

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

646

Kirjandusteadus
Литературоведение

KIRJANDUSLIKE SUHETE
TEOORIAST JA PRAKTIKAST
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ
ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ЛИТЕРАТУР

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

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIHK 646 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.г.

Kirjandusteadus
Литературоведение

KIRJANDUSLIKE SUHETE
TEOORIAST JA PRAKTIKAST
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И ПРАКТИЧЕСКИЕ
ВОПРОСЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
ЛИТЕРАТУР

Töid romaani-germaani filoloogialalt
Труды по романо-германской филологии

TARTU 1983

Redaktsioonikolleegium

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

Редакционная коллегия

Х. Пезп, Ю. Тальвет, А. Луйгас /отв. ред./ Э.Тамм,
Л. Цехановская, О. Ояма.

Toimetajailt

Käesolev Tartu Riikliku Ülikooli toimetiste vihk (Tõid romaani-germaani filoloogia alalt) on järjeks 1982. a. ilmunud temaatiliste artiklite kogumikule "Antiik- ja väliskirjanduse probleeme. Müüt ja reaalsus".

От редакции

Данный выпуск Ученых записок Тартуского государственного университета (Труды по романо-германской филологии) является продолжением вышедшего в 1982 г. тематического сборника статей "Проблемы античной и зарубежной литературы. Миф и реальность".

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 ancient and foreign literature. Myth and Reality", which appeared in 1982.

НОВАТОРСТВО АМЕРИКАНСКИХ
ПИСАТЕЛЕЙ-ЮЖАН В НАЦИОНАЛЬНОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ 1830-х гг.

(Дж. П. Кеннеди)

Тийна А у н и н

Таллинский пединститут

Тридцатые и сороковые годы XIX в. занимают особое место в развитии американского романа. Этот период мощного потока "romance", авторы которых, руководствуясь примером В. Ирвинга и Дж. Фенимора Купера, обратились в поисках тем к американской истории и прежде всего к событиям войны за независимость. Трактовка этих тем писателями 1830-40-х гг. свидетельствует о присущем им остром чувстве современности и о напряженных интранижарных поисках нового.

Прослеживая процесс освоения исторического романа в США, следует отметить, что в 1830-е гг. практически не было почти ни одного романиста, не изображавшего героические события войны за независимость и первые успехи молодой республики. Духовная атмосфера, сложившаяся после торжественно отмеченного пятидесятилетия мирного договора 1783г. благоприятствовала новому жанру. Не случайно в одном только 1835 г. появился целый ряд романов об американской революции - "Линвуды" К. Седжвик, "Орлы Ястребиной долины" Р.М. Бэрда, "Робинзон Подкова" Дж. П. Кеннеди, "Партизан" У.Г. Симмза.

Существование столь благоприятной литературной обстановки с удовлетворением отметил Дж. П.

Кеннеди в первом предисловии к своему роману "Робинзон Подкова". Произведениям Кеннеди не суждено было приобрести общеамериканскую известность. Даже в 1880-х гг., когда американцы стали интересоваться "южной" тематикой, Кеннеди остался забытым писателем. Отчасти это объясняется тем обстоятельством, что на фоне творческих успехов М. Твена, Б. Гарта, Г. Джеймса и др. его романы казались отжившими свой век. Однако решающую роль здесь сыграла тенденция, намечившаяся в последние десятилетия XIX века, толковать литературу Старого Юга как "неамериканскую" (un-American) в силу ее связи с рабовладением (см. Hubbell J. B., 1954).

Следует учитывать, однако, что приверженность Кеннеди к сугубо "южной" тематике — дань регионализму, характерному для большинства американских писателей начала XIX в. Вслед за Дж.Ф. Купером и Дж. К. Полдинггом, которые запечатали в своем творчестве штат Нью-Йорк и его историю, Кеннеди обратился к героическому прошлому Виргинии и обеих Каролин. Вместе с тем он никогда не отступал от принципа, согласно которому американский писатель, независимо от своей региональной принадлежности, должен был ставить "национальные интересы выше местных, политическое и художественное чувство меры выше экстремизма, дидактические цели выше развлекательных" (Ridgely J. V., 1966, с. 135).

По мнению литературоведов, одним из стимулов, побудивших Кеннеди к воссозданию истории Виргинии и обеих Каролин, была вторая британо-американская война (1812-1814), которая привела к окончательному укреплению позиций капитализма в Америке. Точнее было бы сказать, что этим определяющим фактором явились непосредственные наблюдения писателя за политико-экономической и идеологической борьбой, в свете которой исторические параллели и особенно так называемый "дух 76 года" приобрели на юге особое значение.

Начало 1830-х гг. характеризуется небывалым подъемом политической активности южных штатов Америки. Все, что издавна отличало Юг от Севера — экономическая отсталость, рассредоточенность населения, высокая степень концентрации богатства, и, прежде всего, рабская зависимость одной трети населения — стало поводом социального и интеллектуального брожения.

Многие южане понимали, что причины разлада между Югом и Севером коренятся в области экономики. Истощение земель, падение цен на хлопок вследствие концентрации экстенсивных плантаций юго-запада, нужда в деньгах для покупки новых земель на западе — все это способствовало росту "беспримерной депрессии" и "огромного, все охватывающего разорения Южной Каролины" (Ефимов А. В., 1958, с. 242)

В формировании настроений отчуждения и ожесточения кроме первичных социально-экономических факторов существенную роль сыграли и факторы идеологические, в первую очередь возникновение нового исторического сознания, сложившегося в результате переоценки исторических событий в Европе. В связи с революционными событиями 1830 г. южные штаты Америки теряли точку опоры, которую представляла для них Европа в области культуры, начиная с конца XVIII в., и чье преобладающее влияние на литературу, ораторское искусство и нравы американского Юга продолжалось и в XIX в. Старый Свет теперь становится синонимом революционного брожения и социального непостоянства, где рушатся все традиционные устои.

С другой стороны, волна эгалитарного движения, которая прокатилась по Америке в 1830-х гг., по словам У. Р. Тейлора, "вызвала у многих состоятельных южан ощущение пребывания на краю грядущего вулкана" (Taylor W. R., 1961, с. 64). В 1836 г. в своем выступлении в сенате У. С. Престон сказал: "Всякий, кто может оценить действительное положение вещей (...), должен признать,

что общество сотрясается от нового тяжелого дыхания, его пульс стал сильнее и чаще, чем когда-либо после Французской революции" (цит. по Taylor W.R., 1961, с. 64).

Резко углублявшаяся экономическая и политическая неустойчивость давала пищу пессимизму и сопровождалась lamentациями по поводу отсутствия на Юге необходимого интеллектуального фундамента, на основе которого можно было бы создать свою региональную культуру. Эти настроения проявились прежде всего в Южной Каролине — политическом и идеологическом центре южных штатов. Многие убежденные унитаристы с недовольством и озабоченностью отмечали утрату южанами политического чувства меры, справедливо усматривая в этом обстоятельстве верные признаки неизбежно приближающегося кровавого внутреннего конфликта. В 1831 г. Элиот писал: "Настал день, когда страсти открыто берут верх над здравым смыслом" (цит. по Taylor W.R., 1961, с. 64).

Лихорадочно ища возможность объединить интересы Юга с национальными интересами, пытаясь поместить их в общую систему демократических идеалов, унитаристски настроенные южане видели единственный выход в создании единой адекватной нравственной основы. Пользуясь гибкими формами исторического романа, Дж. П. Кеннеди, У. Г. Симмс и др. писатели-южане стали указывать на специфические признаки, делающие американцев целостными и как личность, и как нацию. Эта же тенденция характерна и для исторических биографий того периода, принадлежащих тоже скорее к жанру "romanse", чем к документальной прозе. Влияние "romanse" историки литературы отмечают даже в ораторском искусстве эпохи. Так, например, знаменитое воззвание Даниэля Уэбстера о сохранении единодушия "накло отклик у пятидесяти тысяч читателей, что сделало бы честь даже сэру Вальтеру Скотту" (Taylor W.R., 1961, с. 115).

Д. Уэбстер, как и другие унитаристы (Дж. Мэдисон, Дж. П. Кеннеди, У. Уирт) противопоставили се-

цессионистским устремлениям своих современников самопожертвование и бескорыстие героев прошлого. Именно на примерах прошлого они надеялись внушить южанам сдержанность и самообладание. Если бы американцы могли сосредоточиться на истинно великом, тогда, возможно, они научились бы сдерживать свои политические страсти — так сформулировал Уэбстер поставленную романтиками общую идеологическую цель, основой которой был восторженный национальный энтузиазм и исторический оптимизм.

Какие же формы выражения патриотизма, какие положительные идеи и образы должно было выдвинуть литературное произведение, чтобы возбудить в южанах чувства коллективизма и национального единства? Этот вопрос занимал умы романтиков как Юга, так и Севера, так как было очевидно, что сформулированная в конституции идея федерального союза была слишком абстрактной, чтобы пробудить воображение масс. Для примирения конфликтных интересов разных регионов требовался более надежный эмоциональный стимул.

Очевидно, ответ следовало искать, обратившись к тому историческому периоду, который для всех американцев символизировал гармонию и единство целей, а именно к войне за независимость и связанным с ней революционным событиям. Какие бы различия ни усматривали американский Север и Юг в своей колониальной истории, и та, и другая сторона признавали историческое значение революции. Взаимные жертвы и непоколебимое стремление к союзу были тогда залогом успеха американцев.

Именно эти обстоятельства и определяют, по мнению американского литературоведа У.Р. Тэйлора, позитивное значение "духа 76 года" для жанра "гошарсе". По его словам, сугубо региональная трактовка революции, отражающая нарастающий конфликт местных политиков с федеральным правительством, "с трудом прокладывала себе дорогу сквозь мощный заслон национальной легенды, которая поддерживалась всюду на Юге вплоть до самой Гражданской вой-

ны" (Taylor W.R., 1961, с. 264). Так, например, дерзостная попытка сецессионистов носить на фуражке синюю кокарду времен революции, указывающую на историческую параллель между Массачусетсом 1776 г. и Южной Каролиной 1832-го, вызвала острое недовольство большинства населения Юга. Такие действия казались прямым оскорблением святыни, ибо унионисты склонны были отождествлять сецессионистов скорее с якобинцами 1789 г., чем с героями американской революции.

Обнаружив в легенде о революции мотивы поступков, страстей и чувств, которые помогают ощутить американское прошлое и современную действительность в их единстве, Джон Пендлтон Кеннеди, незадолго до того прославившийся романом "Суоллоу Барн", обращается в 1835 г. к жанру "tomance". Его новое произведение вышло в свет уже в начале лета того же года под названием "Робинзон Подкова: повесть о торийском владчестве". В предисловии к роману Кеннеди обосновал свою задачу следующим образом: "Пока что была написана только политическая и документальная история войны. Запечатлеть ее романтические и живописные черты оставлено трудолюбивому племени хроникеров, недостойным представителем которого я считаю себя ... Плохо придется нам, если в ближайшее время мы не осветим всю до остатка традицию, оставшуюся в памяти участников войны" (Kennedy J.P., 1937, с. 11).

Такое заявление в известной мере игнорировало большие заслуги предшественников и прежде всего Дж. Ф. Кулера. Кеннеди, безусловно, знал роман Кулера "Шпион" (1921). Об этом свидетельствует тот факт, что сюжет его романа в основном повторяет схему "Шпиона". И в том и в другом случае благородный воин американской армии любит дочь убежденного лоялиста, который стремится занять нейтральную позицию в схватке двух сторон.

Тем не менее нельзя не согласиться с Э.А. По, который отметил в "Южном литературном вестнике" новаторские черты романа Кеннеди. Разделяя поли-

тическую платформу американских виггов и признавая их эстетические требования, которые нашли свое краткое выражение в доктрине: большой стране — большую литературу, — Кеннеди в своем первом историческом романе особенно старательно следовал идее взаимосвязи возвышенного и патристического в литературе. Отдавая дань достопримечательностям Америки, писатель детально живописует лесные дали на отрогах Голубых гор Виргинии и Каролины, такой же детализацией отличаются ветроприливные описания батальных сцен Кингз-Маунтейнской битвы. Как справедливо отмечают исследователи, в "Робинзоне-Подкове" ощущается даже некоторая перегруженность подробностями, живописными деталями, характеристиками... Кроме дорожных приключений Робинзона-Подковы и Артура Батлера, в романе имеется широкий пласт повествования о событиях в усадьбе Линдсеев. В силу определенных особенностей — многоплановости действия, поэтических отступлений и детальных описаний — роман в некоторой мере теряет свое поучительное назначение, в высшей степени присущее творчеству Дж.Ф. Купера и другого писателя-южанина У.Г. Симмза.

Однако обстановка в "Робинзоне-Подкове" — облик и быт эпохи, поведение людей, одежда и т. д. — существует не только для живописного эффекта. "Через нее раскрывается система житейских, политических, религиозных и нравственных обстоятельств, которые придают действию... особый оттенок, позволяющий оценить всю глубину его исторического значения, его патристический вольнолюбивый пафос" (Ковалев Ю.В., 1979, с. 109). "Поэтическая справедливость" является высшим художественным принципом для Кеннеди. Естественность его стиля, внимание к обыденному делают его достойным последователем Вальтера Скотта и Дж.Фенимора Купера, для которых историзм заключается не только в воспроизведении минувших событий, а прежде всего в умении проникать в психологию и проблематику эпохи, ее душу. Сам Кеннеди, обращаясь

к своим читателям, утверждал, что "Робинзон-Подкова" — это не столько исследование с целью установить факты, сколько "постижение с помощью воображения духа и характера войны за нашу независимость" (Kennedy J.P., 1937, с. 9).

Хотя всем без исключения американским романтикам было свойственно горячее желание сделать национальную литературу глубоко патриотической по содержанию, каждый из них реализовал это желание по-своему. Кулёр, например, не проявлял особого интереса к военной стороне революции, также как не интересовался (исключая некоторые замечания о военных способностях виргинских драгун) боевыми качествами воюющих сторон. В этом плане Кеннеди вполне оригинален. До него никто не рассматривал ход кампаний в южных колониях и причины, которые привели Корнваллиса к безоговорочной капитуляции под Йорктауном. Эта тема является художественным открытием Дж. П. Кеннеди.*

События романа разворачиваются в Виргинии и в обеих Каролинах в критический для патриотов момент и сконцентрированы между двумя решающими событиями борьбы за независимость на Юге: падением Чарльстона и победой партизан при Кинге Маунтейне в 1780 г. Действие романа начинается в середине лета, когда майор континентальных войск Артур Батлер посещает свою жену Милдред в усадьбе ее лояльно настроенного отца в Западной Виргинии. Сквозь цепь всевозможных приключений главного героя сопровождает верный ему сержант Робинзон. Дружба между молодым аристократом из Южной Каролины и Иоменом придает в романе особое значение. Она как бы символизирует союз, в котором ведущая роль принадлежит простому народу с присущей ему находчивостью, способностью к борь-

* Тот факт, что одновременно и самостоятельно обратился к названным событиям и У.Г. Симмс, говорит в пользу нарастающей актуальности этой темы на Юге. — Т. А.

бе и высокими моральными устоями. Выдвижение на первый план образа простого кузнеца-иомена как главного источника силы патриотов является также примечательным новаторством в трактовке войны за независимость и существенно расширяет диапазон романтического исторического романа. Начиная с "Робинзона-Подковы" фронтирсмен, наделенный свойствами и признаками эпического богатыря, становится полноправным действующим лицом американского исторического романа, выступая на первый план, например, в романах У. Г. Симмза "Пути паломника" и "Мародеры".

Союз сословий играет в романе Кеннеди особую роль по отношению к перспективам американского будущего. Ведь исторический роман "самой своей природой был предназначен для того, чтобы формировать будущее и только для будущего требовалось это обращение к прошлому" (Реизов В. Г., 1965, с. 289). Таким образом, упомянутое сотрудничество и дружеская связь должны обнаружиться именно у будущих поколений, символизируя судьбу нации и отвечая на вопрос, во имя каких ценностей будущего общества патриоты жертвовали своей жизнью.

Кеннеди считает, что статус новой нации в Америке определяется стремлением свободного общества к прогрессу, бурным развитием промышленности: "Всюду, где раньше царило господство аристократии, теперь слышен шум производства: зов свободного предпринимательства звучит сквозь песню иомена, сквозь свист бича фронтирсмена, сквозь резкий окрик лодочника и шум мельниц. Таков вклад республиканского строя в нашу жизнь" (Kennedy J. P., 1872, с. 12). Но вместе с тем прогресс, по мнению Кеннеди, способствовал разрушению многого из того, что было столь дорого его сердцу — уменьшилось значение духовных ценностей, ослабли семейные узы и дружеские связи. Ради укрепления жизнеспособности этих существенных для него моментов человечности Кеннеди и акцентировал союз "величия и естественности", когда южный джентль-

мен, плоть и кровь вековой аристократической традиции, ни на минуту не забывающий о своем привилегированном положении, стремится к свободе в новом обществе, осознавая, что добиться ее можно лишь при совместных действиях с представителями широких народных низов. Как для Дж. Ф. Купера, Дж. Вила, Дж. К. Полдингга и У. Г. Симмса, так и для Кеннеди подлинные герои революции — это не только государственные деятели и генералы, конгресс и армия, но и патриоты вроде Гарви Берча и Робинзона-Подковы, чье мужество не отражается в анналах и хрониках, а увековечено в народных сказках и легендах.

Отсюда же следует, по мысли Кеннеди, и еще один важный вывод о том, что человек силен не один, а в сообществе с другими людьми, что преднамеренная политическая изолированность человека приводит в конечном счете к его духовному банкротству. В этой связи следует выделить в романе образ старого Линдсея, демонстрирующий мысль о пагубности превратного понимания долга перед обществом.

