanlik-liberaalse mõtte abil leida adekvaatset väljendust kirjanduses. Uus vool astus välja eelkõige tardunud traditsioonide ja konventsioonide vastu kultuurielus. Näuti kunstiliste kujutamismehhanismide novaatorlikku rakendamist, et kujutada moodsa tehnika arengut, ühiskonnas asetleidvaid uusi dünaamilisi protsesse ja lõhkuda senist status quo'd kunstis, ühtlasi aga ka teha ruumi kunstniku loomingulisele subjektiivsusele.

Saksa kirjanduslikule ekspressionismile on iseloomulik areng laiuti ja detsentraliseeritus. Uue voolu tsentrumiks kujunes Berliin, kuid olulised mõjupiirkonnad olid ka München, Zürich, Viin, Leipzig ja Dresden. K. Pinthus kinnitab, et ekspressionismi puhul ei olnud tegemist mõne tosinaga autoriga, vaid sadadega, kes üksteist tundsid ja tunnustasid. (Pinthus, K. 1919, lk. 12.) On üsna loomulik, et ekspressionistide kirjanduslik-poliitilised arusaamad, maailmavaateline hoiak, esteetilised töökspidamised ja kunstilised meetodidki olid erinevad ja üksteisele vastukäivad. Kõiki ekspressioniste ühendas aga negatiivne suhtumine kodanlikku ühiskonda, protest "isade maailma" ja "isade pärandi" vastu. (Pinthus, K. 1919, lk. 15.) Ekspressionistide kaasaegne H. Naumann kurdab, et noored kirjanikud ei tun-

nistavat autoriteete. Neile olevat kõik seadused ja reeglid üleardused, kahjulikud ja naeruväärsed. Vaimugeeniused, väidavad nad, loovad ise reeglid, neil ei tarvitse alluda senistele ettekirjutistele. (Naumann, H. 1924, lk. 232.)

Hilisem uurimine on täheldanud voolu esteetilistes ideaalides J. Böhme müstika, nn. tormi ja tungi ajastu, romantikute Hölderlini ja Büchneri, aga ka prantslaste Baudelaire'i, Mallarmé jt. mõjusid. Viidatakse ka uusromantikute ja futuristide osale ekspressionistliku kirjanduse kujunemisloos.

Vaatomata mõjustuste paljukihilisusele ei ole ekspressionistliku kümnendi (1910 - 1920) signatuur kaootiline, vaid laseb end kindlate kultuurkriitiliste tendentside raamidesse asetada. Ekspressionistliku kirjanduse tegelik substants väljendub diskussioonis kaasaegse kodanliku maailmaga - ühelt poolt hävitav kriitika selle maailma aadressil, teiselt poolt lunastuslik inimese hinge äratamise ja inimkonna uuestisünni utopia.

Ekspressionistide utoopilised ideaalid inimeste ja olude muutmisest olid Wilhelmi-aegsel Saksamaal kodanluse reaalsete võimuhete taustal liiga naiivsed, et nendega kaasenuks tõsisem mõju poliitilisele elule. Eriti ilmes nende poliitiline jõuetus 1. Maailmasõja päevil. Kuid sõjakoledest keskel ja pärast sõjajärgsel Saksamaal omas ekspressionistide vendlusele apelleeriv ja inimlikkust rõhutav üleskutse positiivset tähendust. Tänapäeva lugejale seevastu pakub rohkem huvi jälgida ekspressionistlikus kirjanduses avalduvaid ühiskonna- ja kultuurikriitilisi aspekte, kus nii temaatika kui väljendusvahendid toovad esile selle kirjanduse uudsuse ja revolutsioonilisuse. Järgnevas käsitluses püüame esile tuua mõningaid huvitavaid jooni saksa ekspressionistliku lüürika poeetilises struktuuris ja uudseid momente temaatikas.

11. jaanuaril 1911. a. ilmus Berliini ajakirjas "Der Demokrat" noore kirjaniku Jakob van Hoddise luuletus "Weltende". See lühike kaheksarealine luuletus senitundmatult autorilt vallandas saksa kirjanduselus vaimse revolutsiooni, mille mõju uue voolu aktivistid J.R. Becher ja G. Benn veel 40 aastat hiljem vaimustatult kirjeldavad. (Becher, J.R. 1957, lk. 103-106; Benn, G. 1959, lk. 162.)

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut
in allen Lüften hallt es wie Geschrei,
Dachdecker stürzen ab und gehen entzwei,
und an den Küsten - liest man - steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
an Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen,
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