По замыслу автора, освободительная борьба народа — это в первую очередь поле идейных битв. Сопоставляя между собой представителей старого режима и американцев нового типа, Кеннеди приходит к выводу, что с точки зрения чисто человеческих качеств последние намного выше манерных и изысканных аристократов. Эта мысль в концентрированной форме выражена в эпизодах, рисующих Франсиса Мариона, партизанского командира, и Ванастра Тарлетона, британского полководца. Кеннеди безоговорочно утверждает превосходство "естественного аристократизма" Мариона с его бескомпромиссной любовью к свободе и подлинной гуманностью над келепой верой Тарлетона в "рыцарство" Старого Света, над его слепым, нерассуждающим преклонением перед авторитетами. Двойственный характер Тарлетона как будто вторит в социальном плане личной трагедии Линдсея, главного носителя "исторической вины" в романе. Его аристократическое высокомерие и презрение к

общественному мнению также обусловлено отжившими свое время классовыми предрассудками. Линдсей — человек богатый, образованный, имеющий вес в обществе. Его неумение правильно распорядиться своим влиянием вдвойне аморально. Живя в Америке, используя ее блага, этот виргинец не чувствует себя американцем. Он полон недоверия к соотечественникам и отказывается от контактов с простоллюдинами. В результате его пассивность, чрезмерная гордость, уклонение от общественного служения превращает Линдсея в орудие враждебных сил: "Британцы прилли украдкой, под личиной, и им не без успеха удалось втянуть его, ни о чем не подозревающего, в коварные дела и низкие замыслы, какими осторожный враг обычно старается облегчить себе путь к завоеванию" (Kennedy J. P., 1937, с. 85). Смерть старого Линдсея означает, по замыслу Кеннеди, окончательный разрыв Америки с прошлым. Но автор не торопится в своих дидактических рассуждениях. Снова и снова он напоминает читателям о том, что исторический роман по существу никогда не бывает строго историчен, что истинное его достоинство вытекает из позиции самого автора по отношению к прошлому.

Авторская позиция в романе "Робинзон-Подкова" проявляется в первую очередь в неисчерпаемом историческом оптимизме Кеннеди, который он внушает также своим читателям. Бережно охраняя их надежды и иллюзии на будущее США, он как будто вторит общеизвестному в те годы высказыванию президента-демократа Мартина Ван Бюрена о том, что в условленных жизненных обстоятельствах "народ, пораздумав, никогда не ошибется".

Свою непоколебимую веру в необходимость единства Союза Кеннеди пронес через испытания Гражданской войны. Пограничное положение его родного штата Мэриленд позволило писателю трезво оценить положение на Севере и на Юге. Для него были одинаково неприемлемы крайне левые доктрины Повой Англии и слепой экстремизм южных штатов.

Своеобразна и художественная позиция Кеннеди.

В отличие от многих своих современников, он очень скоро понял, что исторический роман в прежней форме устарел и не может решить стоящие перед ним общественные задачи. Еще в 1850-е гг. он пришел к мысли, что только в нарушении схем, стандартов и привычных норм жанра "romance" заключается спасение романтической эстетики. Будущее романтического исторического романа он видел прежде всего в творчестве Н. Готорна и Г. Мелвилла, которые реализовали возможности этого жанра до конца.

Л и т е р а т у р а

- Ефимов А.В. Очерки истории США. М., 1958.
Ковалев Ю.В. Историзм как художественный принцип в ранней американской романтической прозе. - В кн.: История и современность в зарубежных литературах. Л., 1979.
Рензов Е.Г. Творчество Вальтера Скотта. М.-Л., 1965.
Hubbell J.B. The South in American literature (1607-1900) N.C., 1954.
Kennedy J.P. Horse-Shoe Robinson. N.Y., 1872.
Kennedy J.P. Horse-Shoe Robinson. N.Y., 1937.
Ridgely J.V. John Pendleton Kennedy. N.Y., 1966.
Taylor W.R. Cavalier and Yankee. The Old South and American national character. N.Y., 1961.

INNOVATION IN SOUTHERN WRITING WITHIN
AMERICAN ROMANTIC FRAMEWORK OF THE
1830 s. (J.P. KENNEDY)

T. Aunin

S u m m a r y

The wave of egalitarian sentiment which swept America in the 1830s left many Southerners feeling that they were sitting on the top of a potential volcano. On what basis were men of different regions and conflicting interests to collaborate? The conception of a federal union embodied in the Constitution was too abstract to fire imaginations.

Educated Southerners sought for a new foundation, for an adequate moral basis within the national credo on which to build their regional culture. Behind the 1830-1840s - the most active period of literary and social ferment in the South - lay a period in history which for Americans symbolized united efforts and harmony. It was the period of Revolution. The knowledge of the character and spirit, the achievements and ambitions of forefathers was to show 19th century Americans the ways of consolidation.

Inside the flexible form of the historical romance J.P. Kennedy and his immediate successors demonstrated their readers the traits which would make Americans strong as an individual and as a nation. Even biographies of the time were rather romances than those of history books.

Kennedy's ideal of American literature was the united efforts of the writers of all areas to place nationalism above sectionalism, moderation above extremism, enlightenment above mere entertainment. He expressed his strong unitarian

position for native politics and literature in a new novel which appeared in 1835 with the full title "Horse Shoe Robinson: A Tale of the Tory ascendancy."

The article examines literary innovation in the structure of the romance as well as in the treatment of historical events.

ПЕРСОНАЖ И ХРОНОТОП В РОМАНАХ ДЖ. ЧИВЕРА

Елена Б о р щ о в а

Латвийский государственный университет

Изучая типологию персонажа, каждый исследователь неизбежно сталкивается с проблемой взаимодействия персонажа и его окружения. Ведь любой человек, изображенный в произведении, не существует в безвоздушном пространстве. Мир, в который автор погружает героя, определенным образом ориентирован на него. Это именно мир со своими законами существования, "правилами игры", позволяющему герою мыслить, чувствовать, действовать.

Что же входит в понятие "мир художественного произведения"? Польский литературовед Г.Маркевич, подытоживая исследования в этом направлении, предлагает следующий набор характеристик: "степень и направление трансформации естественной картины мира; временные и пространственные измерения; объем событий и персонажей; статичность или динамичность; один или несколько планов бытия; философский подход, социальные и психологические закономерности; иерархия ценностей, эмоциональные категории" (Маркевич Г., 1980, с. 100).

Если попытаться привести в систему эти элементы картины мира, не окажется ли, что их можно свести к двум аспектам: пространству и времени, как ценностным характеристикам. Ведь статичность и динамичность, социальная и материальная среда — это скорее уточнение, характеристики пространства и времени.

М. Бахтин, прямо не ставивший себе целью создание теории художественного мира, выделял именно

пространство и время как очень важные формы в процессе художественного видения. Он настаивал на взаимосвязи пространственных и временных отношений, называя их хронотопом и придавая последнему большое значение. "Хронотоп ... является центром изобразительной конкретизации, воплощения для всего романа. Все абстрактные элементы романа - философские и социальные обобщения, идеи, анализы причин и следствий и т.п. - тяготеют к хронотопу и через него наполняются плотью и кровью художественной образности" (Бахтин М., 1975, с. 399).

В данной статье будет рассмотрен мир романов Дж. Чивера в его отношении к персонажу. Попытаемся показать, каким образом мир как художественная концепция, обусловленная задачей и мирозеркальем автора, диктует способ оформления персонажа.

Среда, к которой обращается Чивер, легко поддается определению. Более того, эта среда, эта своеобразная территория давно закреплена за Чивером американской критикой. Территория Чивера - это Suburbia (от suburbs - пригороды, места обитания большинства средних американцев). Однако в романах Чивера хронотоп, условно названный Suburbia, появляется не сразу. Его первый роман "Хроника семейства Уолшотов" пространственно организован в двух пластах: маленький патриархальный городок Сент-Ботолфс и Suburbia, с которой младшие отпрыски семьи, Мозес и Каверли, в конце концов связывают свою жизнь. Она становится пространством действия последующих романов: "Скандал в семействе Уолшотов" и "Буллет-парка" и большинства его рассказов. Оба хронотопа находятся в оппозиции друг к другу, отрицают друг друга и существенным образом воплощают авторскую идею. Оба хронотопа рожают и разных по типу персонажей.

Хронотоп Сент-Ботолфса - это "идиллия" по Бахтину. Бахтин указывает на три свойства идиллии: органическую прикрепленность жизни и ее событий к месту, сведение основных реальностей идиллической жизни и любви, рождению, смерти, труду, еде и т.д.

и сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма (Бахтин М., 1975, с. 374). Именно такова в наиболее общих чертах характеристика хронотопа Сент-Ботолфса.

Сент-Ботолфс — это то милое сердцу Чивера прошлое, ностальгия по которому проходит по всем его книгам. Это — полнота бытия, "богатый, зеленый суп жизни", из которого ничего нельзя извлечь. В мире больших изменений Сент-Ботолфс создает впечатление "необыкновенного постоянства", что составляет "аромат прошлого". Само название "Хроника семейства ..." настраивает на повествование, ориентированное на прошлое, освященное традицией. И недаром Чивер пользуется библейскими формулами: "Давид родил Лоранцо, Джона ..."

Все повествование пронизано пафосом сохранения прошлого. Этому способствует и введение отрывков из дневников, которые вели все Уолшоты, записывая мельчайшие подробности жизни: изменения в направлении ветра, прибытие и отплытие кораблей, цены на чай и джут и смерть королей. Все эти события составляют единый строй, ткань бытия, подобную жизни природы и обрамленную природными явлениями (соотнесенность с природным циклом). В силу этого "Хроника ..." не представляется историческим повествованием. Обращение к генеалогии Уолшотов призвано создать перспективу, ощущение семейной традиции, преемственности, своеобразия их рода. Это — почва, на которой покоится цельность и единство идиллии Сент-Ботолфса. Эмоциональным и сюжетным центром романа является Леандр, отец Мозеса и Каверли. Фигура Леандра — это стержень рассказа о Сент-Ботолфсе. Для Чивера Леандр — носитель тех утраченных ценностей, которые он тщетно ищет в современной жизни: близости к природе, чувства традиции и места. Выражением этих качеств является церемониальность жизни Леандра: "незамечная церемониальность его жизни была направлена на совершенство и непрерывность вещей" (Cheever, J. The Wapshot Chronicle, 1964, с. 54). Все, что де-

дает Леандр, исполнено для него смысла: и катание на коньках на рождество, и холодная ванна по утрам, и рыбная ловля.

Через Леандра проходит водораздел между старой, осмысленной жизнью и новой, где нарушены все связи и утерян смысл существования. Ведь идиллия Чивера — это разрушение идиллии. Все, что когда-то имело смысл, дышало жизнью, становится чисто декоративным, отчуждается от своей сущности и входит в водоворот купли-продажи. Старый баркас "Топаз", который водил Леандр, становится "Первым плавучим магазином сувениров": "за свою жизнь Леандр видел, как на руинах этого побережья и порта возникало новое побережье и порт сувенирных и антикварных магазинов, ресторанов, чайных и баров, где люди пили свой джин при свете свечей, окруженные плугами, рыбацкими сетями, фонарями и другими останками страстной и размеренной жизни, о которой они ничего не знали (Там же, с. 139). И Леандр тонет, осознавая, что в новой жизни ему нет места.

Пеленая в своей старомодной эксцентричности Гонора тоже является духом, символом Сент-Вотолфса. Он тоже ощущает жизнь как поддержание традиции, как связь с родным местом, соседями: "Она прошла здесь всю жизнь, и каждое ее действие было разновидностью какого-то другого действия, каждое ощущение, испытанное ею, было связано с другим ему подобным и их цепь тянулась через годы всей долгой жизни к тому времени, когда она была еще ... девочкой. Ароматный дым ее очага смешивался с дымом всех очагов ее жизни. Некоторые из роз, за которыми она ухаживала, были посажены еще до ее рождения" (Cheever, J., *The Wapshot Scandal*, 1964, с. 141).

Как и Леандр, Гонора не может приспособиться к новой жизни. Оказывается, она всю жизнь не платила налогов и ей грозит суд. Она спасается бегством на корабле, плывущем в Европу, в "новую обстановку, где ее ощущения будут казаться ей лишен-

ными корней" (Cheever, J. The Wapshot Scandal, с. 141). Неосознанно протестуя против чужого мира, упрямая Гонора выводит из строя все электрооборудование гигантского теплохода допотопными щипцами для завивки волос. Леандр и Гонора комичны в своих ссорах и препирательствах друг с другом, в упорном нежелании принимать чуждый им мир. При этом они самые колоритные из героев чиверовских романов. Это — персонажи, обладающие неповторимостью, цельностью, силой характера, так как они носители идиллической ценности. Они порождение идиллии.

Даже быт не сжигает персонажей, ибо в этой обстановке и быт приобретает иное измерение, становясь уже не бытом в смысле "everyday life". Любая мелочь в жизни героев освящена, становится приметой ушедшего дорогого прошлого. На это же указывал и М. Бахтин: "строга говоря, идиллия не знает быта ... Вся, что является бытом по отношению к существенным и неповторимым биографическим событиям, здесь как раз и является самым существенным в жизни" (Бахтин М., 1975, с. 374).

Выше уже говорилось о том, что идиллия существует у Чивера как тема разрушения идиллии новым миром Suburbia. Причем взаимодействие обоих хронотопов происходит на протяжении всего творчества Чивера. Идиллия постоянно дает о себе знать в летучих образах, запахах, ностальгии по ней, по миру цельности, органической связи с природой, неотчужденного труда: "Иногда заходишь в конюшню; в столярную мастерскую или провинциальную почту и неожиданно чувствуешь себя в ладу с миром... Здесь приятно пахнет (сюда еще надо включить булочные). У конюха, столяра, почтальона лицо такое ясное, ... что возникает чувство причастности и святости, которое, знаю по собственному опыту, недостижимо в церкви" (Cheever, J., 1970, с. 184). Идиллия существует как утраченный, недоступный идеал, как напоминание об утраченном. В то же время Suburbia внедряется в идиллию, разрушает ее. Обращение к новому миру происходит в романе в форме ухода сы-

новой Леандра из Сент-Вотолфса. Горьким рефреном проходит вопрос "Почему молодые хотят уйти?"

Когда Каверли был еще маленьким, после спектакля "Сон в летнюю ночь" он почувствовал себя Обероном и прыгнул с лестницы. С горечью думал Леандр, стоя над упавшим сыном: "Икар. Икар!", как будто мальчик упал на большое расстояние от отцовского сердца" (Cheever, J., *The Warshot Chronicle*, 1964, с. 53). Это страх, что прервется жизнь рода.

Но сыновья уходят в мир, совершенно не похожий на его мир: "Пропасть между душистым домом и комнатой, где он (Каверли) жил, была непреодолима. Казалось, что они созданы руками разных творцов и отрицают существование друг друга" (Там же, с. 49). И невозможно построить мост через эту бездну.

Такая же бездна лежит и между персонажами, населяющими эти миры. Они словно подпадают под власть хронотопа, в котором существуют.

Так, пересаженные в другую почву персонажи, у которых был отчий дом, настолько отрываются от него, что ощущают себя без корней. Поэтому и звучит в романе мелодия одиночества, "близкая вырванных с корнем".

Рассмотрим теперь хронотоп Suburbia. Он является на страницах произведений Чивера под разными названиями. Это и Проксмайр Мейнорс, и Шейди Хиллс, и Буллет-парк. Это замкнутое пространство. Его параметры неизменны почти во всех произведениях писателя. У Чивера оно получает статус модели американской действительности, срез всего общества. Хронотоп Suburbia ориентирован на цельность изображаемого мира. Все, что составляет жизнь героев, сосредоточено в нем. И хотя они много путешествуют, выход их за рамки своего мира не оказывает существенного влияния на их личность.

Скорее, они несут свой мир в себе, руководствуясь его законами в другой среде. Например, супруги Шеффилды, путешествующие по Европе. Они оце-

нивают города только с точки зрения возможности выстирать и высушить свое орлоновое белье. Весь мир Suburbia сужается до рамок белья. Оно как-бы воплощает их образ жизни. Монадность Suburbia не нарушается.

Чивер как будто обаян идеей представить мир своих персонажей наиболее подробным образом. Дома, занятия, развлечения, привычки — все попадает в зону внимания писателя. При этом чиверовские описания производят впечатление абсолютной достоверности. Они рассчитаны на то, что читатель узнает свой образ жизни.

Интересно, что узнаваемость бытового плана у Чивера откровенно заявлена. Автор периодически размывает время — пространство на читателя "Время, думал я, грубо отнимает у нас привилегии стороннего наблюдателя и в конце этой парочкой, громко болтающей на плохом французском языке в холле отеля Гран-Бретань (Афины), оказываемся мы с вами" ("Vision of the World").

Однако хронотопы Чивера исключительно, подчеркнута ценностны. У него практически нет нейтрального каталогизирующего описания, не имеющего отношения к оппозиции идиллии — Suburbia.

Пространством Suburbia становится вечный мир — дома, бассейны, машины: "Темный бар имел все основания считаться представителем мироздания, но это было творение, возникшее независимо от иконографии вселенной. За исключением этикеток на бутылках здесь не было ничего знакомого ... Здесь не было даже куска дерева или серебряного подноса в форме листа, которые бы напомнили ему об окружающем мире. Та красота единообразия, благодаря которой кажется, что звезда и раковина, море и облака созданы одной и той же рукой, была утрачена" (Cheever, J., *The Warshot Scandal*, 1964, с. 186). Даже птичье щебетанье в Буллет-парке напоминает названия фирм. Иногда "кажется, будто розовые сады и площадки для игр, погребенные под автострадой, наслаждаются мстью" (Там же, с. 114).

Время тоже овеществлено - хозяйство, еда, ин-
тые развлечения. Именно вещьность бытового
плана характерна для хронотопа Suburbia. Тракто-
вка мира вещей существенна и для идиллии. Идиллия была ми-
ром неотчужденного существования, единства чело-
века и природы, человека и вещи. Этим чувством про-
никнуто было отношение Леандра к "Топазу". Вещи в
идиллии одухотворены. И когда умирают вещи (как
Топаз), умирает с ними и человек, ибо уходит его
мир. А когда умирает человек, гибнут и вещи. Так,
умиранию Гоноры, разрушению ее плоти сопутствует
разрушение ее дома: "Дом был в запустении, и если
Гонора, как она говорила, умирала, то при этом
она казалась улиткой или моллюском, приближаясь к
могиле в раковине собственного дома. Ослабели ее
зрения и потеря памяти отражались в паутинах и пеп-
ле" (Cheever, J., The Wapshot Scandal, 1964, с.
291).

В Suburbia же на смену одухотворенности ве-
щей приходит овеществление быта. Вещный мир на-
столько отчуждается от человека, что становится
бравдабным. Гертруде Локхарт из "Скандала" проз-
рачная обертка от бокана представляется непреодо-
лимым препятствием: "она казалась изначальной проз-
рачностью, каким-то невидимым барьером безвыход-
ности, стоящим между нею самой и тем, чего она бы-
ла достойна" (Там же, с. 104). Вещи бунтуют. Ту же
Гертруду Локхарт они постоянной помехой доводят до
самоубийства. Бунтуют лифты, самолеты, мосты.

Но власть вещей над человеком не ограничи-
вается этим. Вещный мир опосредует все отношения
жителей пригорода, отношения друг с другом, с при-
родой. Обитатели Буллет-парка даже общаются при
помощи автомобильных сигналов. Вечерняя газета
предлагает набор символов: "Повесить детоубийцу"
(фары), "Сократить подоходный налог (подфарники)" и
т.д. Даже веру в загробную жизнь и воскресение
мертвых можно выразить стоп-сигналом.

Вещность быта у Чинера настолько заострена,
что создается впечатление, что его герои впаивы в

вещный мир и он их единственная реальность; "Возможно, я мог бы прожить без нее (жены) и детей, я мог бы обойтись без друзей, но я не мог бы заставить себя покинуть мою лужайку и сад ... я не мог бы разорвать с петляющей дорожкой из кирпича, которую я проложил между боковой дверью и розовым садом, поэтому, так как цепи выкованы из дерна и краски для дома, они будут держать меня пока я не умру" (Cheever, J., *The Brigadier*., 1970 с. 217).

Более того, вещи отняли у героев *Suburbia* их индивидуальность, силу, страстность. Материальное пространство становится здесь пространством личности, это воистину пейзаж души. Вещам доверяется манифестация добродетели: "Она в норковой шубе и без шляпки. У нее открытая машина. Она въезжает на холм, к своему дому, чья белизна, казалось, подтверждает ее чистоту. Как может человек, живущий в таком приличном окружении, быть грешным? Как может человек, у которого так много хеллуайтовской мебели - так много хеллуайтовской мебели в хорошем состоянии - дрожать от буйной страсти?" (Cheever, J., *The Warshot Scandal*, 1964, с. 220).

Отрываясь от своего вещного мира, персонаж подпадает под власть совершенно иных ценностей. Нелли из "Буллет-парка" едет в Нью-Йорк на театральный спектакль, который поражает ее своей непристойностью настолько, что почва словно уходит у нее из-под ног. Соседка по автобусу, с увлечением описывающая свои поиски английского ситца, раздражает ее. В ней пробуждается бунтарь: "Как ничтожна жизнь, все которой придают ковры и стулья, сознание, набитое барахлом, добродетель, воплощенная в ситце, и зло, представленное репсом" (Cheever, J., *Bullet-Park*, 1970, с. 131). Но вот она садится в поезд и через час сможет захлопнуть дверь перед этим, приведшем ее в замешательство, дождливым днем. "Она опять станет самой собой ... честной, сознательной, умной, поряпочной и т.д." (Cheever, J., *Bullet-Park*, 1970, с. 132).

Как мы видим, при такой трактовке пространст-

ва персонаж Чивера лишен целостности, он даже распадается на взаимоисключающие образы, детерминированные хронотопом. За пределами четко очерченного хронотопа Suburbia персонаж получает иное измерение. И только в тех случаях, когда в дорогу берется нечто, символизирующее мир Suburbia (как в случае с четкой Шеффилдов, таскающих по свету орлоновое белье и сосредоточенных на нем), персонажу удастся сохранить свою целостность, но опять же за счет вещей.

Итак, сама трактовка бытового плана Чивером не натуралистическая, как это могло показаться на первый взгляд. Быт как искусственная почва настолько значим для его персонажей, что обретает мистические черты некоего божества, распоряжающегося их жизнью, вбирающего в себя их суть, растворяющего ее. Возникает почва для мифологизации быта. И действительно, хронотоп Suburbia характеризуется соположением бытового и мифологического планов. Коктейли, обеды превращаются в жертвенный алтарь, на который приносится собственная плоть, а поиски утерянного кошелька уподобляются поискам священной чаши, словно все их существование зиждется на целой системе талисманов. Быт ритуализируется. При этом религия, религиозные культы обытозляются. Для благочестивого прихожанина Элиота Нейлза церковный календарь скорее ассоциируется с погодой, чем с откровениями Святого Писания. "Реки с форелью открываются к воскресению Христову. Багряница пятидесятницы и чудо обретения инаких языков означает начало купального сезона" (Там же, с. 15). Происходит своеобразная гомогенизация физического и духовного.

Какие же реалии можно отнести к мифологическому плану? Джон Уайт, английский исследователь, в своей книге "Миф и современный роман" (White, J., с. 171) говорит о мифах как литературных прообразах. Он предлагает не делать различия между мифом, архетипом и легендой, когда они становятся этими прообразами.

Основное качество прообразов, устойчивых, бро-

двух мотивов, думается, состоит в том, что они внедрились в наше сознание, стали нашим культурным наследством в силу того, что выражают глубинные законы нашей жизни, являются ее формулами.

В творчестве разных писателей миф играет различную роль, по-разному организует текст. Наложение мифологического плана на бытовой происходит у Чивера в различных плоскостях и объемах. От одной фразы, образа, эпизода, персонажа до конструкции целого романа или повторяющегося образа во всех романах.

При наложении мифологического плана на незначительные вещи и события миф трагифицируется. Возникает иронический эффект, идущий от чувства анахронизма, несоответствия между сугубо бытовым эпизодом и его соотносительностью с мифологическим прообразом. При этом усиливается и ничтожность житейской ситуации. Но мифологический план может подчеркивать и глубину отчаяния героев, глобальность постигшего их кризиса. Иногда обе тенденции сосуществуют в одном эпизоде. Например, в эпизоде с Миллисой в американском супер-маркете в Риме: "Она равнодушно движется вместе с отчужденной толпой, словно это и есть ручьи и каналы ее жизни. Через этот поток мужчин и женщин не растет ни одна ива и все-таки Миллиса более всего напоминает Офелию, плетущую свой фантастический венок не из лютика, крапивы и цвета с красным хохолком, но из соли, перца, клинекса, мороженых шариков трески" (Cheever, J., *The Wapshot Scandal*, 1964, с. 248).

С другой стороны, в силу устойчивости основного мотива мифологической модели, ее узнаваемости и общезначимости для подготовленного читателя она служит автору своеобразным символическим прообразом современной проблемы, комментарием к событиям в произведении.

Есть мифы, которые подсудно определяют целый роман, как его проблематику, так и архитектуру. Таким романом, например, являются "Буд-

лет-парк". Основной мотив романа — это миф об истребительной смерти, жертвоприношении. Он определяет и проблематику романа, и его сюжет, и его образность. Чивер обеспокоен бездуховностью существования жителей Suburbia, погруженностью их в мир вещей, отсутствием идеалов. Необходимо вывести их из духовной спячки, вызванной материальным пресыщением. Герой "Буллет-парка" Хэммер видит выход в убийстве невинного. Эта жертва, по его мнению, способна "разбудить мир". Кульминацией сюжета является его попытка распять на алтаре церкви Иисуса Христа много Тони Нейлза. Образ смерти, способной встряхнуть людей, обратить их лицом к вечности ("откровение в образе смерти") постоянен в творчестве Чивера. Так, Каверли Уолкот, чуть было не ставший жертвой неизвестного стрелка ("одетого в красное ... Он выглядел совсем как дьявол") вдруг начинает ощущать самого себя, свою единственность и неповторимость — "это был самый взрывчатый, более всего похожий на поворотный пункт эпизод в его жизни".

На страницах романа трагестируется и этот миф. Одни из персонажей "Буллет-парка" чувствует, что необходимо встряхнуть гостей на вечеринке напоминанием о смерти. Подходящим для этого способом он считает выход к гостям в одном гультфике. Да и само распятие Тони Нейлза Хэммеру не удалось. Отец спасает сына при помощи электрической пилы — вещи столь характерной для набора предметов быта Буллет-парка. Реализация возвышенного замысла превращается в фарс. Таким он и выглядит в пересказе местной газеты.

Есть прообразы, которые проходит через все романы Чивера. Например, тема двух братьев-антиподов, враждующих между собой. В "Хронике" и "Скандале" это Каверли и Мозес, в "Буллет-парке" — Хэммер и Нейлз, в "Фалконере" — Иезекииль и Эбел Фаррагаты. Эта тема имеет свое развитие на протяжении творчества Чивера.

Автор указывает на притчу о Канне и Авеле как

на миф, способный пролить свет на отношения между братьями. В "Буллет-парке" один из братьев покушается на жизнь другого. А в "Фалконере" брат все-таки убивает брата. Брат, на которого покушаются, является воплощением сытости и ханжества. Тогда мстящий приобретает черты благородного бунтаря. Здесь мы находим отголоски трактовки мифа о Каине в XIX в.

Правда, чиверовская ирония сводит воедино эти противоположности. Антипопы — это две стороны одной медали — американского обывателя. Бунтарь Хэммер, лишенный романтической одежды гордого одиночки, в конечном итоге просто взбесившийся житель Suburbia.

Таким, образом, в результате взаимодействия бытового и мифологического планов образуется хронотоп Suburbia. Он обладает конкретными чертами знакомой, сегодняшней реальности, с одной стороны, и подчеркнуто условен, с другой. Происходит постоянное соположение и столкновение детализации, подробностей и предельной абстракции как различных характеристик пространства. Пространство и время, открытые в настоящее, разомкнутые на читателя, включающие незавершенную действительность, прописаны условным пространством — временем мифа, который высвечивает основные человеческие ценности, вечные категории, но безразличен к деталям. На свободное течение бытописательства накладывается жесткая конструкция мифа. Современное, сиюминутное прорастает чертами вневременного.

Персонаж, с одной стороны, подчиняется естественному ходу вещей, а с другой стороны, сюжету универсальному.

Конкретный, живой человек выводится мифологическим планом за рамки обыденного, узнаваемого, переводится в мир устойчивых категорий.

Так, Хэммер из "Буллет-парка" — типичный неудачник из пригорода, который хочет воплотить в жизнь библейский миф и пролитой кровью возродить единство и самосознание людей. Тем самым он переносится в план условно-мифологический.

Таким образом, гротескность трактовки персонажей, подчиненных вечному быту, подкрепляется мифологическим планом. В мире вечных, абстрактных категорий персонаж тем более выступает как носитель идеи, но не живая характеристика.

Эти выводы не противоречат общепринятому тезису об антропоцентричности литературы. В центре внимания романов Чивера также лежат основные проблемы человеческого существования в современном мире. Но в силу трактовки этих проблем персонажу отводится подчиненная роль по отношению к отчужденному от него миру. Мир, вышедший из-под его власти, ставит его в жесткие поведенческие рамки и направляет все его действия. Необходимая в художественном произведении целостность переносится с персонажа в хронотоп, в который он помещен.

Л и т е р а т у р а

- Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
Маркевич Г. Основные проблемы науки о литературе.
— М.: Прогресс, 1980.
Cheever, J. The Brigadier and the Golf Widow. N.Y.,
1970.
Cheever, J. Bullet-Park. N.Y., 1970.
Cheever, J. The Wapshot Chronicle. N.Y., 1964.
Cheever, J. The Wapshot Scandal. N.Y., 1964.
White, J. Myth and the Modern Novel. — Princeton:
Princeton University Press.

THE TYPOLOGY OF PERSONALITY IN
JOHN CHEEVER'S NOVELS

E. Borshchova

S u m m a r y

The main theme of the present paper is the typology of personality- i.e. an analysis of the impact of temporal and spacial categories in the poetic world of John Cheever. In a wider sense, this is one of the cardinal problems of literary theory today.

The author has based her analysis on contemporary critical studies - those of the Polish research worker T. Markevich and the Soviet and English scholars, M. Bachtin and J. White respectively.

The temporal-spacial category or "chronotope" proves to be, at the same time, the main category of the plot. Both the social and moral aspects of John Cheever, of his so-called world of "suburbia", proceed from this category.

The author's aim is to show the estrangement of man's inner world from the world of things in Cheever's novels: he is not so much a writer of the "individual" as of the social structure. This does not prevent him from writing, however, in the contemporary anthropocentric manner. A definite chronotope or the collision of different chronotopes determine his personality.

**ПСИХОЛОГИЗМ РАННЕЙ ПРОЗЫ
СТЕНДАЛЯ И ПУШКИНА
/"АРМАНС" И "АРАП ПЕТРА ВЕЛИКОГО"/**

Лариса В о л ь п е р т

Тартуский государственный университет

Сопоставительный анализ психологического метода Стендаля и Пушкина мало привлекал внимание исследователей. Тема "Стендаль и Пушкин" вообще изучена недостаточно, хотя, казалось бы, типологическая общность пути основателей французского и русского реализма должна была бы вызвать интерес как стэндалеведов, так и пушкинистов. Сравнительно изученным аспектом проблемы до недавнего времени оставался анализ прямого воздействия Стендаля на Пушкина, следы которого находили в генетической общности "Красного и черного" и "Пиковой дамы" (Гус М., 1934, с. 75-80; Шкловский В.Б., 1937, с. 69-70; Степанов И.Л., 1962, с. 78-80, 153, 163; Чичерин А.В., 1974, с. 147-150). Между тем сближение имен Стендаля и Пушкина представляет интерес не только в связи с проблемой преемственности, но и с точки зрения изучения параллельных процессов в развитии национальных литератур. Формирование Стендаля и Пушкина - пример схождения двух писателей-новаторов, независимо друг от друга прокладывающих дорогу новому художественному методу. Литературная связь предстает в подобных случаях не в таких формах как усвоение традиции или полемика, а в форме параллельных поисков и творческих аналогий.

Изучение такого рода сопоставлений не только проясняет своеобразие каждого из писателей в от-

дельности и развития национальной литературы в целом, но и помогает наметить круг сближающих их проблем. В случае со Стендалем и Пушкиным это, в первую очередь, "истинный романтизм", стиль и язык прозы, проблема творческого поведения писателя (Вольперт Л.И., 1980, с. 197-211; Ее же, 1979, с. 114-130; Ее же, 1982, с. 116). Все эти вопросы находятся в тесной связи с темой настоящей статьи.

Писатели близкие по духу, масштабу и эстетическим взглядам, воспитанные на идеях Просвещения, рационализма и сенсуализма, Стендаль и Пушкин проходят во многом одну и ту же путь. Младший современник Стендаля Пушкин в двадцатые годы проходит его в ускоренном темпе: борьба с классицистами, увлечение романтиками, отход от них, формирование понятия "истинного романтизма". Совпадение этапов творческого развития обоих писателей - вплоть до конкретных дат - показательно. В момент, когда Стендаль в трактате "Расин и Шекспир" разрабатывает поэтику "истинно романтической" драмы и дает ее "рецепт", Пушкин в Михайловском пишет народную драму, созданную как будто специально по этому заказу. В год обращения Стендаля к прозе - 1827-ой - и публикации им первого законченного художественного произведения, романа "Арманс", Пушкин также впервые обращается к прозе и пишет "Главы из исторического романа", названные после его смерти редакторами "Арал Петра Великого". И наконец, самое знаменательное совпадение, завершение периода монсков - 1830-ый год - время создания романа "Красное и черное" Стендаля и болдинских шедевров Пушкина.

Несмотря на то, что "Арманс" и "Арал Петра Великого" относятся к первому этапу творчества Стендаля и Пушкина как прозаиков, художественное исследование душевной жизни героев выполнено уже здесь со зрелым мастерством. Хотя оба писателя и существенно отличаются в этой области друг от друга (Стендаль "нацелен" на исключительное внимание к внутренней жизни героя, а скромный "наброски"

психологизм Пушкина как будто нарочито приглушен), в их методе много и общего. Сходство определяется близостью концепции личности, пониманием социально-исторической обусловленности героев, стремлением раскрыть "шекспировскую" многосторонность характеров, игровую природу человека, решительным неприятием схематичных героев, будь то герой классицистов, сентименталистов или романтиков.

Творческий метод Стендаля формировался под воздействием учения о страстях Гельвеция, Гоббса и де Трасси. Все эти философы вообще интересовали его прежде всего как исследователи человеческой природы, как психологи. Изучение страстей, на его взгляд, первая задача писателя. Поэтому с юных лет напряженное самонаблюдение, упорное "программирование" собственного поведения, подчиненного задаче овладения мастерством писателя, постоянно сочетались с изучением науки художественного "сердцеведения". В незаконченном юношеском произведении "Filosofia poва", составленном из наблюдений и заметок о методе, он записывает о страстях: "Я знаю их только из книг; есть страсти, которых я больше нигде не видел. Как я смогу их описывать? Картины мои будут только копиями с копий" (Stendhal, 1931, t. I, с. 85). И дальше: "Наш идеал счастья формируется по романам. Достигнув возраста, когда в соответствии с ним мы должны бы уже быть счастливы, мы поражены двумя обстоятельствами: мы вовсе не испытываем тех чувств, к которым готовились. Во-вторых, если мы их и испытываем, то они вовсе не такие, как в романах" (Там же). На протяжении всей жизни, начиная от первых страниц "Дневника" и "Filosofia poва" и кончая написанным незадолго до смерти последним письмом Вальзаку, Стендаль стремится к теоретическому осмыслению текучести душевной жизни и методов ее изображения.

Пушкин, в гораздо меньшей степени теоретик, чем Стендаль, никогда чрезмерно не увлекавшийся учениями философов-психологов, хотя и не написал специальных исследований наподобие стендалевского трак-

тата "О любви", оставил множество разрозненных замечаний, которые все вместе могли бы составить незаурядное исследование метода литературного психологизма.

Важной чертой, сближающей Стендаля и Пушкина как писателей, было и творческое игровое поведение. Любовь к перевоплощениям, умение становиться "не собой", "другими", игра "масками", "ролями", всяческие стилизации, шуточные маргиналии, игра литературными именами для Стендаля и Пушкина, людей редкого артистизма, умевшим вокруг любого занятия создать легкое пространство игры, одним словом, и г р о в о е п о в е д е н и е было важным этапом, предваряющим творчество, путем к овладению психологизмом.

Игровое поведение Стендаля и Пушкина самым тесным образом связано с подготовкой к изображению "страсти" в собственном творчестве. Стендаль готовится к этой теме исподволь и тщательно, можно сказать, в течение четверти века. Скрупулезный анализ собственных переживаний, анекдоты, трактаты по физиологии, учение просветителей о страстях и, может быть, самое главное, постоянная любовная "игра" - все это послужит материалом трактата "О любви", первого опыта научного анализа чувства.