Huvitav omapära ilmneb kõigepealt luuletuse poeetilises struktuuris. Luuletaja esitab rea üksikuid pilte üldisest maailma tabanud katastroofist, kusjuures põhitähelepanu on koondatud luuletaja sisemisest nägemusest sündinud visionaarsetele kujunditele. Luuletaja katastroofinägemuse üksikud reflektiivemendid moodustavad näiliselt seostamata ahela, nende suvaline überpaigutamine ei muuda oluliselt luuletuse elamuslikku sisu. Iga niisugune element on omaette tervik, ta ei tulene vahetult eelnevast ega anna mingit teavet ka järgneva kohta. Tekkinud ahelpildistiku ühendab mõtteliseks tervikuks luuletuse pealkiri "Weltende": Lüüriilise kangelase või luuletaja enda hoiak on kiretu, passiivne. Ta registreerib rea katastroofist haaratud maailma väliseid olekuid, ise selle maailmaga kontakti astumata. Selle passiivsuse taustal aktiveerib ootamatult oma tegevust välismaailm. Asjad elustuvad ja omandavad harilikult elusolendeile kuuluvaid jooni. "Die wilden Meere hupfen, Dachdecker stürzen ab, die Eisenbahnen fallen von den Brücken" jt. välismaailma pealetungivat tegetsemisiha väljendavad kujundid rõhutavad inimese passiivsust, aga ka ta nõrkust ja võimetust niisuguses maailmas orienteeruda. J. van Hoddise luuletus on õieti sümbolne pilt sellest, kuidas ekspressionistid tunnetasid inimest ja tema suhteid ümbritseva maailmaga. Probleem inimese ja välismaailma vahekorraest on ekspressionistlikus luules esikohal.

Luuletaja kõige tähtsam ülesanne on näidata, et midagi selles siiani stabiilses vahekorras on muutunud. See midagi seostub esmajoones inimest ümbritseva maailmaga, kus on toimunud nii põhjalikud muutused, et inimene ei ole enam võimaline neist aru saama. Seal valitsevad hirmuäratavad ja salapärased jõud, mis inimesele ei allu, kuid mis talle hävitavalt ja ta isiksust laostavalt toimivad.

Ekspressionistidel võrdsustub tegelikkus kaosega, õieti on ta omapärane viirastuslik kulissidemaailm, ebatõeline, salapärane ja inimesele vaenulik. Teda on võimalik mingil kombel meeleliselt tunnetada asjastunud maailmana, kuid ta tõeline olemus on inimesest võõrandunud. Niisuguses maailmas liikuv ekspressionistlik kangelane on ise samuti salapärane, tema näilise "mina" all elab saladuslik tõeline sügavam "mina". Luuletaja eesmärgiks on jõuda inimese tõelise "minani", avastada ta olemus ("Wesen") ja selle kaudu purustada ka ümbritsev näiline ebategelik maailm, jõuda tema tõelise peidetud olemuse juurde. Kõige täiuslikumaks vahendiks, mis aitab inimest tema suhetes asjade võimu all oleva maailmaga on ekspressionistliku luuletaja enda sise-mine psüühiline potentsiaal. See sisaldab rea latentseid olekuid, mis pingestavad ta tunnetusprotsessi, registreerivad seal peenimad psüühilised vibratsioonid ja intensiivistavad visionaarsete elementide teket. Ekspressionistlikus luules on tüüpilised luuletaja visioonid, mis sageli varjutavad välised muljed maailmast.

Väga oluline on, et ümbritsev arusaamatu ja vaenulik maailm ei ole ekspressionistidel mingi omaette eraldiseisev üksus, vaid samastub konkreetse ajalooliselt kujunenud ühiskondlik-poliitilise olukorraga, s. o. kodanliku ühiskonnaga 20. saj. 2. kümnendil. Eespool kirjeldatud viisil mõtestatakse kirjanduslikult mitmeid kapitalismi hilisstaadiumis kujunenud nähtusi: inimese ja välismaailma suhete muutunud olemust, kujutatakse selles ühiskonnas mõrastunud inimhinge ja näidatakse urbaniseerunud ja mehhaniseerunud elutendentside laostavat toimet inimesele. Seega on siin ilmsesti tegemist ajalooliselt põhjendatud ja kindlale objektile suunatud kriitikaga, niisiis kirjanduslikult kaalukama osaga ekspressionistlikus luules, mille tähtsust seni ne kirjandus-kriitiline uurimistöök ei ole piisavalt esile toonud. Kahjuks seostub ekspressionistliku luulega ka rida n.-ö. pinnalvirvendavaid nähtusi - kõvahäälna paatos, lärmav retoorika, programmilised "Oo, Inimene" meeleolud ja muu taoline, mis varjasid uurijate eest selle kirjanduse tõelise ideoloogilis-kriitilise sisu.

Teravad vastuolud ühiskonna sotsiaalmajanduslikus ja poliitilises elus kujundasid pinnase kultuuri- ja vaimuelulise atmosfääri üldisele allakäigule Saksamaal 20. saj. algusaastail. Olukord, kus kultuuritraditsioone ametlikult

rõdutseeriti ainult neile momentidele, mis sobisid saksa rahvuslikku kontseptsiooni, põhjustas rahulolematust kodanlik-liberaalse intelligentsi hulgas, kelle seast võrsusid ka ekspressionistid.

Mitmesugused subjektiiv-idealistikud kontseptsioonid (eriti suur mõju ekspressionistidele oli F. Nietzsche filosoofial) viisid väikekodanliku intelligentsi, kes nii majanduslikult kui sotsiaalsühholoogiliselt ebakindlail jalgadel püsis, ka tunnetuslikult nn. "transtsententaalse peavarjutuse" seisundisse. (Lukacs, G. 1963.) Nii lõhenes ekspressionistliku generatsiooni enda maailmapilt, mis kajastub ka selle generatsiooni poolt loodus.