Пушкин в двадцатые годы, в момент обращения к прозе, также внутренне готовит себя к этому трудному испытанию. С середины 1820-х гг., когда его начинает манить "суровая проза", он не сомневается, что какой бы жанр он не выбрал, любовная тема прозвучит непременно ("Я вспомню речи леги страстной / Слова тоскующей любви... Несчастной ревности мученья, / Разлуку, слезы примиренья"). Поэтому самонаблюдения в дневниках и письмах, "литературные маски" Сен-Пре, Густава де Линара, Вальмона, страстные любовные письма (пять писем Пушкина А.П. Керн и пять писем Стендаля Метильде Дембовской) - путь к постижению человеческого сердца. В этом же плане надо рассматривать и "дон-жуанские" списки обоих писателей, насчитывающие у

Стендаля - 12, а у Пушкина - 16 (в основной части) имен. Хотя Стендаль оформляет свой список в введении к "Апри Вюльгару" как важнейший итог душевного опыта всей своей жизни, а Пушкин - всего лишь как спонтанную шалость (запись в альбом Е.И. Ушаковой) - для обоих писателей это важный момент самопознания.

Обращение к любовной теме Стендаля и Пушкина не случайно. Любовная тема имела такую богатую литературную традицию, что именно в ней казалось наиболее важным, а потому и особенно трудным сказать новое слово. Вместе с тем для обоих писателей любовь - это высшее проявление богатства личности, экзамен на право считаться человеком. Любовь становится для них школой реалистического психологизма, его п е р в ы м эталом, достижение которого в дальнейшем будет усвоено психологизмом как методом целостного изображения личности.

Пушкин выказывает себя мастером изображения любовного чувства уже во многих стихах двадцатых годов, южных поэмах, в "Евгении Онегине", в "Борисе Годунове". Приведем как пример знаменитую сцену у фонтана в "Борисе Годунове", в которой природа страстей раскрыта во всей ее стихийности, противоречивости и конкретности. Григорий проговаривается в том, что ему больше всего надлежало бы скрывать, Марина умеет вырвать у него признание в обмане, она же заставляет его "забыть" это признание. О том, какое важное значение придает Пушкин тонкой разработке любовной темы, свидетельствует его оценка интриги "Горя от ума": "Между мастерскими чертами этой престальной комедии - недоверчивость Чацкого в любви Софьи к Молчалину - престальна! и как натурально! Вот на чем должна была вертеться вся комедия... (XIII, 138)*"

* Здесь и далее все ссылки на произведения Пушкина приводятся по изданию: А.С. Пушкин. Полное собрание сочинений в 16-ти тт. - М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1937-1959.

Однако наибольший интерес в этом отношении представляет художественная проза Стендаля и Пушкина. Особенности их психологизма видны уже в ранней прозе - "Арманс или сцены из жизни парижского салона 1827 года" и "Арапе Петра Великого". Специфика художественного исследования душевной жизни во многом определена здесь "шекспировской" сложностью и многосторонностью характеров главных героев. Шекспир был важен для обоих писателей не только в момент создания трактата "Расин и Шекспир" и "Бориса Годунова", но и в период их перехода к прозе. У английского трагика они учились изображению страстей, многоплановости, полифонии (Бахтин М., 1972, с. 59) и построению образов большой глубины и значимости.

Для структуры образа главного героя "Арманс" - молодого аристократа Октава де Маливера, "каждого-ся дворянина", совестливого, презирающего свое окружение, ищущего смерть - особенно значим образ Гамлета. Для героя пушкинского романа первостепенную важность приобрел образ Отелло. Однако, если на связь героя "Арманс" с шекспировской традицией исследователи неоднократно обращали внимание (Резов Б.Г., 1978, с. 24 - 25), то близость образа Ибрагима Отелло, как это ни поразительно, осталась незамеченной. Пушкинисты, по-видимому, были зачипотизированы автобиографизмом романа, связью героя с прадедом поэта Абрамом Ганнибалом и не искали литературных истоков. Однако Шекспир, создавая образ Отелло, как будто "угадал" исторического двойника своего героя в далекой России. Отелло, как и Ганнибал, черный мавр царственного происхождения, полководец на службе чужой и далекой земли, знавший трагические переломы судьбы, женившийся на прекрасной белой жемчужине и испытывавший яростные приступы ревности. Усваиваемые прозой знаменитые образы Шекспира огромного наполнения и глубины делали первые романы Стендаля и Пушкина более значимыми, ук-

рупняли героев, ориентировали на углубленный психологизм.*

Для психологизма обоих произведений важна просветительская теория оправдания страстей. Тема незаконной любви, осуждаемой обществом, страдания женщины, бросившей вызов свету — общая для Стендаля и Пушкина. В романе Стендаля Октав влюблен в гордую бесприданницу, дочь бедной француженки и сосланного в Сибирь русского дворянина Арманс. Оба они нравственно выше окружающего их общества, презирают его, их страстная любовь неизбежно вызывает осуждение света: "Им было по двадцать лет, все свое время они проводили вместе и, в довершение неосторожности, нисколько не скрывали, что счастливы и очень мало заботились о мнении света. Свет должен был отомстить за себя" (Стендаль, 1978, с. 141). Любовная тема осложнена в романе мотивом раскаяния Октава, страдающего физическим недостатком, не позволяющим ему вступить в брак с Арманс: ему кажется, что он погубил и опозорил девушку. Стендаль тонко анализирует зарождение страсти, логику ее развития. Художественное произведение оказалось много правдивее трактата "О любви". То, что там решалось схематично и абстрактно, в романе приобрело плоть и кровь. Сердцевед-Стендаль особенно силен в раскрытии спонтанности и нелогичности страсти. Герои не понимают себя, удивляются капризам собственного сердца, боятся признаться себе в любви. Арманс движет гордость бесприданницы и чувство долга. Только страх за жизнь Октава, смертельно раненного на дуэли, заставляет ее выслушать признание. Герои с удивлением делают "открытие" взаимной любви, впервые испытывают всю полноту счастья: "Изумление, исполненное неотразимой прелести, заставило их забыть об угрозе смерти" (Стендаль, 1978, с. 131). Особенно удается Стендалю изображение тончайших переходов, переломов, нарастаний и спадов в жизни души.

* Подробнее об этом в данной нами в печать статье "Шекспиризм" Стендаля и Пушкина ("Арманс" и "Арап Петра Великого").

Эти качества с поправкой на специфику пушкинского психологизма свойственны и "Арапу Петра Великого". Подобно многим пушкинским персонажам, образ Ибрагима синтетичен. В нем проглядывают одновременно и черты исторической личности, прадеда поэта, и черты Отелло, и черты светского человека пушкинской поры. Воздействие "Отелло" сказалось несомненно на любовном эпизоде "Арапа Петра Великого". Как психологически верно изобразить взаимную любовь черного арапа и белой женщины, светской дамы? Шекспир мог снабдить убедительной мотивировкой зарождения чувства в подобной ситуации. Пушкин помнил эту мотивировку: "А Отелло, старый негр, пленивший Дездемону рассказами о своих странствиях и битвах?" (УШ, 5). Подобный импульс зарождения чувства дает он и своей героине. "Простой и важный" разговор Ибрагима пленил графиню Д., "которой надоели вечные шутки и тонкие намеки французского острословия" (УШ, 5). Отдаленная переключка с Шекспиром слышится и в интерпретации темы ревности, которой мучительно боится Ибрагим. При одной мысли о возможной измене графини "ревность начинала бурлить в его африканской крови, и горячие слезы готовы были течь по черному лицу" (УШ, 14).

Однако в целом в этом эпизоде Пушкин далек от Шекспира. Здесь иной тип поведения, иная ситуация, иная авторская позиция. Мозаичный образ Ибрагима поворачивается новой гранью — светского молодого человека пушкинской поры. Воспитанник парижского военного училища, владеющий этикетом, искусством салонной беседы, Ибрагим нарисован как человек глубоко светский. Иная и ситуация — не брачные узы, а запретное чувство связывает любящих, Ибрагим не жертва супружеского обмана (пусть мнимого), а его виновник. Авторская позиция в романе определена просветительской теорией оправдания страстей. Особенности этой позиции и той грани в структуре образа Ибрагима, которая сближает героя не столько с Шекспиром, сколько с В. Кон-

станом в его изображении страсти Адольфа к Элеоноре, определивши специфику исследования жизни сердца в пушкинском романе. Пять страниц истории любви Ибрагима к графине Д., от момента возникновения страсти до рождения черного ребенка — блестящий образец такого рода психологизма. С редким лаконизмом, изяществом и тактом отмечены здесь все этапы развития чувства Ибрагима, переходы, переломы, градация. Пастороженное отношение Ибрагима к любезности светских кокеток, благодарность графине за ее учтивую индифферентность, омушущие "вазкованности" благодаря появившемуся доверию, бескорыстие неосознанного чувства, перелом, вызванный замечанием постороннего, нарастание страсти в связи с надеждой, утроение полной близостью, страдания от злословия света, решение расстаться, и наконец, прекрасное прощальное письмо Ибрагима — все это поместилось на нескольких страницах. Весь этот отрывок, сверкающий как драгоценный бриллиант в ткани исторической повести — подлинное открытие в русской литературе. С новаторской смелостью, без всякой чувствительности и дидактизма, Пушкин изобразил как высокое и чистое чувство земную и "грешную" страсть.

Через три года в "Красном и черном", создав образ господина де Рецаль, Стендаль впервые во французской литературе изобразит, подобно Пушкину, "белверную" жену как исполненную обаяния женщину, умеющую бескорыстно и самоотверженно любить. В свою очередь Пушкин через два года после создания "Арманс" в неоконченном "Романе в письмах" выведет героиней бесприданницу из обедневшей аристократической семьи, полную гордости и чувства долга, которая подобно Арманс будет отстаивать в любви свою независимость и достоинство. И хотя метод писателей как психологов различен (Стендаль посвятил чувству в "Арманс" многие страницы, а пушкинский "Роман в письмах", также построенный на любовной теме, написан почти без слов о любви), оба писателя выступают как мастера реалистического психо-

логизма, анализируя жизнь души во всей ее сложности и противоречивости.

Л и т е р а т у р а

- Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 59.
- Вольперт Л. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980.
- Вольперт Л.И. К проблеме творческого поведения писателя (Пушкин и Стендаль). Болдинские чтения. Горький, 1979, с. 114 - 130.
- Вольперт Л.И. Понятие "истинного романтизма" у Пушкина и Стендаля. Болдинские чтения. Горький, 1982, с. 147 - 156.
- Гус М. "Пиковая дама", "30 дней", 1934, № 6.
- Прево Жан-Стендаль. М-П., 1960.
- Рейзов Б.Г. Стендаль. Годы учения. Л., 1968.
- Рейзов Б.Г. Стендаль. Творчество. Л., 1978.
- Стендаль. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 5. М., 1978. "Арманс" в переводе Э.Л. Линецкой.
- Степанов Н.Л. Проза Пушкина. М., 1962.
- Фрид Я. Стендаль. Очерк жизни и творчества. М., 1967.
- Чичерин А.В. Пушкин, Мериме, Стендаль - В кн.: Пушкин. Исследования и материалы УП, Л. 1974.
- Шкловский В. Заметки о прозе Пушкина. М., 1973.
- Del Litto, V. La vie de Stendhal. Paris, 1965.
- Martineau, M. Le coeur de Stendhal Histoire de sa vie et de ses sentiments. Paris, 1965.
- Prévost, J. Création chez Stendhal. Paris, 1951.
- Stendhal. Pensées. Filosofia nova, Paris, 1931, tt. I-II.

LE PSYCHOLOGISME DE LA PREMIERE PROSE DE
STENDHAL ET POUCHKINE ("ARMANCE" ET
"LE NÈGRE DU PIERRE LE GRAND")

L. Volpert

R é s u m é e

L'étude des liaisons créatrices entre Stendhal et Pouschkine permet de comprendre plus profondément les procès parallèles dans les littératures russe et française.

La même conception de l'homme unit Stendhal et Pouschkine et décide l'affinité de deux auteurs.

Les héros principaux de deux romans ont la même structure psychologique. Les deux auteurs développent leur vie intime avec la grande maîtrise artistique. La comparaison de deux manières artistiques montre les voies du développement du réalisme français et russe.

FOREIGN INFLUENCES IN THE WORK OF ROBERT LOUIS STEVENSON

Nina D i a k o n o v a

Leningrad State University

This problem is part of the wider and more significant problem of the impact of continental literature upon late-Victorian England. The term late-Victorian covers the period roughly ranging from the mid-seventies to the mid-nineties, the later nineties being more closely linked with the opening decade of the present century.

As opposed to the spirit of insularity and almost total lack of response to foreign writers that characterised early- and mid-Victorian days, the period under examination is obviously open to influences from English artists. Ibsen, Wagner, Maupassant, Gautier, Baudelaire, Verlaine, Turgenev, Tolstoy, Dostoyevsky, to name but the most obvious names, had their admirers and followers in late 19th century Britain. They were widely read and discussed and often favourably compared with native men of letters.

The reasons for that openmindedness so different from the earlier concentration on the national aspect of things are to be sought partly in the fact that Britain was beginning to lose her prestige as the world's most powerful country. More important still, English literature was gradually getting to be less and less of an influence upon European literature; France and Russia were, contrariwise, gaining in authority and attracting increasing attention and admiration. (Ellemann, R., 1959, p. 2, 5, 8)

That sense of impending national losses and

growing insecurity made English writers more perceptive of spiritual values outside their own country. Stevenson was among those who were definitely sensitive to the voices of other peoples and far-off lands, his openness to influences having, as has just been stated, perfectly objective, general, socially and culturally motivated reasons. But his perceptivity also had a subjective motivation.

As one who from his earliest days was bilingual, thinking, speaking and writing both in English and Scottish, Stevenson was, from childhood up, prepared to accept speech-habits and ideas not his own. Besides, his revolt against Victorian ways led him to seek for other sources of inspiration, without the scope of British upper middle-class conventions.

Stevenson's first affinities were with French literature, following the general tendencies of the literature of his time. These tendencies were again supported by individual circumstances. From his green years upward (since 1863 in fact) he frequently went to France for holidays and prolonged stays. His command of the French language was excellent; he developed a great affection for French landscape, French manners, French art, French people and French food, both material and spiritual. The numerous references to things French in his books and letters, the frequent quotations of French phrases and lines point to Stevenson's fascination with a culture less formal and more free than that of his native land.

On several distinct occasions Stevenson emphasises his admiration of and his keen interest in French authors. (Aldington, R., 1957, p. 29) He has a word of praise for Montaigne, Musset, George Sand, Balzac, Flaubert and many others. He goes out of his way to stress how warmly he appreciates the novels' of Alexandre Dumas-pere (Stevenson, R. L., 1918, p. 228-229; Stevenson, R.L., 1887, p. 287).

particularly the "Vicomte de Bragellonne." (Stevenson, R.L., 1887, p. 295) This novel is taken as an ideal book, where adventure, romance, the poetry of action and of chance reach a climax but seldom attained in other books. Stevenson writes warmly appreciative essays on Beranger and Victor Hugo (Stevenson, R.L., 1874: 1909) and voices a sharp disapproval of Francois Villion as a poet whose lack of all moral feeling vitiated his exquisite art. (Stevenson, R.L., 1877)

Villion becomes the hero of the well-known story "A Lodging for the Night" (1877) where Stevenson's sense of justice makes him pronounce a fairer judgement upon the great poet. The action of the story as well as that of a number of other stories and novels is frequently laid in France^x, preferably in Paris.

Stevenson even tried his hand at translating from the French: his version of the delightful lyric by Théodore de Banville written as early as 1875 belongs to the best of his poetic endeavours:

We'll walk the woods no more,
But stay beside the fire,
To weep for old desire
And things that are no more.
The woods are spoiled and hoar,
The ways are full of mire;
We'll walk the woods no more...

On one occasion a Frenchman becomes the hero and narrator in his incompleated novel "St. Ives" (1893) where the author had to face the difficult task of making the English language of the book sound slightly Frenchified, to suit the principal character's nationality.

All this and a great deal more that could be said on the subject makes it quite clear that

^x "Travels with a Donkey" (1879); "Sire de Malétroit's Door" (1878), etc.

Stevenson owed a considerable debt to France. But it seems fairly obvious that though the influence he felt was formative and helped to make him the man he was, French literature exercised but a secondary influence on his work as such. However ready he was to assimilate a culture essentially different from the one he had been trained to revere, its impact was determined by the inner logic of the author's own development. He liked Dumas's novels of adventure and insisted on turning his own stories into tales of violent action, of incident, of doings and strivings, but there is no novel of his where Dumas's specific technique seems to have been used. It could always be argued that the adventure element was either inherent in Stevenson's make-up as a writer, or else had been taken for granted since his first boyish readings of Dumas's far greater master - Sir Walter Scott.

It could also be suggested that Stevenson's sometimes rather shrill cry for adventure was not caused by his admiration of Dumas, but on the contrary, heroworship of Dumas was the somewhat defiant result of his scorn of the unheroic and uneventful life of modern bourgeois men and women on the one hand, and of the pedantically tedious descriptions of that life by contemporary naturalist writers on the other hand.

Stevenson wrote several essays proclaiming romance of the Dumas sort to be the most readable and therefore the most impressive of contemporary literary genres. In his "A Gossip on Romance" (1882) and "A Gossip on a Novel by Dumas" (1882) the young novelist asserts his firm belief in the future of romance as the kind of production that does more than anything else to help men and women in the painful game of existence where only the fittest are to survive. These essays are much quoted (and misquoted) as a proof of Stevenson's adherence to romanticism and his refusal to accept a realistic treatment of his own times.

Nevertheless a dispassionate study of any of Stevenson's books proves that from the outset his works are, on cool examination, startlingly unromantic: Prince's Florizel's adventures in the "New Arabian Nights" (1882) are a comical travesty of romance, being rather a fantastic and grotesque transformation of the evils of modern life and finishing on a note of the most prosaic irony: the prince of romance is dethroned literally and figuratively; he is bereft of the kingdom of Bohemia by revolution and bereft of all romantic attraction by becoming, in consequence, the owner of a small shop in one of London's crowded streets. In "Treasure Island" the details of description and characterisation are all on the prosaic, matter-of-fact side, and the adventures of the main personae in "Kidnapped" are rendered in a down-to-earth practical manner in no way masquerading the actual unpoetic nature of historical ups and downs. Whatever the literary influences behind Stevenson's work, they are certainly entirely submitted to the author's own artistic purposes and by no means interfere with his integral development.