Inimest ähvardava maailma pahelisuse kontsentreeritud kehastajaks ekspressionistlikus lüürikas on suurlinn. Linn on suurim sotsiaalsete pahede ja vastuolude allikas, seal süveneb inimese üksindus ja hirm talle võõra ja arusaamatu maailma ees. Suurlinna temaatika on valdavalt omane ekspressionistlikule lüürikale. (Saksa kirjandusest on tuttavad ka mõned impressionistide ja naturalistide A. Holzi ning J. Harti linnaluuletused, kuid nende tunnetuslik sisu on teine.) Ekspressionistid olid esimesed, kes põhiraskuse aetasid linna looduse- ja inimvaenuliku olemuse ja isiksusele dissotsieeruvalt mõjuvate momentide kirjeldamisele. (Märkigem, et tuntuimad ekspressionistlikud linnalüürikud G. Heym, J. van Hoddis, A. Lichtenstein, G. Benn, J.R. Becher jt. elasid lühemat või pikemat aega Berliinis, millest 1. Maailmasõja eelõhtuks oli saanud 3 miljoni elanikuga suurlinn.)

Ekspressionistliku linnaluule kujundiline külg on vastavalt tema uuele tunnetuslikule sisule omapärane. Linna kujutatakse deemonlikult allegoriseerituna, tal on võõras ähvardav kuju ja ta omadusteks on vägivald ja julmus. (G. Heym "Der Gott der Stadt", A.T. Wegner "Die Stadt in ihm weißen Schlaf", J.R. Becher "Berlin" jt.)

Inimene selles ümbruses on kadunud või muutunud maskiks, mis anonüümselt ja osavõtmatult registreerib kiiresti vahelduvat muljeteseeriat. Tekib nn. "im Reihungsstil geschriebenes Simultangedicht" (Vietta, S. 1974, lk. 354.), kus autor-ekspressionist püüab oma rabamaist ja segaseist linnamuljetest tekkinud visioonidele üksikute reflektiiv-elementide heterogeense reastamise kaudu anda ekvivalentset väljendust. Ekspressionistide poolt postuleeritud suurlin-

natunnetuse psühholoogiline alus, nn. "Steigerung des Nervenlebens" väljendub siin piltide kiires vaheldumises, nende hüppelises, ilma mingi loogilise seoseta kuhjamises. Personifitseeritud metafooride abil püütakse näidata suurlinna õuduslikku palet, inimese madalust ja võimetust ning asjade maailma mõjuvõimu suurenemist inimese üle. Tihti saadavad linna ööelu kirjeldusi autori resigneerunud melanhoolia või sarkastiline eneseiroonia. (G. Trakl "Vorstadt im Föhn.") Miljööna kujutatakse suurlinna ööelu kõrtsides, kabareedes, tänavail. Tegelasteks enamasti elust välja tõugatud, muserdatud ja alandatud inimesed.

Suurlinna temaatikasse kuuluvad ka luuletused, mis kirjeldavad revolutsiooni liiklustehnikas. Need on luuletused autodest, trammidest, metroost, rongidest. Kuid erinevalt futuristidest, kes uut elutempot ülistasid ja propageerisid, suhtuvad ekspressionistid skeptiliselt ühiskonna uusimatesse tehnilistesse saavutustesse. Nähakse neis kõigepealt inimese olemust ahistavaid ja tema eksistentsi ähvardavaid momente (E. Blass "Autofahrt", G. Benn "Untergrundbahn").

Temaatilisel täiesti uudsed on nn. kinoluuletused (J. van Hoddis "Kinematograph").

Samas tunnetavad mõned luuletajad täie teadmisega omapärast võlujõudu, mis hoovab linnast kui hästikorraaldatud organismist. (A. Lichtenstein "Gesänge an Berlin", J.R. Becker "De profundis").

Kokkuvõttes jääb domineerima luuletaja skeptiline suhtumine suurlinna. Esile tuuakse linna varjuküljed, deemonlike metafooride kaudu näidatakse ta õuduslikku palet, viletsust ja inimvaenulikkust.

Teine suur teemadering ekspressionistlikus lüürikas seostub otseselt kannatava inimesega ja käsitleb tema eneseväljenduslikke võimalusi talle vaenulikus maailmas. Asjademaailma mõjuvõimu suurenemine sisendab võimetusetunnet, raskendab inimesel orienteeruda ja toob enamasti kaasa tema füüsilise huku. Surm, langus ja häving on paljude luuletuste aineks. Tuntud on ekspressionistide kirjeldused laipadest, lahkamiskambritest, enesetapjatest (G. Benn "Der Arzt II", G. Heym "Die Morque", "Die Irren"). Spetsiifiliselt ekspressionistlik on nende motiivide seostamine tühja kosmilise ruumiga, ammukadunud ilu ja õitsengu meenutamise (G. Trakl). Tihti on languse ja katastroofimotiividele

vastandatud maailma ja inimkonna uuestisünni utopia, motiivide polaarsus kujundab huvitava kontrastelamuse kogu luuletusest. Inimese füüsiline hukk liitub maailma tabanud üldise katastroofiga, kusjuures see katastroof ei ole ennustus, vaid olevikulisel pinnal luuletaja poolt modelleeritud uus olukord. Lüüriline kangeline ei saa oleviku situatsioonis midagi muuta, ta ei kujunda ise oma saatust, vaid allub samadele seadustele, mis viivad maailma totaalsele hävingule. Siit tuleneb sageli teatav ühetoonilisus luuletuste lüürilises struktuuris ja keelelises väljenduses, soov reprodutseerida kvalitatiiivselt samaväärseid ja ainult kvantiteedi osas erinevaid surma ja hävingu pilte. Võiks eeldada, et võikad pildid surnutest tekitavad lugejas ainult vastikustunnet. Tegelikult ei ole see nii. Lähtugem sellest, et põhiline teema nendeski luuletustes on ju elu, sest surm pole luuletajale soovitud ega otsitud elust lahkumise vahendiks, vaid demon, mida tuleb karta. Ja see tähendab, et niisugused võikad visioonid on eelkõige hoiatused inimesele, kogu inimsööle.

Kõigile inimliku olemise langusmotiividele andis värvi ekspressionistide endi tunne, et elatakse ähvardava katastroofi ootel. Ajalooliselt leidis nende eelaimus kinnitust Esimeses Maailmasõjas.

Inimese ja maailma hukkumist rõhutab ka ekspressionistlikus luules esinev loodusesümbolika. Maastikul, loodusel üldse, on luuletustes vähe ruumi, sest kõikjal on keskpunktis inimene. Maastik pole maalitud kirjeldatud viisil, nagu see on omane näiteks impressionistlikele looduselamustele. Ekspressionistlikus luules on maastikupilt võõrandunud, loodus on inimesestatud, kõikjal valitseb õudus, kaos ja viirastuste läbitungimatu labürint. Ka looduselamus on seetõttu subjektiveeritud ja peegeldab enamasti vaid lüürilise kangelase hirmu koletisliku maailma ees. Sagedane on tendents looduse inetustamisele, kus ka üksiknähtused muutuvad vastandiks nn. poetilisele maastikupildile. Looduspilt tervikuna ongi inimese sisemuse projektsioon looduse tasandil, s. t. et ka loodus on inimese katastroofi kaasa tõmmatud. Näeme, et langusmeeleoludest on märgitud traditsioonilised looduslüürika teemad. Aastaaegadest esinevad ekspressionistlikus luules enamasti talv, sügis, väga harva ka kevad. Üöpäeva mastaabis on tugevasti rõhutatud öö. Luu-

letusi süngest nõgimustast õõat, kus varitseb oht ja sünnivad kohutavad teod, leiame enamikul luuletajail.

Kolmas suurem teemadering ekspressionistlikus lüürikas käsitleb inimese muutumist, tema uuestisündi ja integratsioonivõimalusi tulevikumaailmas. Inimese reaalne üksindustunne põhjustab temas soovi leida mõistmist kaasinimestelt. Ekspressionistlikus lüürikas täheldatakse lüüriilise kangelase tugevnenud sümpaatiatunnet sotsiaalselt madalamal seisvate inimgruppide vastu (vargad, sandid, lõbunaised jne.). Omapärane on paljudes luuletustes avalduv nn. kannatustekultus. Inimese uuestisünd peab toimuma läbi rasketefüüsiliste ja vaimsete kannatuste ahela, millega luuakse eeldused ta seesmiseks muutumiseks. Ekspressionistlikus kannatusefilosoofias omab kesksel kohta ühiskonna sotsiaalsete vastuolude produkt - prostituut.

Lõbunaise kuulutamine pühaks tähendas ekspressionistide astumist ametliku moraali ja silmakirjaliku vagaduse vastu, samal ajal aga ka armastuse ja eneseohverduse lunastava jõu ülistamist. Ekspressionistid käsitavad prostituuti kui konkreetse sotsiaalse olukorra ohvrit, "gegen die mehr gesündigt wurde, als sie selber sündigte". (Sokel, W. 196-, lk. 189). Eeskujuks on prostituut Sonja F. Dostojevski romaanist "Kuritöö ja karistus", kelle eneseohverdus mõjutab kurjategijat Raskolnikovi. Ekspressionistide käsitus viitab ilmsetele ühisjoontele Dostojevskiga. Ekspressionistlikus lüürikas on prostituudi kuju sotsiaalse ebaõigluse ja ühiskonna pahelisuse all kannatava inimese mudeliks. Tema kulmineerub inimlik kannatus. Tänu sellele seisab aga prostituudi hing lunastusele kõige lähemal, sest just kannatustes puhastub inimhing ja avaneb tee tema vaimu übersünnile. Mõte, et kannatused sillutavad teed inimese eetilisele übersünnile, iseloomustab ka ekspressionistide pöördumist kaasaegse inimese poole. Kõigepealt on tarvis ületada inimese hingetühjus ja mõttevaesus, mis on tekkinud ta enesetunnetuse pikaajalises nüristumisprotsessis. Seejärel aga kujundada inimesele uusi positiivseid ideaale, mis viiksid inimese ta seesmisele ühendusele teise inimesega ja siis üldisele vennastumisele.

Kujutades välismaailma hävitavat mõju inimesele on ekspressionistliku lüürika eesmärk otsida maailmale lähene misvõimalusi ja neist aru saada. Sellelt pinnalt formuleeritakse uus eetiline üleskutse inimesele. Et kaotada indi-

viidi egotsentrilist üksindust, tuleb tema "mina" läbida "meie" suunas, seega hävitada inimestevaheline võõrdumine ja luua uus inimeste ühendus, mis baseerub üksteisemõistmisel ja inimlikkusel. Siduvaks elemendiks kõigi inimeste vahel on nende vaim (vaimsus). "Wir Brüder im Geiste!" hüüab L. Rubiner (Rubiner, L. 1917, lk. 145).