Now that development according to my firm belief runs on lines provided by the fundamental laws of later 19th century realism. (Kiely, R., 1964, p. 250) Stevenson repeatedly expressed his admiration of Browning, Meredith and Thomas Hardy, as men who, though they had all been to school to the great romantics of the century's earlier decades, were decidedly realistic in their concept of human nature as conditioned by social circumstances. If Stevenson was attracted by French masters in the years of his maturity, it is to Gustave Flaubert that he owes the greatest debt. Flaubert's later followers and disciples with Zola at their head were invariably disparaged by him. In alluding to them Stevenson consistently used the misleading terms "realists" and "realistic", never applying the more commonly recognized designation of their

work as naturalistic. "Realists", he maintained, go in for the tedious and insignificant, both in concrete description and in psychological analysis. (Stevenson, R.L., 1883, p. 248, 252)

These declarations led to the generally received contention that Stevenson was an inveterate enemy of realism and, consequently, a romantic. This seems to be a misconception both of the writer's theory and practice. Concerning the former I suggest that not only are Stevenson's animadversions of realism directed against naturalism but in actual fact his "anti-realistic" philippics are merely aimed at anti-artistic copying of reality being substituted for its creative and imaginative reconstruction. Stevenson's apology of romantic art is really an apology of the essential laws of art whose mainstays are selection, concentration, reduction of superabounding detail, strict adherence to truth and beauty. Concerning the latter, i.e. poetical practice, Stevenson was far more a disciple of Flaubert than of Dumas, (Bergonzi, B., 1973, p. 41) and French influence was not the cause but the result of his development away from the clichés and tags of literature to real truth to nature and morality. He would have nothing to do with naturalism as something inartistic and amoral, but he was profoundly influenced by scientific ways of thinking, by new theories of biology and psychology. (Eigner, E.M., 1966, p. 37)

When Stevenson protested against over-simplification and too dogmatic a deduction of things moral from things physical, this was not to reject the latter nor to deny the necessity of studying natural phenomena and their effect upon the world of thought and feeling. In his later years the novelist came more and more to realise how far he had travelled from the general idea of him as the author of charming books for "Young folk" (The name of the magazine where Stevenson's first

eminent successes with the youthful reader were won). He realised how unromantically he was addicted to physical details, to descriptions of sensations and of bodily states. That is what made it very difficult for him to give room to love stories in his books. He knew he must then describe love with his usual close attention to the sensual aspect and must thus once for all quarrel with his bread-and-butter, or rather, with Victorian dispensers of bread-and-butter, and ruin his reputation as a writer of stories for adolescents. (Stevenson, R.L., 1915, p. 131-132)

Nothing could have been less "French" than Stevenson's attitude to sex as expressed in his books. It is only in the fragmentary "Weir of Har-miston" (1894) that he achieves a more adult presentation. This again makes it clear that the influence of France that he experienced was, so to speak, very selective and dependent on his more general attitudes and points of view. What has, as far as I can tell, been insufficiently discussed is the influence of French art on Stevenson's work.

His frequent stays and close associations with French artists in the painters' haunts at Fontainebleau, his friendships with many of them, such as the great sculptor Rodin, did not merely become the subject of some of his most vivid descriptions such as in "The Story of a Lie" (1879), or in "The Wrecker" (1892). It had a definite effect upon the nature of his writings.

Impressionism was in full bloom in the 1870-ies, and the artists' zeal in rendering the immediate sensation, the feel of things, the impression as it comes before it has been rationalized, their consistent endeavours to arrest the fleeting change, the momentary effect to be instantly wiped out by one radically opposed to the preceding one was probably a major influence in the shaping of Stevenson's style. Like the Impres-

sionists, he was keen on shades, nuances and shifting hues, on striking effects; like them, he was deliberately subjective, anxious to emphasise the individual, the particular and the peculiar rather than the generic and the typical.

Stevenson's deliberate word-painting is part and parcel of his great enthusiasm for art. In this he was obviously not original, since worship of art, making a religion of it, according to Matthew Arnold's memorable phrase, (Daiches, D., 1969, p. 88) was one of the important trends of European literature. French influence was, in this case as in most others, only a secondary influence. This can be inferred from the predominance of moral and ethical tendencies in Stevenson's work, in his pointed refusal to consider art as having no other purpose but art, in his dislike of "art for art" theories. (Baker, E.A., 1934, p. 297-298) The refusal and the dislike are supported by an important trend of particular importance in late-Victorian England: the association of art with definitely moral notions, the idea that the purpose of perfection in art is to perfect humanity and make it worthy of true art. This was not characteristic of the corresponding movement in France, and Stevenson can again be found more true to the national tradition.

To sum up then there is no doubt as to the liberating and invigorating effect of French literature and art upon Stevenson as a man and as an artist. (MacPherson, H.D., 1930) Nor was Stevenson alone among his English contemporaries to need and to feel that influence as one opposed to Victorian limitations. To be fascinated by France was to be "anti-Victorian" - and Stevenson was that with a vengeance. His predecessors, the post-friends Matthew Arnold and Arthur Clough, had also gone to France to strengthen them in their hate of Victorian smugness, narrowness and complacency. They too had loved French literature and had seen a freedom there they could not enjoy in straightlaced England.

But their French studies, like Stevenson's later in the day, only served to make them more worthy of serving English letters and English readers.

Another liberating influence was that of Russian literature. In the last decades of the 19th century it had reached unprecedented power and brilliance. Oppression and suffering were so universal in Russia, and the tyranny of the Tsarist government made it so difficult to fight politically that to many literature seemed to be the only available weapon. That is why it had an earnestness, an appeal and a sense of responsibility and duty that made it irresistible. Turgenev, Tolstoy, Dostoyevsky, Tcheckov - the Great Russians, as English and American critics called them - acquired a world-renown incomparable to that of their other contemporaries.

Late-nineteenth century Russian writers were great because in a way that has never yet been surpassed they became the spokesmen of the misery of their people, because they voiced the popular indignation and despair, because they taught a lesson of altruism, courage and heroism going far beyond the more practical and moderate upheld in comparatively prosperous Britain.

Along with his advanced anti-Victorian contemporaries Stevenson was swept off his feet by the "Great Russians". The author he admired most was Dostoyevsky. The choice is characteristic, for it was in him that the writer found what he most cared for - the profoundest analysis of the human heart, an understanding of its hidden depths and of the fierce struggle of good and evil impulses. This meant more to him than Tolstoy's grand concepts of history and his identification of his own moral seekings with the desperate needs of common people. (Pope Hennessy, J., 1974, p. 184) He was, however, impressed by the Russian writers' religious ideas.

The obvious influence of "Crime and Punish-

ment" upon Stevenson's story "Markheim" (1885) has been repeatedly pointed out by scholars. (Kotova, U.P., 1972) In both works the crime is committed for reasons partly ideological and partly pecuniary; in both cases the murderer is an introspective intellectual who, unable to stand the humiliations of extreme poverty, kills a wicked usurer who, he thinks, does not deserve to live; in both works the murderer repents and gives himself up to justice.

There is no need to say that the difference between the two works is at least as great as the likeness between them. Stevenson's short story does not (and cannot) possess the depth and social typicality, the human significance and the merciless logic of motivation that leap to the eye of any reader of Dostoyevsky's great novel. But the mentality of the two murderers immediately before and after their crime, their horror, fear and useless regrets, their inability to leave the pitiful body of the victim, the frenzied search for keys and money, the sense of approaching madness, auditory hallucinations, even recollections of Napoleon's daring - in all these details Stevenson closely follows Dostoyevsky. A few passages in the story and in the novel seem to be almost identical. But Dostoyevsky's style is less diffuse, more realistic and utterly devoid of sentimental prettiness and clichés; Stevenson introduces Markheim's recollections of his childhood, of Sunday prayers, of church music and of God whom he calls his sole judge. The action of the story could be laid in any town, in any country and in any epoch; the action of the novel is locally and historically determined. Labouring under the necessity of squeezing the long story of crime, repentance and moral resurrection within a few pages Stevenson had recourse to the unconvincing mystical figure of the stranger who brought Markheim to a confession of his guilt.

The English novelist's second tribute to Dostoyevsky has so far remained unnoticed. I suggest

that the sinister figure of "The Master of Ballantrae" (1889) has certain affinities with Ivan Karamazov. Stevenson again and again calls him a veritable devil and compares him to Milton's great hero. (Stevenson, R.L., 1917, p. 206) As a critic aptly puts it, James Ballantrae's leanings are all satanic and destructive. (Binding, L., 1974, p. 185) In this, the critic argues, Stevenson follows the Christian idea of Satan as a fallen angel who lives only to seduce men and women and lead them into temptation and sin.

This demoniac nature endowed with excessive intellectualism but devoid of all moral feeling has, like Ivan Karamazov, an invincible power over any people he is out to charm. He is destructive and seductive at one and the same time, (Vetlovs-kaya, V.E., 1977, p. 96-109), thus demonstrating the dangerous force of evil, its capacity for corruption and attraction.

The motif of rival brothers, though well-known in English and German literature since "Hamlet", may also have been partly inspired by Dostoyevsky. Though Stevenson mentions his liking only for "Crime and Punishment" and "The Despised and Rejected" (Stevenson, R.L., 1910, p. 20) there is not a shadow of a doubt that a voracious reader like him could not have missed Dostoyevsky's last masterpiece that was available in French translation.

An echo of Dostoyevsky could, perhaps, be heard in the contrast drawn between two characters of Stevenson's "The Ebb-Tide" (1892). One of them is Captain Davis, a simple soul, a repentant sinner who is saved in time by unreflecting religious faith. The other is Robert Herrick, a self-conscious and sophisticated intellectual for whom uncritical religion is an impossibility and who therefore cannot hope for salvation. This reminds us of Dostoyevsky's antithesis of Sonia and Ras-kolnikov, as well as of Dmitry and Ivan Karamazov, simple-hearted and hyper-intellectual sinners respectively.

I am well aware I have not exhausted the study of foreign influences in Stevenson's work. A good deal could be said in favour of his debt to Edgar Poe, to Hawthorne, to Thoreau, to Turgenev. But the examples cited above suffice to bring us round to conclusions concerning the nature and extent of influences in his work. Along with those of his literary contemporaries who rebelled against the Victorian notion of the superiority of Englishness and accordingly against contempt of foreign culture, Stevenson had an open mind and eagerly assimilated the cultural and aesthetic achievements of foreign masters. Like any creative artist, however, he rose far above mechanical imitation. Impulses received from the continent only stimulated his development along the lines that were prepared for him by the specific nature of England's social, moral and literary situation towards the end of the century and his own response to that situation.

R e f e r e n c e s

- Aldington, R. *Portrait of a Rebel. The Life and Work of R.L. Stevenson.* London, 1957.
- Baker, E.A. *A History of the English Novel.* Vol. IX. London, 1934.
- Bergonzi, B. *The Turn of a Century.* London, 1973.
- Binding, L. *Robert Louis Stevenson.* - London: Oxford University Press, 1974.
- Daiches, D. *Some Late Victorian Attitudes.* California, 1969.
- Ellemann, R. *Edwardians and Late Victorians.* - N.Y.: Columbia University Press, p. 1959.

- Kiely, R. Robert Louis Stevenson and the Fiction of Adventure. - Harvard: Harvard University Press, 1964.
- Kotova, U.P. Markheim. London, 1972.
- MacPherson, H.D. Robert Louis Stevenson. A study in French Influence. N.Y., 1930.
- Stevenson, R.L. Gossip on Romance. London, 1882.
- Stevenson, R.L. Essays. N.Y.-Chicago-Boston, 1918.
- Stevenson, R.L. Books Which Have Influenced Me. London, 1887.
- Stevenson, R.L. Familiar Studies of Men and Books. London, 1909.

ИНОЯЗЫЧНЫЕ ВЛИЯНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ
РОБЕРТА ЛЬЮИСА СТИВЕНСОНА

Н. Дьяконова

Р е з ю м е

Восприимчивость Стивенсона к влиянию чужеземных литератур отражает повысившийся в последние десятилетия XIX в. интерес англичан к культурам других народов. Стивенсону ближе всего стала культура французская, с которой он познакомился во время длительных и частых поездок во Францию в 1860-1870 гг.

Стивенсон не раз переносил во Францию место действия своих романов и рассказов, писал критические очерки о французских писателях и признавал себя их учеником. Он упоминает с похвалой Монтеня, Мюссе, Беранже, Санд, Гюго, Жюль Верна, Готье, Бальзака, Флобера, Банвилля, Дюма и порицает Золя и других натуралистов. Их уныло фактографическому описанию скудной повседневной жизни буржуа Стивенсон противопоставляет приключенческий роман Дюма, полный действия, борьбы и ярких переживаний.

Называя такой роман романтическим, Стивенсон подал повод считать его романтиком; но он употребляет этот термин не столько в историко-литературном, сколько в бытовом смысле и в собственных произведениях, несмотря на пристрастие к необыкновенным приключениям, проявляет склонность к реализму.

Стивенсон отдал также дань русской литературе: влияние "Преступления и наказания" отчетливо проступает в рассказе "Маркгейм", а в демонических чертах "Властителя Баллантра" ощущается воздействие образа Ивана Карамазова, сочетавшего в соответствии с христианским представлением о дьяволе злодейство и обольстительность.

Живой интерес Стивенса к творчеству иностранных писателей обусловлен его критическим отношением к английской буржуазной культуре и желанием выйти за ее пределы.

TRADITION IN THE POETIC OF JOHN FOWLES

Tamara Zāģe

Latvian State University

Our culture-conscious 20th century has evolved a specific kind of poetic - "The Poetic of Quotations", title of an interesting work by Hermann Meyer (Princeton University Press, 1968).

"Quotations" are dealt with there as a significant cultural phenomenon, a manifestation of continuity and tradition, particularly peculiar of our time, in which the novel has won a special role and has erupted into a large variety of forms. The peculiar protean quality of the novel, and the steadily ramifying occurrence in it of "quotations" seem to be interconnected. As contemporary scholarship, in particular Mihail Bahtin, has pointed out, the genesis of the novel is a process of integration of heterogeneous elements, hence better than any other genre capable of absorbing and externalising living complex reality. Thereby the fullness of empirican reality is actualised in it as gleaned not only from human experience alone but also from accreted cultural values, by means of "quotations".*

What I here broadly call "quotations" is, in actual fact, a multiple phenomenon both in form and function, and must be dealt with separately in each separate instance of occurrence. It reflects an authorial intention, and a respective relationship between author and narrator, author and character, author and reader.

* The poetics of quotations is characteristic also of modern poetry - e.g. T.S. Eliot's or drama like that of Sean O'Casey.

The quotation is only then part of an author's style and poetic if it is organically integrated in the context, in whatever function it may appear. As the quintessence of a certain culture, or some aspect of culture, it widens the poetic world of the text in which it occurs in both time and space. It may occur as a vindication of cultural continuity - for example "Dr. Faustus" as title of Thomas Mann's great novel on the twentieth century Germany; or as cultural criticism - as, for example, unspecified quotations from "Richard II" in Evelyn Waugh's "Vile Bodies", where its implication is ironical.

Quotations may appear as titles, this pointing to the author's own associations with his theme that he intends the reader to discern - e.g., John Steinbeck's "The Winter of Our Discontent"; they may infuse a special shade of meaning to a name - e.g. "Miranda" in John Fowles's "The Collector"; a situation may be "quoted" - for example, the triangle of Shakespeare's sonnets in Thomas Mann's "Doctor Faustus", or in James Joyce's novel "A Portrait of the Artist", or the "double" or "twin" situation, mythological in origin, encountered in Shakespeare, Dostoevsky, Joseph Conrad.

Quotations may be voiced by fictional characters, thus revealing their consciousness - in the way Hamlet recurs in the mind of James Joyce's Leopold Bloom ("Ulysses"), whose outer actions point to an extremely reduced mentality. Quotations may be played out by one character against another, as we find in the conversation between Adrian Leverkühn and Zeitblom in Thomas Mann's "Doctor Faustus", where the latter does not notice Adrian's quotations from Shakespeare, or in the way Bradley uses Hamlet quotations in his early conversation with Julian in "The Black Prince".

Thomas Mann, like James Joyce, weaves quotations into the narrative leaving them to the reader.

der to detect. Such detection offers enormous satisfaction, and transforms our comprehension of the art work. Quotations can, thus, be part of the "cunning" that James Joyce states as one of Stephen Dedalus's aesthetic tenets. They are a game the author plays with his readers - an intellectual "hide-and-seek". Iris Murdoch's 1978 novel "The Sea, the Sea" provides an interesting example: how many readers have detected in the title the ejaculation "Talassos, talassos" (Greek for the sea), uttered by the fleeing Greeks after the Persian wars at sight of the sea - an expression of a longed for aim finally achieved? Once revealed, the ensuing tension between the quotation and the context, integrated and contrasted at the same time, becomes a pointer to the intrinsic irony of the novel.

Mottoes are - and footnotes may be - integrated quotations and should not be glossed over as irrelevant; for example, the mottoes to Greene's novels taken from very different sources; the Elizabethan motto to Huxley's "Point Counter Point". The author may imply the oneness of his poetic world by quotations from his own work showing a kind of inner "tradition"; we see it in Greene's recurring images of the vulture, the pye dog, and so on, or in Huxley's typological sets of characters, or in the links we can trace between Thomas Mann's "The Magic Mountain" and his "Doctor Faustus". A quotation can turn into a leitmotif of ramified significance, such as the lines from Shelley's poem "To the Moon" in James Joyce's novel "A Portrait of the Artist..." (Zalite, T., 1974) - which is one of the first significant works where a complexity of overt or covert quotations from world culture through the ages is the essence of its style.

John Fowles' (b 1926) fiction continues the method of implying his deeper meaning through quotations. He confronts the reader with uncommon erudition; he is an author steeped in world culture, and culture means, to him, above all, a relation-

ship with his time. Fowles does not follow any specific tradition, either aesthetic or philosophical, as can be clearly perceived in his collection of essays "Aristos" (The Best). His quest is for an aesthetic expression of man's eternal, ineluctable, yet unattainable harmony through creativeness, in an increasingly complex environment - both natural and man-made. In humanity's perseverance of this quest he sees its meaning and purpose. This continuity he implies through references to man's cultural past, through quotations. He views art as a kind of "short-hand" of cultural history.

Fowles' sources range from mythology to recent philosophy; but special prominence is given to Shakespeare.

Mythology is integrated in culture, and in Fowles' writing it functions dynamically. He turns particularly to Celtic lore, considering its impact upon English writing more significant than that of early Anglo-Saxon literature. Its characteristic distinction is that the heroic, dominant in other folklore, is superseded here by fantastic and tragic emotional collisions, with Woman and Love as prominent themes. It has a peculiar bias towards morality and a certain code of behaviour. We may, for example, encounter marriage with two, temporary marriages and similar unusual situations (see Celtic sagas). Its moral values are reverence for beauty, for passion, for woman, for the power of emotion; protection of the weak, politeness towards the woman. Music played a prominent part in Celtic lore - Usnech, one of its heroes, had sons the sweetness of whose voices would make the cattle yield two thirds as much milk if they spoke during milking.