Ekspressionistidel ei ole pakutud uue ühiskonna konkreetset mudelit. Luuletustest ilmneb vaid nende ebamäärane ettekujutus paremast ja inimlikumast inimeste ühendusest kui selle kodanliku maailma vastandpoolusest, milles nad ise elasid. Sõna "ühiskond" (Gesellschaft) kasutavad nad ainult niisuguse olukorra iseloomustamiseks, kus inimestevahelised suhted baseeruvad vaenulikkusel ja mis oma olemasolu eest võlgneb tänu indiviidi egoistlikele huvidele. Niisugune ühiskond on ekspressionistile mõistetamatu, üleloomulik nähtus, ta funktsioneerib inimeste tahtest sõltumatult ja nende passiivsuse tõttu ning sellega ei saa üski ekspressionist end positiivselt identifitseerida. Ühiskonna vastandsõna ekspressionistidel on kollektiiv, ühendus (Gemeinschaft). See sisaldab endas kõike, mida kaasaegne vaenulik maailm inimesele keelab - inimlikku soojust, tihedat sidet ja kokkukuluvustunnet. Kohtame väljendeid nagu "kommunistische Erdgemeinschaft" (Ehrenstein, A. 1961, lk. 207), "Erdballmenschen" (Rubiner, L. Organ, 1917, lk. 64). Ideaalne eluvorm ekspressionistidel ei ole väikestes gruppides, vaid kollektiivses inimeste ühenduses riigi või kogu planeedi piires. Siin on indiviidile antud vabadus tegutsemiseks eranditult inimlikkuse pinnal, tingimuseks lugupidamine kaasinimeste vastu.

Ekspressionistlikus lüürikas on väga tugevalt rõhutatud kollektiivsusetunne. Tõeline isiksus omab väärtust ainult oma sidemetes kaasinimestega. Kodanlikus ühiskonnas on need suhted eksploateerijate ja eksploateeritavate vahelised, seepärast nõuab ekspressionist inimese kuulumist teistsugusesse sotsiaalsesse gruppi, kus need suhted baseeruksid inimlikkusel (Werfel, F. "Der Weltfreund"). Ainult niisugusel kõrgeimal eetilisel tasandil on võimalik ka üksikisiku muutumine, kellest peab saama kaasinimesi ja nende huvisid respektseeriv indiviid. Kõik sotsiaalselt alandatud, kuid inimlikult väärtuslikud olendid leiavad üksteisega kontakti, nad ülendatakse vaimse enesetäiustamise teel.

Inimese vaimu täiustamine ja ta hinge ülendamine toimub poetilise sõna abil, kus poeedil on täita prohvetlik juhi roll. Just sõnale on ekspressionistlikus lüürikas antud vaimu vahendaja osa. Vaim aga sisaldab a priori aktiivseid algeid. Nii ongi tarvis inimese vannutamist sõna abil, siis sünnib ka tegu. Poeedi valduses olevad sõnarelvad on seega tohutu jõud ja inimvaimu sütitav toime. Seetõttu on just poeedi kutsumuseks kuulutada inimarmastuse ja vendluse üllaid ideid, lepitada saatuse poolt allaheidetud ja sisendada neisse uut usku eluväärtustesse.

Poeedi kui rahvajahi figuur ekspressionistlikus luules omandab erilise tähenduse. Ta on tegudele üleskutsuja, täideviija, prohvet ja juht. Temas on ühendatud vaim, juhtimine ja võim, s. o. uue tuleviku ehitamise kõik algelemendid. Oma luulekogus "An Europa" näeb J.R. Becher poeedi tähtsaimat ülesannet vaimse monumendi püstitamises ühendatud Euroopa rahvastele. W. Hasenclever nõuab luuletuses "Der politische Dichter" otsest üleminekut sõnalt poliitilisele teele.

Selline on poeedi ideaaltüüp ekspressionistide arvates. Samal ajal püsib aga sügav lõhe selle ideaali ja ta tegelike realiseerimisvõimaluste vahel. Ekspressionistlik luuletaja on tundlik, andekas ja loominguline isiksus. Ta seisab vaimsetelt omadustelt kõrgemal enesega rahulolevast ühiskonnast. Kuid see eraldatus ongi see, mis teda teistest inimestest eemale viib. Poeedi kasvav integratsioonivajadus ei leia kõlapinda rahva hulgas, rahvas keeldub tunnustamast poeedi kui vaimu eest võitleja sotsiaalset staatust, naeruvääristab ja alandab teda. Vähesed, kes teda mõistavad, on samuti ühiskonnast välja tõugatud.

Igatsedes mõistmist ja lähedust kaasinimestelt ning pakkudes neile oma südameverega loodut on luuletaja tihti sunnitud taluma kibedaid solvanguid. Luuletaja kui solvatu, alandatu motiiv on ekspressionistlikus luules väga sagedane.

Kuigi ekspressionistlikud luuletajad piirasid oma lootusi usuga sõna jõusse inimestesse eetiliste tahteimpulsside sisendamise eesmärgil, olid need impulsid suunatud maailma muutmisele ja selles mõttes on nad positiivsed. Rahvahulkade vendluse idee aga omas üldiselt šovinistlikult meelestatud Euroopas samuti positiivset tähendust.