The significance of Celtic lore to Fowles can be seen from his original desire, stated in his introduction to the story "Eliduc" (the only one where this lore is overtly quoted) that the collection should be called "Variations", all his work

being variations on this Celtic theme. "Eliduc" is a translation into English of an old Celtic tale, recorded by Marie de France. Love and respect for woman merge in it with very subtle, subdued irony, that characterises the 12th century "Lais" of Marie. The story is, thus, a quotation from a past culture, a transplanting of it into the context of modern Britain. The title story of the volume, "Ebony Tower", quotes "Eliduc" obliquely. In addition, the motto to "Ebony Tower" is taken from Chretien de Troyes. This motto carries deeper modern significance as well: it speaks of the road into the unknown, a symbol of man's eternal search, of his unceasing thirst for adventure and the lure of space.

The connection between the 12th century Eliduc, and the story on modern art and artists conveys a sense of continuity of man's artistic achievements.

John Fowles does not confine himself to Celtic lore, but draws upon mythology in a very wide and general way - as does modern literature in general, and Fowles' greatest of predecessors D. H. Lawrence, in particular. This is actualised not through the presence of mythological images or stories, but in structures and conceptions. Fowles' first novel, "The Collector", for example, is built on archetypal pairs of opposites. Space, above all, is divided into "upper" and "lower", the former, as open air, expanse, linked with life and freedom, the latter with prison or "crypt", as Miranda calls it. The two categories are not merely opposites, but are also tightly connected and interrelated. It is in the crypt that Miranda discovers the value of freedom - a theme that recurs eternally in literature: King Lear longs for solitude with Cordelia in prison ("Let's go to prison, just you and I..."), after violent storms on the Heath have ravaged his body and spirit; it is in prison that Iris Murdoch's Bradley writes his novel, giving himself up to Eros; Kafka's "Burrow" on the

other hand, epitomises defeat, fear of life, capitulation.

In Fowles' novels interplay between confined space and expanses figures importantly. In "The French Lieutenant's Woman" Charles meets Sara, his "femme fatale", in a foliage tunnel in the rocks, in a hut on the wild coast, in her Exeter room where his "fall into sin" takes place. Parted from her he sets forth on his journeys plunging into life's stormy waters. His decisive tests, however, occurred in confinement.

"The Magus" is played out on the small Greek island of Phraxos, the island being a symbol of mythological implications. On this island spatial images predominate. Nicholas gets his first intimation of Bourani as a "salle d'entendre" (waiting room). He finds it riddled with caves and recesses that ensnare him continuously in critical situations. The end is left open - as all ends are in Fowles' early novels; as they are in myths. It is set in a park, where Nicholas, now matured, meets Alison prepared for a new start. His maturity lies in his discovery of his own selfhood, an essential step towards unselfishness.

Confined space into which characters drift is related to the traditional "Myth of Descent", associated with man aspiring experience.

Fowles' richest source of spiritual and aesthetic inspiration is the poetry of Shakespeare - which, like mythology, he shares with a large number of twentieth century writers, not only in English literature. Shakespeare quotations occur throughout, variously introduced. Interestingly, "The Tempest" appears of modern man's relationships with his environment, and his sense of life. It is a play extremely variously interpreted and evaluated in different countries and at different historical periods. The themes of this play are modernly ambiguous, perhaps more pervasively so than in other Shakespeare plays. Prospero's final epilogue voi-

ces humility and despair, yet also an affirmation of life. Though the play ends, traditionally for a Romance, in marriage, the theme is more spiritual, wider by far. In "The Collector", Fowles' Miranda has a mock-Ferdinand for a partner - he is actually Frederic, and the implication of his adopted name does not suggest itself to him. Thus "The Tempest" becomes inadvertently, as it were, an underlying allegory in the novel. The novel throws interesting light upon the play, and vice versa. Ferdinand and Caliban - the one coldly spiritual, the other lustfully bodily, - appear here rolled into one. Yet, not in vain does Shakespeare put into Caliban's lips some supremely poetical words ("Be not afraid, the isle is full of noises" - Act III, scene 2, line 147). Associated with "The Tempest", Fowles' novel rings less grim; Miranda's diary has not been destroyed, it may be found some day, and imprint itself on man's consciousness...

"The Tempest" connects "The Collector" with "The Magus" where the play underlies the novel's whole structure. Nicholas retreats to the islands of Phraxos where he learns to take his life seriously, and whence he finally returns to ordinary reality, changed and matured. Thus, it is again a variation on the myth of "Descent", frequent in many Shakespeare plays (The Forest of Arden in "Twelfth Night", for example, or Hermione's reappearance in "A Winter's Tale").

The "Magus" Conchis refers to himself as Prospero, and like Prospero he stages disastrous situations, that gradually succeed in conducting Nicholas towards his "selfhood", to self-realisation. He travels from self-indulgence to an understanding of himself in relation to others. Fowles treats his Nicholas cruelly, because to him self-deception is a sin that is hard, but essential to unlearn - it is a cruelty that echoes Shakespeare's.

With Shakespeare, and "The Tempest" in particular, as a basis, "The Magus" involves a wide

range of cultural phenomena, from art as well as literature. This forms a cohesion between this novel and the long story "Ebony Tower" whose plot is also structured as a "descent" from reality, and a subsequent return to it. In "The Magus" the organic incorporation of quotations into the narrative is effected by "Masques" staged by Conchis - the Masque genre itself being a "cultural quotation", originally an ironical entertainment especially at the Elizabethan court. It admits any kind of performance without violating the reader's sense of reality. In "The Ebony Tower" this function is performed by the artist's home where art of all times flows naturally into the events. David, the young and very modern artist - journalist who visits Henry, the Old Master, is led to re-appreciate all his attitudes to life by Henry's evaluations and Henry's personality. He realizes that Henry's basic manner is "Celtic", enigmatic, and the sense of Celtic is enhanced by Henry's reverence for Pisanello's "Vision of St. Eustace" (15th century) from the Arthurian cycle. Additionally, the house, Coëtminais, was built in the 15th century - another comment in which the author's vision mingles with Henry's. Art works function as quotations in the story: Nicholas feels a growing awareness that his own art is fundamentally an act of conformity, and facile, "the triumph of the eunuch". Picasso, whose name is rudely parodied by Henry, loses his halo in David's eyes. He begins to see great art as quintessential history, merciless truth that has "abominably", "vindictively", "injustly" nothing to do with morality.

"The French Lieutenant's Woman" is built on a grit of mottoes and citations mainly from nineteenth century culture. They form a system of reference that lends social and aesthetic meaning to the novel's highly amusing, somewhat maliciously mischievous story. Their functions are extremely variegated, reflecting Fowles' epic vision, the

wide range of his concern for the world.

The 19th century mottoes that open every chapter are frequently counterpointed by citations from the twentieth century world - Hollywood, Brecht, Hitler, the Mods... The Pre-Raphaelites enter the novel as acting characters - and so does the author himself, to debate in front of the reader his problems of writing. Here, as in "The Magus", utterings from de Sade function to elucidate through the theme of sex the fundamental problem of brutality in modern life in its relation to morality. In "The Magus" sex is shown as rendered by bourgeois relations "mechanical", "dead", "obscene", to use the terminology of D.H. Lawrence. Therefore the mottoes to the separate parts of the novel are taken from de Sade.

The link between 18th century de Sade and his frightening perversions, and the rise of the bourgeoisie is interestingly and persuasively discussed by Vict. Erofeev in the journal "Вопросы литературы", 1973, No 6, p. 135. Erofeev stresses that it is de Sade's meaningfulness that accounted for his disregard by the 18th and 19th centuries. De Sade had declared the crisis of bourgeois humanism, and he was revived only by Apollinaire who foretold his importance to the 20th century long before Hitler came to power (de Sade's complete works were published in Paris in the 1960s).

Fowles' quotations from de Sade thus suggest the social history of violence. They are supported by situations in the novel recalling de Sade's diaries.

Fowles' primarily moral concern is additionally implied by several oblique references to Joseph Conrad - mention of the "heart of darkness", for example, but particularly interestingly, through the narrative structure of some of Conchis' tales that resembles Marlowe's: like Marlow, Conchis interrupts his story of the past with brief addresses to his present listeners, such as "... let's

have some brandy", "pass me the bottle". Here style is quoted, a method we encounter in the work of Iris Murdoch as well.^x To detect style quotations needs a certain amount of education. The vital role of education for fuller comprehension of modern writing applies, however, to most 20th century works - Proust, Thomas Mann, James Joyce, Bulgakov, and others. To a larger or lesser extent, all these authors quote in their work from a past which they perceive as present, yet not as a specific tradition but as a heritage they feel entitled to manipulate in some personal way, as they manipulate life. Culture has become a second important human reality.

Quoting Bracque, Henry says to David: "Faut couper la racine" - one must cut the root; yet David perceives that Henry "still had the umbilical cord to the past."

This is one of the basic and eternal paradoxes of culture: it is forever continuous, rooted, and forever new and uprooting.

In his early work, at least, Fowles develops in the broad tradition of twentieth century European culture, on which he draws freely and confidently, since he himself makes his unique contribution to it.

R e f e r e n c e s

- Zalite, T. A Polyphony of Four Voices. - Riga: LVU, 1974.
Вопросы литературы, 1974, № 6.

^x See: Postword by the author of this paper to the Latvian translation of "Under the Net".

ПРОБЛЕМА ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖОНА ФАУЛЗА

Т. Залите

Р е з ю м е

Данная статья посвящена одному из малоизученных аспектов современного литературоведения — проблеме цитации в художественном произведении.

Автор начинает свое исследование с общетеоретического обоснования проблемы и видит в цитации проявление непрерывности культурных традиций, преемственности в творчестве художников разных эпох и поколений.

Далее более подробно анализируется творчество современного писателя Джона Фаулза и демонстрируется насыщенность его произведений цитатами из разнообразных культурных слоев, начиная со средневекового кельтского фольклора и кончая литературой и философией XX в.

DIE BEZIEHUNGEN DER ESTNISCHEN DEMOKRATISCHEN LITERATUR ZUM DEUTSCHEN EXPRESSIONISMUS IN DER ZWANZIGER JAHREN

Erika K ä r n e r

Staatliche Universität Tartu

Im Zeichen der in Deutschland seit 1910 manifestierten expressionistischen Bewegung vollzog sich in der estnischen Dichtung zwischen 1918 und 1924 ein grundlegender Wandel des dichterischen Lebensgefühls und der Kunstgesinnung, dessen Ansätze in der künstlerischen Spezifik der expressionistischen Poesie zu suchen sind. Die stärksten dichterischen Leistungen hat der Expressionismus in Estland ohne Zweifel im Bereich der Lyrik erzielt. Dichter von hohem Rang wie M. Under, J. Semper, J. Kärner, J. Barbarus, A. Alle gerieten in den Bann der neuen Ausdruckskunst und zeitigten in der lyrischen Aussageform ihr neues künstlerisches Credo, das den Anfang einer allgemeinen Revolutionierung der estnischen Literatur und deren Traditionsbruch bedeutete.

Die Betrachtung der literar-historischen Dokumente dieser Zeit bezeugt, daß der deutsche Expressionismus in Estland einen recht günstigen Resonanzboden unter den demokratisch gesinnten Intellektuellen fand und durch die seelische Unruhe der Jahre nach 1914 unterstützt, zu einer geistigen Sammelbewegung erwuchs. J. Semper, J. Barbarus und J. Kärner haben in der Zeitschrift "Siuru" frühzeitig die Forderung nach einer neuen Lyrik ausgesprochen, die sie befreit wissen wollten von allen Merkmalen der damals vorherrschenden süß-

lichen Stimmungslirik. Ebenso wie diese epigonale Dichtung wurde auch die Neuromantik abgelehnt, weil sie sich von der Wirklichkeit abgewandt und das Alltägliche und Häßliche aus ihren Dichtungen verbannt hatte. In seinem Gedicht "Julmal ajal" spricht J. Semper entschieden die Hoffnung aus, daß es genug sein müßte von der idyllischen Liebe beim sanften Vollmond, von Märchen- und Lerchensang.

"Küllalt laulest nüüd, idüllitsevast elust,
rahust, vaikusest, armastuse läägest
kohvist täiskuu koorega ja kõigest,
millest toitub muinasjutu vestja".

Gegen die einseitige Gefühlsbetontheit der Stimmungslirik wendet sich mit Schärfe J. Kärner in seinem im Jahre 1918 geschriebenen Gedicht "Ei laula ma enam". Der Autor verlangt die Erweiterung des poetischen Themenkreises durch die Darstellung der sozialen Wirklichkeitsaspekte. Der Dichter dürfe sich nicht nur in die Enge der persönlichen Erlebnisse drängen, er müsse seine Zeit breiter erfassen, die Kontrastseiten des Lebens aufzudecken versuchen und das Wesen des zeitgenössischen Menschen erforschen.

In der Vordergrund rückt die allgemeine Forderung an den Dichter, die Wechselbeziehungen zwischen Umwelt und Menschen exakter zu zeigen und die Weltbegegnung und Selbsterfahrung des modernen Menschen darzustellen. Es liegt auf der Hand, daß die längst verbrauchten Ausdrucksmittel der idealisierenden Stimmungslirik dazu nicht am geeignetsten schienen. Glückliche Beispiele und literarische Vorbilder fanden die estnischen Dichter in der deutschen frühexpressionistischen Dichtung, die schon vor dem 1. Weltkrieg die Zerstörung der "idyllischen Mondpoesie" und das Zuschlagen der alten lyrischen Requisiten im Zusammenstürzen noch eben gültiger Überlieferungen gefeiert hatte.

Diesen radikalen Desillusionierungsprozeß, der im deutschen Expressionismus mit Namen wie

G. Heym, E. Blass, E. Stadler, G. Trakl u.a. verbunden ist, können wir in der estnischen Zeitdichtung besonders gut dort befolgen, wo der Zeitdichter das Natur- und Landschaftsmilieu zum lyrischen Gegenstand wählt.

Gemäß dem motivischen Grundgehalt der expressionistischen Dichtung, der sich im expressionistischen Motiv des "Weltendes" gipfelt, wird das Landschaftsbild in der estnischen Zeitdichtung vollkommen entzaubert und tritt in seiner bedrohlichen Totalität auf. In ihm liegt die Mitteilung der einbrechenden Unordnung und der kommenden Katastrophe drin.

So wie bei J. Semper, in dessen Gedicht "Raudne nägemus" die Darstellung des Nachthimmels folgenderweise geschieht:

"Õõ kaevand nõgimust.
Ei päikseid elavaid
Ei kuskil kuid
Õõ pigimust.

Ilm tunnel-soonestik
Kiht kihil lademed
Ja avangud.
Fataalne joonestik."

Durch entsprechende Bildgehalte (die pechschwarze Nacht, die Welt als dichterische Vision eines fatal bezeichneten mit Fesseln belegten Tunnels) und durch die simultanartige Reihung gleichgerichteter Bilder versucht der Dichter das Hemmende, Beengende in den Lebensbeziehungen hervorzuheben und die verstärkte Ohnmacht des Menschen zu beschreiben.

Oft nehmen seine Landschaftsbilder gespenstische und ängstigende Züge an, das Gesehene wird überlagert durch visionäre Elemente. Hier die dichterische Vision einer Schlange, die die Welt überwacht und in sie Gift speit - aus dem Gedicht "Valvav madu":

"Õöd ja päeva madu valvab
 Saadab kurjust pahast silmast
 Tasast hääbumist ja häda.
 Õöd ja päeva madu salvab
 Myrgihambust imbub mäda
 Hädaorg saand sulet ilmast."

Bei M. Under schlägt das Naturerlebnis in die Angst vor der dämonischen Außenwelt um:

"Tuu! pureb õunad puust, neid sülgab välja rõhtu -
 Mind õhtu sülitab õõ varitsema ohtu.

Päev õõnestasõõ sügavsüngeks koopaks,
 Saand tonte tallermaaks ja viirastuste roopaks.

Kõik ilm kui korjustest on elustet,
 Ning seda luiset esile kes võlus kätt".

"Luukambris".

Die Naturszenenerie in den Gedichten der estnischen Zeitdichter ist oft auch als das Projizieren des bloßgestellten krankhaften Subjektinneren auf die Natur aufzufassen, in dem Überdruß und Ekel sich auf das gesellschaftliche Wesen des Menschen beziehen, also total werden im Zeichen des allgemeinen Verfalls (J. Barbarus - "Noktürn 3", M. Under "Surnute rongikäik").

Die traditionellen Themen der Natur - wie etwa die Jahreszeiten, der Tag und die Nacht - sind bei allen Zeitdichtern durch die Verfallsstimmung charakterisiert. So wird der eiskalte Winter und besonders der öde Herbst, als Zeit des Welkens, Alterns, der menschlichen Einsamkeit in mehreren Variationen wiederholt. (J. Kärner - "Eelikevad I", J. Barbarus - "Sygisene"). Das Bild des leuchtenden Frühjahrs dagegen hilft dem Dichter die sozialen Widersprüche im Leben besonders prägnant darstellen:

"Lõõb inimeste kannatuste sekka
 taastunud kevade kui valus dissonanss,
 teeb vaese vaesemaks, ent rikkamaks
 vaid rikka;

all roomab vihmauss, vaat ylal sääske tants."

(J. Barbarus - "Negatiivne kevade värss.")

Dieses Syntheseerlebnis des Frühjars beschäftigt den Blick des Autors für die entsetzlichen Gegensätze des Großstadttreibens. Der Frühling - traditionell als Zeit der Jugend, des Sprossens und Wachsens bekannt - stellt sich als schmerzhafter Dissonanz zu den trauernden Frauen und hungernden Kindern.

Von diesem Schema weicht einigermaßen J. Kärnerns Verhältnis zur Natur. Auch hier gestaltet der Dichter drastische Aspekte der unheimlichen Außenwelt, aber er eliminiert seine Bereitschaft zum Engagement nicht. Durch die melancholische Zukunftsverkündigung löst der Autor sich aus den Fesseln des Alltags und flüchtet in die Natur wo er sein seelisches Gleichgewicht wiederzufinden vermag (Gedichtzyklus - "Pühitsus loodusen")

Kärnerns Sicht der Natur im Vergleich zu J. Barbarus oder A. Alle ist weniger der expressionistischen Auffassung verpflichtet, die eine Schockwirkung des Lesers zum Ziel hat. In seiner Dichtung drückt er mit Hilfe der Natur - und Landschaftsbilder einerseits die seelischen Zustände eines zerrissenen und seiner Selbstherrschaft beraubten modernen Menschen aus, andererseits wird das Motiv der Landschaft oft als Beispiel für den idyllischen Zufluchtsort aufgegriffen, wo der Dichter innere Harmonie, seelische Ruhe und Ausgeglichenheit findet ("Suurel Riidil").