Kuid nagu eespool mainitud, jääb ekspressionistliku lüürika vennastumispaatose ja uue inimese utopia kirjan- duslik-kunstiline esitus vähem põhjendatuks ja nõrgemaks kui lüürikas sisalduv terav, vihkav kriitika kodanliku ühis- konna aadressil. Paljude lüürikute utoopilis-empfaatiline tulevikumuusika pakkus üle oma tundelise paatose ja lärmava apelleerimisega südamele ja hingele, nii et kadusid kriiti- lise mõistuse hinnangud ja lugejat püüti mõjustada üldise nutu ja hädaldamisega. Niisugune pateetika mõjus pigem koo- miliselt ega soodustanud lugeja ja poeedi ühise tundeelamu- se teket. Samas on ka ekspressionistliku luule ühiskonna- kriitikas momente, mis ei lubanud sellel kriitikal saavuta- da neid eesmärke, mida luuletajad ise endale seadsid. Eks- pressionistide soov totaalselt hävitada vana maailm, et te- ha ruumi uuele, jättis vabaks tee irratsionaalsusele. See hävitas inimese enda. Inimisiksuse vabastamine kõigist sot- siaalseist sidemeist ja normidest tegid ta küll priiks, kuid selle priiuse viimane vorm oli tema totaalne häving. Puudus uus, selge perspektiiv. Utoopiline uue inimese mudel oli ekspressionistide enestegi jaoks liiga nõrk kujunda- maks silda hävitatud tänase ja veel sündimata homse vahel. Siit ka selle lüürika ideelised vastuolud ja probleemide paljusus.

Eespool käsitletu ei ammenda saksa ekspressionistliku lüürika sisulisi väärtusi, vaid on püüdnud põgusalt viidata poleemilisemale küljele selles luules ning välja tuua eel- kõige neid jooni, mis on ekspressionistlikule lüürikale ai- nuomased või seal domineerivad.

K I R J A N D U S

Becher, J.R. Das poetische Prinzip. Berlin, 1957.

Benn, G. Vorwort zur "Lyrik des expressionistischen Jahr- zehnts. Von den Wegbereitern bis zum Dada". Wies- baden, 1955.

Benn, G. Gesammelte Werke in 4 Bänden. Bd. I. Essays, Re- den, Vorträge. Wiesbaden, 1959.

Shrenstein, A. Gedichte und Prosa herausgegeben und einge- leitet von Karl Otten. Neuwied/Rh. u. Berlin- Spandau, 1961.

Kaufmann, H. Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur

- von Wedekind bis Feuchtwanger. Berlin und Weimar, 1966.
- Lukacs, G. Theorie des Romans. Neuwied, 1963.
- Naumann, H. Die deutsche Dichtung der Gegenwart. 1885 - 1924. Stuttgart, 1924.
- Rubiner, L. Der Mensch in der Mitte. Berlin-Wilmersdorf, 1917.
- Rubiner, L. Organ. - In: Zeitecho 3. Jg. 1. u. 2. Maiheft, 1917.
- Pinthus, K. Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Berlin, 1919.
- Sokel, W.H. Der Literarische Expressionismus. München, 196-.
- Vietta, S. Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistische Reihungsstil und Collage. - In: Deutsche Vierteljahresschrift, 1974, No. 48.

ТЕМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ В НЕМЕЦКОЙ ЭКСПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЙ ЛИРИКЕ

Э. Кярнер

Резюме

В примерно 1910 году в Германии возникшее литературное течение - экспрессионизм - привело с собой ряд новых тематических нюансов, изменений в художественных изобразительных средствах и в авторской позиции. Экспрессионистам-лирикам характерно критическое отношение к окружающему миру, которое в их стихах отождествляется с буржуазным обществом второго десятилетия двадцатого века. Острая ненавистная критика в адрес того общества и его институций выражается в поэзии часто в аллегорической форме, а нередко вовсе становится смутной в результате разных риторических и патетических воззваний. Поэтому исследование экспрессионизма в литературе направлено, в первую очередь, на те полемические моменты, которые связаны с верой экспрессионистов в духовное возрождение человека и в утопический мир будущего.

Но наряду с этим необходимо подчеркивать и социально-критические аспекты литературного экспрессионизма, которые выражены в так называемой городской лирике в художественном осмыслении сущности измененных отношений между человеком и окружающим миром.

РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
В РОМАНЕ МАРТИНА ВАЛЬЗЕРА "БРАКИ В ФИЛИППСБУРГЕ"

Сийри Вихмар
Таллинский пединститут

Шифры и гротескная символика характерны для ранней прозы М. Вальзера, они сменяются в первом его романе реалистическими картинами современной действительности. Вальзер классически использует конфликт этой литературы: неимущий молодой человек попадает в "высшее" общество и благодаря покровительству знатной и богатой дамы проделывает "путь наверх", познавая пороки общества.

Роман "Браки в Филиппсбурге" (1957) характеризует реалистическая ясность художественного метода, правдивое исторически-конкретное изображение действительности общества "потребления".

Филиппсбург, описанный в романе, вымышленная модель среднего западногерманского города 50-х годов, в годы т.н. "экономического чуда" запада. Сюжетная композиция - "вхождение" героя в общество - превращается в историю приспособления к моральным порокам этого общества, в процесс утери героем всяких нравственных принципов. Он населен благонамеренными и радивыми гражданами, которые, как насмешливо сообщает рассказчик, даже в неслыханную жару сохраняют высокий уровень нравственности. Крупный радиопромышленник, консервный фабрикант, влиятельный редактор газеты - вот истинные короли этого города, определяющие темп и ритм светской жизни местного общества. Герою - молодому журналисту Гансу Бойману, поставившему перед собой цель получить доступ в высшие сферы Филиппсбурга - кажется поначалу, что именно здесь, в районе роскошных вилл, сосредоточены подлинная мораль и истинная духовность. Но истории высокопоставленных филиппсбургских граждан, свидетелем и участником которых он становится, быстро отрезвляют новоявленного Кандида. Он убеждается в том, что в роскошных гостиных обитают фальшь, лицемерие и злоба,

что за красивой порхающей фразеологией таится скудость ума и убожество духа, под личиной добродетели прячутся пороки и пошлость.

Параллельно с историей женитьбы и восхождения Г. Боймана разворачиваются судьбы других персонажей, других филиппбургских семей. Браки в Филиппбурге - поистине зеркало всей жизни местного общества. Сюжетная коллизия, связанная с главным героем, перерастет рамки банальной истории о браке по расчету: семейный микрокосмос в вальзеровском изображении таит в себе все элементы бытия общества. Разоблачение семейных отношений, основанных на лжи, обмане, корысти, становится средством яркой социальной критики. За супружескими конфликтами, аморализмом и лицемерием высокопоставленных филиппбургских обывателей обнажается реальная картина жизнедеятельности западногерманского общественного организма со всеми его социальными и нравственными изъянами (Млечина, И., 1979, с. 9-10).

Сугубо личностная, субъективная ориентация его произведений должна, по мысли автора, помочь осознать собственную жизненную ситуацию, напомнить читателю, "... что и он сам - лишний в этом обществе" и, стало быть, "что-то неблагополучно с этим обществом" (Млечина, И., 1979, с. 9-10).

Понимания природу поведения своих персонажей, Вальзер неизменно сохраняет ироническую дистанцию, глядя на своих героев "со стороны".

Литературовед Герхард Дане в своей книге "Западногерманская проза", анализируя роман М. Вальзера "Браки ...", выделяет в нем, исходя из социально-критических позиций автора, следующие концептуальные моменты: потребительские отношения между людьми; разрушение семейных устоев; невозможность любви в условиях, безжалостно разрушающих личность; продажность: все превращается в товар; духовное оскудение личности; погоня за успехом любыми средствами; продажность печати, ее тенденциозность, лживость; проблемы профессиональной этики в медицине (Dahne, G., 1967, с. 140).

Капиталистическая система грубо ломает личность, мысль эта проигрывается Вальзером многократно, вырастая из самого разного художественного материала.

Но действие, которое движет роман - это отрицание, отрицание пошлости, эгоизма, собственнического свинства, чиновничьей рутины. Действие это тем сильнее и энергичнее, чем

глубже проникает писатель в отношения людей и понимает то, что есть.

Внебрачный сын деревенской служанки, выросший в крайней бедности, юноша без социальной перспективы, без видов на карьеру вовсе не намерен упускать шанс, талящийся в благосклонном внимании дам из семейства влиятельнейшего филиппсбургского предпринимателя Фолькмана. Станет ли он, знающий голодное детство и полную лишений юность, "разыгрывать из себя отважного борца", пожертвует ли он неожиданно открывшимся будущим? Ганс против богачей, но его представления об ином общественном устройстве сводятся к наивной максиме: пусть всем будет одинаково хорошо. К тому же на очаровательной вилле Фолькманов в обществе непринужденно лепечущей хозяйки дома и ее светских гостей размышления о классовом неравенстве как-то неуместны, даже нелепы.

Ганс Бойман ищет оправдания для себя и всегда его находит. Он прекрасно понимает, что его существование, существование всей этой семьи целиком зависит от тех подачек, которые бросает ему Фолькман то в виде заказов, то в виде доверчивой беседы. Правда, мысленно он сам называет свой шаг предательством, отделившим его от нищей юности с ее мечтами и ночными диспутами, от друзей, таких же голодных книжных червей, как он сам, которым "приходилось внимательно следить за выражением своих лиц, ибо те, кто распределяя стипендии, прямо-таки пронзали их взглядами. И все же он тихо и деловито утешал себя мыслью, что каждый из его друзей совершил то же самое предательство, каждый по собственному почину меняет мечту на благоразумие. По ироническому замечанию автора, это "типичная для Центральной Европы биография, старый сюжет о компромиссе и карьере" (Млечина, И., 1975, с. 9).

Но свой путь наверх Ганс Бойман проделывает не без потерь. Деловой успех и социальный престиж покупаются ценой бесконечного перекраивания личности. Его карьера — это путь "вверх по лестнице, ведущей вниз", не раз обличавшийся в передовом искусстве Запада. Поступаясь своей совестью, идя на компромиссы и уступки, Бойман превращается в беспринципного приспособленца. Его уже не удивляло, что даже т.н. "свободная пресса" торгует словами и что "... общественность, деньги которой здесь расходуются, имеет право быть полностью в курсе всех дел".