Die Nacht wird von allen Zeitdichtern als Stunde des Grauens, schrecklicher Angst und größten menschlichen Leidens dargestellt. Das Beispiel stammt aus dem Gedicht "Noktörn 2" von J. Barbarus:

"Ahastust ja piina valab õö.
neil, kes kette kõlisedes ootvad tundi,
mällal tapalavale neid võetak sundi, ..."

M. Under sieht die Nacht durch ihr eigenarti-

ges Visionenerlebnis:

"End häbematumt litsub vastu ruutu
öö kodukäijalik, öö alasti ja kuutu..."

("Endaga")

J. Semper vergleicht die Nacht mit einer Schlange:

"Siis roomab öö su ymber siug
kuu kärnkonn kaasan tylgas..."

("Laibaga")

Typisch für die Haltung der Zeitdichter ist ihre Abwehrreaktion gegen die lyrischen Requisiten der "idyllischen Mondpoesie", die sie meistens zerstört und mit nachhaltig betriebener Ironisierung darstellen.

In J. Barbarus Versen erscheint der Mond als "Stifter des Unheils" oder gar als "Henker". Die Anfangsreihen im Gedicht "Öine linn" lauten:

"Kuu hiilib läbi pilve nagu tapja,
kui timuk ronib linna, astub majja
kus magajad kui kooljad vajund unne."

Unerschöpflich in derartigen Umdichtungen des traditionellen Mondgedichts ist A. Alle. Die besonders prägnanten Verse aus seinem "Proloog" seien hier zitiert:

"Kõik tähenärad taevast kaabiks kapp
kuu koltund laiba seoks mära sappa,
nii läbi taeva promenaadi ratsa
ma lohistaks ta verist vatsa
ja taevaraipe veaks haisva rappa!"

Und provozierende Zeilen aus dem Gedicht "Mehlanhoolne 88 I":

"Vilguvad udu seest
tähed kui ookeani laevade laternad
taevan, mis hõbekasviolett
Ujub silla tagant kuu
kui sabatu vesirott."

Der Mond ist "gelbe Mumie", "stinkendes Aas", "ab-

scheuliche Kröte" (J.Semper), das Mondlicht gleicht dem Eiter, dem "Schädel eines Syphilitikers" (A. Alle).

Die abschwächende und verächtliche Darstellung des Mondes ist ein beliebtes Mittel bei allen Zeitdichtern. Die Ansätze einer solchen zynischen Zertrümmerung der Mondpoetik sind teils in dem expressionistischen Häßlichkeitskult zu suchen, teils aber ist es einfach der Wunsch des Dichters den Leser zu schockieren.

So wie der Mond werden auch die Sonne und Sterne als Stimmungsrequisiten abgewertet. Ihr Anlitz ist "mit Blut beschmiert", der Mensch sieht nur "ein blutiges Grinsen" darauf (J. Semper). Der Sonnenaufgang gleicht einer "Todesbeule", ist wie eine "Blutlache" (A. Alle), der Himmel ist dem "Totentuch" ähnlich (J. Semper).

Die Sterne sind zu "Skorpionen" geworden, die "lähmendes Gift" in die Welt absondern, sie sind "Sekelsilber", "Hosenknöpfe des himmlischen Herren", die "glitzernden Augen des Wolfes" (A. Alle). Diese Beispiele lassen sich beliebig vermehren. Man kann sagen, daß die beliebtesten Ausdrucksmittel der Stimmungslyrik in der Zeitdichtung eine radikale Veränderung erfahren haben. Es muß betont werden, daß es hier von allem um die künstlerische Bewältigung der inneren and äußeren Wirklichkeit des Menschen geht, deren systematisches Zerschlagen sich die Expressionisten zum Ziel gesetzt hatten. Schon vor dem 1. Weltkrieg haben die deutschen frühexpressionistischen Lyriker ähnliche provozierende Mittel für die Zerstörung der poetischen Scheinwelt angewandt und sich entschieden gegen die verbrauchte Sprache und Symbolik der epigonalen Dichtung erklärt. Man denke an die Dichtungen von G. Heym, J. R. Becher, A. Ehrenstein u.a.

In diesem Zusammenhang sei hier auf die Folgerungen des deutschen Forschers K.L.Schneider verwiesen: "Es ist nicht zu überschen, daß die Dichter in der Aufhebung des Idyllischen durch desil-

lusionierende Elemente, in der Ablösung des Harmonischen durch das Dissonante und in der dauernden Kontrastierung des Schönen mit dem Häßlichen einen neuen literarischen Reiz entdeckten." (Schneider, K.L., 1963, S. 256).

Es ist aufschlußreich, daß das Gesagte sich auch auf die estnischen Zeitdichter beziehen läßt. J. Semper selbst hat die Forderung nach Aufnahme des Alltäglichen und die Abwendung von der Neuroantik schon 1920 folgenderweise bezeichnet: "Nüüd ei vaimusta mind enam Jüüriline sümbolism oma õrnuste ja salapärasustega, ega ka vastav impressionism muusikas, vaid aja rulli üle keerdes on läinud ka äärmuse pehme lürismi harrastus, asemele tulles jõhkramate toonide ja dissonansside iha" (Naata Nael, 1920, S. 3).

Man kann mit Recht sagen, daß die Auflehnung gegen das Herkömmliche eine die expressionistische Künstlergeneration verbindende Grundüberzeugung kennzeichnet und ist neben dem deutschen auch in dem estnischen Expressionismus anzutreffen.

Dieser literarische Traditionsbruch konnte jedoch durch das lokalgefärbte Kolorit verschiedene Variierungsmöglichkeiten und Nüancen in die dichterische Praxis herbeiführen, doch in seinen Grundtendenzen wurde er vom deutschen Expressionismus nicht unerheblich beeinflusst. Dazu liefern die Natur- und Landschaftsschilderungen in der estnischen Zeitdichtung wichtiges Beweismaterial.

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

- Alle, A. Carmina Barbata. Tartu, 1921.
Barbarus, J. Katastroofid. Tallinn, 1920.
Barbarus, J. Vahekorrad. Tartu, 1922.
Kärner, J. Aja laulud. Tallinn, 1921.
Under, M. Verivalla. Tallinn, 1920.

- Semper, J. Maa- ja mereveersed rytmid. Tartu, 1922.
Naata Nael. Kunsti maitsmisest ja arusaamisest. Postimees nr. 311 9.12. 1920.
Schneider, K.L. Themen und Tendenzen der expressionistischen Lyrik. - In: Formkräfte der deutschen Dichtung vom Barock bis zur Gegenwart. Göttingen, 1963.

ВЛИЯНИЕ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА И РАЗВИТИЕ
ЭСТОНСКОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ ЛИРИКИ
В 20-Х ГОДАХ

Э. Кярнер

Р е з ю м е

Отказ эстонских поэтов в 20-е годы от традиционной атрибутики (поэтических приемов), свойственной лирике, может быть соотнесен с текстами немецкой экспрессионистской лирики.

Народийное использование уже существующих художественных средств позволяло более адекватно изобразить изменившееся настоящее. Но в замене идиллической традиции, подчас шокирующими элементами, в разрушении поэтической гармонии (красивое сопоставляется с уродливым) поэты находили и поэтическое очарование.

Приведенные в настоящей статье примеры изображения пейзажа в эстонской демократической лирике 20-х гг., на наш взгляд, подтверждают вышесказанное.

INFLUENCES OF THE GERMANIC AND SCANDINAVIAN MYTHOLOGY IN THE WORKS OF J.R.R. TOLKIEN

Lauri L i n a s k

Tartu State University

J.R.R. Tolkien's fantasy world depicted in his three major works "The Hobbit", "The Lord of the Rings" and "The Silmarillion" could be called "new" because it is an imaginary one, it is not historical and neither is it of collective origin like the case is with the overwhelming majority of legends and myths all over the world. But, Tolkien's world is certainly not groundless. It is traditional, "borrowing from the power and import of his sources - the "midden-gaard" of "Beowulf", the grim and brutal cosmos of "The Völsunga Saga", the cold and bitter realm of the "Eddas", all of which left their traces and worked their sway over his own imagination" (Helms, R., 1974). With "The Hobbit" and his early lectures ("Beowulf: The Monsters and the Critics" in 1936 and "On Fairy-Stories" in 1938) he had rediscovered the value and relevance to our own time of mythic literature and set out to convince his audience of this value because people had in his view "lost the keys to mythic response" (Helms, R., 1974). And as his opinion was one of distress that the English had so few myths of their own and had to live on foreign borrowings, so "he thought he'd make one himself" (Cater, B., 1972).

As it was mentioned above, Tolkien has to a great extent borrowed from Icelandic sagas, Germanic mythology and the Anglo-Saxon epic "Beo-

wulf". The latter, belonging to the cultural heritage of the author's own nation, played a most significant role as Tolkien's interest in it later enabled him to develop his theory of fantasy, the practical application of which we can follow in his literary works. In his "Beowulf" lecture he undertook to argue with W.P. Ker whom he quotes as to have said: "The fault of "Beowulf" is that there is nothing much in the story. The hero is occupied in killing monsters... Beowulf has nothing else to do when he has killed Grendel and Grendel's mother in Denmark: he goes home to his own Gautland, until the rolling years bring the Fire-drake and his last adventure. It is too simple..." (An Anthology..., 1963) Tolkien's view was that the dragon, as the most serious issue of the whole epic, "is not an inexplicable blunder of taste: they (the monsters) are essential, fundamentally allied to the underlying ideas of the poem, which gave it its lofty tone and high seriousness." (Ibid.) "Beowulf", according to Tolkien, is concerned with a number of mythicized "events" in the past. The term "event" could not be attributed to either minor or major household problems or anything that came to pass in everyday routine of those times. That was the viewpoint shared by the authors of ancient Icelandic sagas and the same applies to Tolkien's work. The slaying of a monster is certainly an "event" which is worth recording, any major conflict between good and evil is an "event" both for ancient authors and Tolkien. Middle-Earth is also inhabited by dragons, orcs or goblins, werewolves and other strange creatures, and his trilogy is also an account of a series of "events" connected with the Quest that was undertaken by his protagonists. There are fights and ambushes, fierce battles and fell deeds, there is often witchcraft involved and in the end a price is exacted from both the good and the evil. Tolkien thinks very highly of the heroic narratives

in Norse, Icelandic or ancient English because their heroes and their embodiments of evil belong generically to the same class as those of Tolkien.

To fully assess the influence of Scandinavian and Germanic mythology on Tolkien's work a lengthier study is required. Suffice it here to bring a striking parallel with "The Elder Edda" to illustrate Tolkien's borrowing from early Icelandic records. There are thirteen dwarves in "The Hobbit" and their names are given as Dwalin, Balin, Fili, Kili, Dori, Nori, Ori; Oin, Gloin, Bifur, Bofur, Bombur and Thorin. Together with them Gandalf, a wizard, is introduced to the reader. Robert Foster informs us in "The Complete Guide to Middle-Earth" that Dwarves were "one of the speaking races of Middle-Earth, and one of the Free Peoples. Created by Aulë, Smith of the Valar (Guardians of the World), ... the Seven Fathers of Dwarves slept after their making until the awakening of the Elves." (Foster, 1979) Of the above-mentioned Fathers only Durin is mentioned by name and Tolkien says next to nothing about the rest. During the Quest Gimli, a descendant of Durin, sings an ancient ballad of his folk:

"The world was young, the mountains green,
No stain yet on the Moon was seen
No words were laid on stream or stone
When Durin woke and walked alone
He named the nameless hills and dells
He drank from yet untasted wells..."

(Tolkien, 1966 I)

Although Paul Kocher only hints at the possibility in his "Master of Middle-Earth" there is little room for doubt that Tolkien derived Durin's name and function from "The Elder Edda". The same can be said about the uniqueness of the Dwarves and their origin although in "The Völuspaa" a more detailed, and somewhat different, account is given of their creation: they were made from the dead body of the giant Ymir:

" 9 Then went the rulers there all gods most holy,
 To their seat aloft and counsel together took,
 Who should of Dwarfs the race then fashion,
 From the livid bones and blood of the giant,
 10 Modsognir, chief of the dwarfish race,
 And Durin too were then created,
 And like to men Dwarfs in the earth,
 Were found in numbers as Durin ordered"

(The Elder Eddas and the Younger Eddas, trans. B. Thorpe and I.A. Blackwell, 1906, quoted by P. Kocher, 1975)

A list of Dwarves, who were then created "as Durin ordered", then follows and of the 13 Dwarves in "The Hobbit" the names of 9 are mentioned there: Dvalinn, Fili, Kili, Nóri, Glói, Bivörr, Bávörr, Kimburr and Thoring. In "The Fjölsvidr Saga" we can find the names Óri and Dóri and in "The Sigvördr Saga" Óinn occurs. One Dwarf in "The Völuspaa" Gandálfr seems to have given rise to Gandalf the Wizard and a place-name Gimli suggests connection with the trilogy's chief Dwarf protagonist Gimli. In one of the Appendices to "The Lord of the Rings" Tolkien provides the reader with the genealogical tree of Gimli and, again, most of his ancestors seem to have stepped out of "The Elder Edda".

In "The Hobbit" the reader also finds Beorn, "Northern man, chief of the Beornings, a berserker." (Foster, 1979) Ability to turn into a bear and fight in that powerful and savage form is attributed to him. That characteristic feature is suggested already by his name which bears a strong resemblance to the Icelandic noun "bear".

Numerous parallels can also be drawn with "Beowulf". They are not so direct and self-explanatory as the above-mentioned ones but Tolkien has rather borrowed from the philosophy and general atmosphere prevalent in it. Some parallels can be followed in the author's peculiar laws for the fantasy world which will be given below.

J.R.R. Tolkien was well aware of the inevit-

able precondition that the aesthetic, moral and philosophical principles governing a fantasy world are different both from the laws and decrees of our own world of common-sense reality and from those prevalent in realistic literature. It is evident that fairy-tale morality, common sense and legitimacy could never change places with our everyday social principles, yet at the same time we can export our real i.e. "primary world" to the "secondary one" (as Tolkien called it) exactly to the extent we think necessary, provided its consistency is not violated. Realistic views are based on the ontology that grants reality only on a basis of cause-and-effect sequences but fantasy may be founded on a different theory of reality and its aesthetic, moral and philosophical principles must accord with the laws of the "secondary world". To maintain its credibility the author may never break his world's inner consistency. Tolkien himself has said that "what really happens is that the story-maker proves a successful "sub-creator". He makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is "true" - it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside." (Tolkien, R., 1965) So there must be a "secondary belief" in the "secondary world".

At the same time, the world of Tolkien is still a crossbred one which is only natural because he knew that "no audience can long feel sympathy or interest for persons or things in which they cannot recognise a good deal of themselves and the world of their everyday experience." (Kocher, R., 1977) This paradoxical situation actually has a simple solution. On the one hand Tolkien has created a world of fantasy, has endowed it with peculiar or strange realities and inner laws, and has tried to induce a belief in the whole system; on the other hand his imagination has been restricted by the requirement to remind the reader of his own

world, not to carry him too far away, and he has saved himself no trouble in trying to provide his world with a suitable amount of realities, phenomena and moral categories the knowledge of which is inherent in every reader. The solution lies in the fact that this "secondary belief" is not a purpose or a goal in itself, but rather a means which the author has chosen (as different authors choose different genres) to convey his message. As far as the latter is meant for human beings and not for imaginary creatures, the target, i.e. the reader, must be able to transplant himself into the "secondary world" - Tolkien's Faërie, and therefore the reader must be assured by some elements to feel at home and not be taken to completely new surroundings. Tolkien himself manifestly expected that "secondary worlds" would combine the extraordinary with the ordinary and the fictitious with the actual. Consequently it is not unlimited imagination but rather the author's capacity for combining the above-mentioned opposites which is essential for a successful achievement.

Tolkien has produced a number of parallels with the real world fulfilling one requirement for creating "secondary belief" and retaining credibility, but in order to maintain it he must also keep an eye to the structural principles, the internal laws of the world he is creating, and therefore has to respect perhaps even a larger set of limitations than a realistic writer. Fortunately, as the Tolkien critic Helms has said, "the limitations, however, bring their own kind of freedom" (Helms, R., 1974) the greatest of which is perhaps in the enormous range in the kind of experiences the author can present. On the other hand, a fantasist is restricted in the ways his characters can react to these experiences because a fantasy world is one of the extremes and, owing to this "holy antagonism" (Helms, R., 1974), the characters can be at a time either good or evil,

white or black, the golden mean never comes in. A realistic writer has to face contrary limitations because he can present only experiences which are believable according to common-sense reality but he can choose from an infinitely wide range of responses to a restricted set of experiences. This gives a general (but by no means absolute) rule for all narratives: as to the laws of forms, in realism action is limited, range of reactions infinite, in fantasy range of experiences is infinite, reactions limited. Consequently, the value of a work of fantasy does not depend on the author's skill of presenting reactions but rather on the quality of action, which in its turn is dependent upon "the richness and the complexity of the interrelationships between the action ... and the internal laws ... of the fantasy world." (Helms, R., 1974) The internal laws of Middle-Earth, i.e. Tolkien's fantasy world, have their own consistency while they may overlap in their effects, and some of them can be abstractly produced:

- (1) Middle-Earth is providentially controlled;
- (2) intention determines the consequences and results according to the formulae $+ + = +$ and $- , - = +$ which means that a good action with a good objective point produces a good result whereas a bad action with an evil intent or purpose will eventually also bring about a good result;
- (3) will and various states of mind, both evil and good, can have objective reality and act as out of physical energy;
- (4) moral and magical law have the force of physical law;
- (5) proverbial truth finds proof in all experience.

There may be more inner laws in Tolkien's world of fantasy, (cf. Helms, R., 1974) for instance, oaths and curses have effectual consequen-

ces, whether given on good or evil purposes, but these five are most consistently followed by the author, although deviations from every law occur at some stages of the narrative.