С наибольшей очевидностью это отражается в романе в эпи-

зодах с писателем Диковым, который в своих сочинениях отчаянно критикует филиппбургское общество, вызывая восторженную реакцию у буржуа, демонстрирующих тем самым свою терпимость, широту взглядов и готовность уважать "свободу художника". Но дело в том, что свирепые инвективы Дикова не выйдут за пределы болтовни в светских солонях, они безопасны, и филиппбургские обыватели могут позволить себе рукоплескать поэту, ибо им незачем опасаться его.

В высшем свете Филиппбурга каждый слишком много собой занимается. Кажется, они все время куда-то отчаянно, хотя каждый со своей определенной целью, торопятся и непрерывно ищут спутников для своих гонок. Именно спутников, а не друзей.

Западногерманский критик Карл Корн совершенно правильно отметил:

Общество Филиппбурга обладает великолепными светскими манерами, отличается изящностью интересов, ведет беседы как "поднятый флаг", но у него не достает честности, великодушия, доброты. Его члены уже не могут жить друг без друга, так как они одинаково скомпрометированы (Котт, К., 1970, с. 30).

Свою общественную позицию эти люди показывают через приемы. Кто организует приемы и кого туда приглашают - оказывается на верху общества, как обязательное дополнение сюда входят вилла у моря, собственный дом в хорошем районе и собственный автомобиль.

Однако процесс материального накопления не сопровождается параллельным ростом духовного капитала общества. Исчерпанность буржуазных идеалов создает ножницы между его материальными и духовными потенциалами. Более того, сама эскалация потребления есть непосредственный результат его духовного оскудения. В романе можно найти множество примеров, где писатель с абсолютной точностью улавливал разрыв между материальной и духовной сферами своих персонажей, между "явлением и сущностью".

"Человек совершает низость, пока у него есть возможность, а нет ее, так ему нужно по крайней мере получить удовлетворение, прославляя собственную добродетель. Добродетель, стало быть, это не что иное, как недостаток возможностей, подумал Ганс, поняв внезапно, насколько глубоко подобный взгляд на добродетель затрагивает его самого. Это мои взгляды, подумал он, мой собственный опыт" (Вальзер, М., 1979, с. 83).

Ганс Бойман не может жаловаться на недостаток возможностей. У него есть с кого взять пример.

Как ироническую символику можно понять описанный в романе магазин художественных изделий, который со временем становится ночным баром Себастиан, место, играющее во всем городе весьма значительную роль. Ради карьеры Ганс Бойман женится на скучной, неженственной Анне, а чтобы наслаждаться жизнью, ходит, как многие другие, в ночной бар Себастиан, дискретно изменяя своей жене с бардамой Маргой.

Итак, писатель приходит к выводу: Г. Бойман уже достаточно приспособился к образу жизни высшего общества Филиппсбурга и может себя считать его достойным членом.

Исходный пункт вальзерского анализа - индивидуальное сознание, его мельчайшие нюансы. Поскольку человек формируется и деформируется обществом, оно точнее, зримее, осязаемое может быть представлено именно глазами индивида, того самого, который мчится к заветному финишу, одерживая малые победы и узнавая горечь крупных поражений. Конечно, подобный угол зрения, повествовательная перспектива, целиком ориентированная на сознание героя, может сужать художественный диапазон произведения - ведь герой часто остается лишь на поверхности впечатлений. Но так как Вальзер видит человека в его общественных взаимосвязях, изображение индивидуального опыта непременно включается в весьма широкий спектр социальных политических, нравственных проблем современной действительности.

Л и т е р а т у р а

1. Вальзер М. Избранное. М., 1979.
2. Млечина И. Литература и общество потребления. М., 1975.
3. Dahne, G. Westdeutsche Prosa, Berlin, 1967.
4. Korn, K. Satirischer Gesellschaftsroman über Martin Walser. Frankfurt a. M., 1970.

REALISTISCHE DARSTELLUNG DER WIRKLICHKEIT IM ROMAN
"EHEN IN PHILIPPSBURG" VON MARTIN WALSER

S. Vihmar

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

In dem vorliegenden Artikel versucht man einen kurzen Überblick über den im Jahre 1957 mit dem Hermann Hesse-Preis ausgezeichneten Roman von Martin Walser "Ehen in Philippsburg" zu geben. Der Roman ist realistisch, ein aus verschiedenen Teilen zusammengefügtes Panorama des Lebens in einer großen deutschen Stadt nach dem Kriege und nach dem Eintritt des Wirtschaftswunders. Walsers Realismus ist von psychologischer Art, eher intim und analysierend als naturalistisch. Bemerkenswert sind gesellschaftskritische Momente.

Ученые записки Тартуского государственного
университета.

Выпуск 568.

ПРОБЛЕМЫ РЕАЛИЗМА И РОМАНТИЗМА В ЗАРУБЕЖНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ XIX И XX ВЕКОВ.

Труды по романо-германской филологии X.

На русском, английском и эстонском языках.

Резюме на разных языках.

Тартуский государственный университет.

ЗССР, 202 400, г. Тарту, ул. Вийксели, 18.

Ответственный редактор А. Луйгас.

Корректоры В. Логинова, И. Пауска.

Сдано в печать 15.06.1981.

МВ 05689.

Бумага дисчая.

Формат 30x45/4.

Машинпись. Ротапринт.

Учетно-издательских листов 8,26.

Печатных листов 9,0.

Тираж 300.

Заказ № 702.

Цена I руб. 20 коп.

Типография ТГУ, ЗССР, 202400, г. Тарту, ул. Пясона, 14.