(1) At several turning points or crucial moments in the series of events Tolkien's protagonists utter, though mostly in an extremely vague manner, opinions and presages that the events in which they participate and all the decisions about a further course of action which ostensibly lie with them, are actually planned from somewhere higher and form only a link in the irrevocable chain of events. (This pertains mostly to his trilogy "The Lord of the Rings".) All intelligent beings virtually come to believe in a universal moral system represented and guarded by a higher order, to which each of them freely contributes without any exact knowledge of what their actual task is and without any clear-cut idea how their purposes and courses of action will eventually work out in the fight against the enemy. In the trilogy it has often been indicated that a planner operates through a definite pattern where the inhabitants of Middle-Earth are only implements in his hand. Actually there is more in this law than Providence: it certainly cannot be identified with predestination because Tolkien never strips his heroes of free will and consequently the law of providential control is - providence + voluntary co-operation = positive effect. Tolkien sometimes gives the idea between the lines that there may be predestination but it is impotent without volunteering co-operators. The structure of that law coincides formally with that of Marxist philosophy on historical progress and development: social laws find no enactment on their own but depend on the correct or distorted cognition of them on the part of the members of society - progress can be accelerated by cognizant enactment of the laws or it can be

slowed down by counter-actions although progress cannot be stopped or reversed. When it is added that in Tolkien's fantasy world providence + counter-action to it = temporary standstill or reversion but never absolute frustration of providential positive ends, then the structural identity is established and the fantastic element boils down to a mutation of real operators in our real world, but retention of formal structure. These two formulae are also relevant to the second law which says that an evil action with a bad intent never produces an absolutely unfavourable result, the maximum it can achieve is to cut down the speed of progress.

Providential control can be illustrated by Gandalf the Wizard's remark to Frodo¹ about the discovery of the One Ring given at the beginning of the trilogy, "I can put it no plainer than by saying that Bilbo² was meant to find the Ring and not by its maker. In which case you also were meant to have it." (Tolkien, R., 1966 Vol. I) He also says that "there was something else at work, beyond the design of the Ringmaker" (Tolkien, R., 1966 Vol. I) and it is implied that this vague "something else" is stronger than the evil spirit's (i.e. Ringmaker's) intentions. The reader often gets the impression that Gandalf knows more than he says because if he is not one of the "higher order" he is at least a messenger or representative of the Valar (Angelic spirits under the One who is the creator of all the world) but he is bound by instructions not to impose his will and rather try to persuade, educate, and encourage, if necessary. ("The Silmarillion" actually provides Gandalf's rank in the universal hier-

¹ A Hobbit, chief protagonist of the trilogy;

² A Hobbit, chief protagonist of "The Hobbit", Frodo's step-father

archy.)

In the trilogy the reader gets the notion that the particular "something else" has its own plans and objectives in the Middle-Earth, but it never interferes directly with events there. Yet it is known that it has been done before, in the earlier stages of Middle-Earth's history. It has not been indicated in the trilogy why they do not offer any supernatural or natural aid directly, and have forbidden the wizards to use their actual might, but there is no striking conflict between their power and their factual idleness as both their existence and higher intentions are something vague, and somehow they still guide and direct. Their operators - the inhabitants of Middle-Earth, are ever in suspense and uncertainty of their future, yet no protagonist would ever utter the most natural question: why don't the mighty Valar, dethrone Sauron as they did long ago with the fallen evil Vala Melkor? It would require much less effort as Sauron is only a former servant of Melkor, wielding only a fragment of his master's evil powers. In the light of "The Silmarillion" this inertia of the higher order becomes already ridiculous because they have the power and the glory (of which the reader of the trilogy had but a vague notion), and yet they toy with the hobbits and dwarves, ents and men, and even their beloved elves, at the cost of innumerable lives. They do nothing save let them walk on knife-edge until graciously allow them take their victory in the nick of time before total catastrophe. Essentially, it is a disharmony in Tolkien's well ordered, perfectly structured and wisely guided universe. A clear and final solution by the Valar would naturally render Tolkien's work void of sense because in that case there would be no room for individual heroism, nothing exemplary to educate the reader as his protagonists would have no tangible chance to

do deeds of renown and prowess, yet, the Valar and other powerful spirits having been created, they should also help, but directly they do not and it gives rise too a controversy which renders their existence equally absurd. This is a serious criticism to Tolkien's work as a whole but as far as "The Hobbit", "The Lord of the Rings" and "The Silmarillion" do not form a trilogy, being quite different in ambition, the author may be excused of inconsistencies inside his Faërie.

(2) In Tolkien's world the result of an action is the product of its intent. This contains a difference between the moral structures of Middle-Earth and those of the real world. In everyday human interrelationships the difference is often observable but if we take a larger social scale, it is vice versa and the formulae pertaining to the fantasy world find enactment in the real world as well. R. Helms is in the wrong when he openly declares: "we know that intention has nothing to do with result." (Helms, R., 1974) History proves the opposite: Hitler's Germany started a war to conquer the whole world, the price of millions of casualties was exacted from a number of nations, but the final outcome was the ultimate defeat of fascism, which gave the world a bitter lesson, but also sent fascism to the pillory of world opinion for ages to come. As a most reactionary totalitarian system it would have collapsed anyway but instead it committed suicide: owing to mistakes in political strategy, lack of any common sense, and a gnawing desire to rule the world, it existed only little over a decade. An extremely inhumane intent plus extremely inhumane methods for achieving these ends produced a positive result: the destruction of Nazi Germany. It may be argued that this accelerated collapse of Germany occurred at too high a cost but neither does Tolkien leave his protagonists unharmed in similar situations. A fight without casualties is

impossible, one side may win, but losses are mutual. The author has unambiguously asserted that his work is not allegorical and the War of the Rings is not World War II, yet the struggle between good and evil is to some extent reminiscent of the greatest war of our time.

On the other hand, good intentions never produce bad consequences or after-effects, and all positive qualities the heroes possess, are well rewarded. When, for instance, Frodo tells Gandalf his opinion that it was a pity Bilbo did not stab the vile creature Gollum when he had a chance, Gandalf replies that all the rest of Bilbo's life and the events to come will be positively affected by his good judgement: "Pity? It was Pity that stayed his hand. Pity and Mercy; not to strike without need. And he has been well rewarded, Frodo. Be sure that he took so little hurt from the evil ... because he began his ownership of The Ring so. With Pity." (Tolkien, R., 1966 Vol. I)

(3) That will and states of mind can have physical power, working at a distance, is apparent from the field of terror around The Ringwraiths. As the Hobbits are told, terror is their main weapon, one need only see or feel the presence of them and he is shivering with blind fear. Positive will power can be seen with Aragorn, the heir of ancient Kings of Middle-Earth. As he has determined to ride the Paths of the Dead with a company of his warriors in order to muster the spirits of oathbreakers from an earlier age, mortal perils lie before his men. At the entrance to the Paths "the company halted and there was not a heart among them that did not quail... then Aragorn led the way and such was the strength of his will in that hour that all (his men) ... followed him." (Tolkien, R., 1966 Vol. III) The essence of this law, at least as an absolute one, is fantastic but parallels with the real world can be found. Hypnosis works much in the same way, rendering one person

or a group of persons susceptible to external mental influence which is always dependent on the hypnotist's will and, to some extent, his state of mind. Will power in this sense can also be used for good and bad ends. History knows several cases of so-called mass hypnosis when a person or a group has found a gap in general world outlook or social cognition and then filled it for his own benefit. The results have sometimes been stunning: the conversion of a whole nation to nationalist hysteria in Germany in the 1930s, the overnight boom of Mary Baker-Eddy's "Christian science" serve only as a couple of marked cases. At the same time contemporary medicine uses hypnosis for various curative purposes and its effects have often proved lasting. Needless to say, that it would be extremely far-fetched to associate Tolkien's "magical" will power with contemporary developments in the field of hypnosis or any other suggestive influences but these parallels, like the case is with the previous laws, serve to indicate that, however independent the laws of the "secondary world" be, they still have certain reminiscent features in the real world.

(4) Physical force in magical law could be illustrated by Gandalf's attempts at finding a password that would open the doors to the old mines of Moria. Eventually he succeeded when "he said in a clear voice: Mellon! Then silently a great doorway was outlined... slowly it divided in the middle and swung outwards inch by inch..." (Tolkien, R., 1966 Vol. I) "Open, Sesame!" varieties have established themselves in fairy-tale literature long ago and Tolkien could not do without one, yet he is closer to reality than his predecessors because his time already saw "acoustic locks" which would open when a certain combination of sounds is uttered. In this case the solution is, needless to say, purely technical and there is nothing magical about it.

(5) As to the realisation of proverbial truth, it reflects the way things have always happened from the perspective of Middle-Earth's inhabitants. This law is the least uncommon because there are proverbs in the folklore of every nation and as far as their validity is established with their existence in the collective memory of a nation, there is no reason why Tolkien's presentation of the proverbs of Middle-Earth should be followed by their refutation.

In general, the inner laws of J.R.R.Tolkien's fantasy world find relatively inviolable enactment, although his richly inventive mind has not always been at its best and occasional inconsistencies in the interrelationships of those laws and the protagonists' actions occur.

R e f e r e n c e s

- An Anthology of Beowulf Criticism (Edited by L.E. Nicholson) Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1963.
- Foster, R. The Complete Guide to Middle-Earth. From "The Hobbit" to "The Silmarillion". - New York: Ballantine Books, 1979.
- Helms, R. Tolkien's World. - Boston: Houghton Mifflin Company, 1974.
- Kocher, P. Master of Middle-Earth. J.R.R.Tolkien's Fiction. - New York: Ballantine Books, 1977.
- Tolkien, J.R.R. Tree and Leaf. - Boston: Houghton Mifflin Company, 1965.
- Tolkien, J.R.R. The Fellowship of the Ring. - New York: Ballantine Books, 1966 I.
- Tolkien, J.R.R. The Return of the King. - New York: Ballantine Books, 1966 III.
- Cater, B. More and More People are Getting the J. R.R. Tolkien Habit. - Los Angeles Times Calendar, April 9, 1972.

ВЛИЯНИЕ ГЕРМАНСКОЙ И СКАНДИНАВСКОЙ МИФОЛОГИИ НА ТВОРЧЕСТВО ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА

Л. Линаск

Резюме

Мир фантазии Дж. Толкина является курьезом в сказочной литературе XX в., поскольку ни один писатель до него не подавал читателям произведений, которые обладали бы такой философской глубиной и представляли бы столь энциклопедический обзор всех сфер этого мира.

Так как Толкин получил специальность филолога и в свое время глубоко изучал древнеанглийский язык, то вполне понятен его интерес к английскому эпосу "Войнульф". Влияния древнескандинавской и германской мифологии можно заметить во всех произведениях Толкина. Их мрачная атмосфера и философские убеждения воздействовали особенно на трилогию Толкина. В его сказке для детей "Хоббит" имеются самые прямые влияния древнеисландского эпоса "Старшая Эдда", например, имена его героев-гномов он почти полностью взял из эпоса и древнеисландского языка.

В свой мир Толкин внес и многие специфические закономерности, которые властвуют только над его миром. Например, воля и настроенность могут в его мире иметь объективную реальность и физическую энергию, весь его мир провиденциально контролирован, замысел действий всегда определяет возможные результаты и другие закономерности, но все эти сверхъестественные закономерности имеют параллели в реальном мире.

Множество информации о мире фантазии Толкина дает много возможностей для дальнейшего изучения творчества писателя.

К ПОСТРОЕНИЮ ТЕОРИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ КУЛЬТУР (СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Юрий Лотман

Тартуский государственный университет

Выход изучения литератур за пределы национального материала был связан с мифологической школой и индо-европейским языкознанием. Импульсом явилось обнаружение поразительных фактов совпадений, наблюдавшихся на самых разных уровнях между текстами, общность между которыми до этого даже не предполагалась. В дальнейшем все сменяющие друг друга школы ("школа заимствований", культурно-историческая, маррвско-стадиальная и др.) посвящали свои усилия все тому же вопросу: объяснению совпадений имен, мотивов, сюжетов, образов в произведениях культурно и исторически отдаленных литератур, мифологий, народно-поэтических традиций. Эта же проблема остается в центре современных исследований. Итоговой для более чем полуторазековых поисков может считаться концепция, получившая наиболее четкое выражение в трудах В.М. Жирмунского и Н.И. Конрада.

В этих работах вопрос о сравнительном изучении литературы отлился в четкие методологические формы: проведено различие между генетическими и типологическими сближениями как текстов, так и их отдельных элементов. Причем в основу положена идея стадиального единства человеческой культуры. Именно в этом стадиальном единстве, идея которого была выдвинута еще Тейлором, видится возможность реализации гетевского замысла "всемирной литературы". В

стадиальном единстве усматривается принципиальное условие, делающее возможным и типологические сопоставления, которые производит исследователь, и историко-культурные "влияния" и "заимствования", которые он изучает. Когда Н.И. Конрад говорит о японской рыцарской культуре или китайском Ренессансе, он имеет в виду, что всемирно-исторические стадии культурного развития порождают в самых отдаленных культурных ареалах типологически сходные явления. "Однако, - отмечает В.М. Жирмунский, - при конкретном сравнительном анализе исторически сходных явлений в литературах различных народов вопрос о стадиально-типологических аналогиях литературного процесса неизбежно перекрещивается с не менее существенным вопросом о международных литературных взаимодействиях. Невозможность полностью исключить эти последние вполне очевидна. История человеческого общества фактически не знает примеров абсолютно изолированного культурного (а, следовательно, и литературного) развития, без непосредственного или более отдаленного взаимодействия и взаимного влияния между отдельными участками." (Жирмунский В.М., 1979, с. 20).

Предпосылкой таких взаимодействий является сочетание стадиального единства и "неравномерности, противоречия и отставания", характеризующих, как утверждает В.М. Жирмунский, "развитие классового общества" в условиях "неравномерностей единого социально-исторического процесса" (Там же). Опираясь, с одной стороны, на известное положение К. Маркса о том, что "промышленно более развитая показывает менее развитой стране лишь картину ее собственного будущего" (Маркс К., Энгельс Ф., т. 23, с. 9), а, с другой, на положение акад. А.Н. Веселовского о "встречных течениях" как условии всякого культурного влияния, В.М. Жирмунский формулирует положение о том, что всякое внешнее влияние представляет лишь ускоряющий фактор имманентного литературного развития.

Изложенные выше краткие положения не только

представляли в свое время значительный шаг вперед в сравнительном изучении культур, но и поныне сохраняют свою ценность. Это не означает, однако, что ограничиться ими на современном этапе развития науки представляется возможным.

Прежде всего следует отметить, что за пределами внимания исследователей оказывается обширный круг фактов, в которых импульсом к взаимодействию оказывается не сходство или сближение (стадиальное, сюжетно-мотивное, жанровое и проч.), а различие. Можно назвать лишь две возможных побудительных причины, вызывающие интерес к какой-либо вещи или идее и желание ее приобрести или освоить: 1) нужно, ибо понятно, знакомо, вписывается в известные мне представления и ценности (Тынянов Ю.Н., 1977, с.257); 2) нужно, ибо не понятно, не знакомо, не вписывается в известные мне представления и ценности. Первое можно определить как "поиски своего", второе -- как "поиски чужого". Сравнительное изучение культур до сих пор несет на себе отпечаток своей индо-европейской и мифологической "прародины", что сказывается во всей технике выискивания элементов одинаковости. Конечно, гораздо эффективнее увидеть сходство мотивов между иранскими и кельтскими сказаниями, чем обратить внимание на тривиальный факт различия между ними. Однако когда мы делаем следующий шаг к построению не просто стадиально-параллельных, но имманентно автономных историй отдельных культур, а ставим перед собой задачу создания истории культуры человечества, такой отбор материала невольно подталкивает нас к ничем не доказанному выводу о том, что именно эти сходжения и скрепляют разнородный материал в единое целое.

Конечно, нельзя сказать, чтоб вопрос о взаимовлиянии разнородных элементов не привлекал внимания. Еще В. Шкловский и Ю.Н. Тынянов обратили внимание на изменение функции текстов в процессе усвоения их чужеродной культурой и в связи с этим на то, что процесс воздействия текс-

та связан с его трансформацией. Из этого вытекало, что даже внутри одной и той же культуры для того, чтобы стать активным участником в процессе литературной приемственности, текст должен из знакомого и "своего" превратиться, хотя бы условно, в "незнакомый" и "чужой".

После того, как Д. Дюришин показал, что между взаимодействием различных текстов внутри национальной литературы и текстами разных литератур, с точки зрения механизма контакта (Дюришин Д., 1979, с. 65), существенной разницы нет, значимость этих положений с точки зрения компаративистики сделалась очевидной.

Большое число конкретных сравнительных исследований строится именно на изучении трансформаций и структурных сдвигов тех или иных текстов и литературных явлений в процессе их усвоения другой традицией. Так что в этом смысле вопрос не нов. Однако в теоретическом отношении он все еще далек от выяснения.

Сформулированное Д. Дюришином положение, тесно связанное с общими работами по теории текста, имеет весьма важное значение*. Мы постараемся дальше показать, что оно может быть значительно расширено так, чтобы в него вошли все виды творческого мышления, от актов индивидуального сознания до текстовых взаимодействий глобального масштаба.

Однако прежде чем подойти к этой проблеме, необходимо рассмотреть тот аспект, под которым вопрос хотелось бы подвергнуть изучению. До сих пор в центре внимания исследователей находился вопрос условий, при которых влияние текста на текст делается возможным. Нас

* Даже краткое перечисление общих работ по теории текста здесь невозможно из-за их многочисленности. Для Д. Дюришина и его концепции ближайшее значение имеют труды Я. Мукаржовского и М. Ваккоша, а также работы словацких исследователей группы Ф. Микко.

будет интересовать другое: почему и в каких условиях в определенных культурных ситуациях чужой текст делается необходимым. Этот вопрос может быть поставлен и иначе: когда и в каких условиях "чужой" текст необходим для творческого развития "своего" или (что то же самое) контакт с другим "я" составляет неизбежное условие творческого развития "моего" сознания. Всякое сознание включает в себя способность к логическим операциям, т.е. к трансформации некоторых исходных высказываний в соответствии с определенными алгоритмами, и элементы творческого мышления. Это последнее связано со способностью трансформировать исходные высказывания некоторым однозначно не предсказуемым образом. Существенную роль здесь играют аналоговые механизмы. Однако существенно подчеркнуть, что эти аналогии должны быть такого рода, который исключал бы однозначную их алгоритмизацию. Вместе с тем, нельзя сказать, что аналоговый механизм будет иметь здесь вероятностный характер. Целый ряд соображений говорит против такого предложения. Укажем хотя бы на принципиальную однократность этих интеллектуальных операций и, следовательно, несовместимость со статистическим моделированием, что делает разговор о вероятностном моделировании беспредметным. Речь, видимо, должна идти об "условной эквивалентности" (значение этого понятия мы определим ниже), которая входит в данный аппарат аналогии.

Всякое сознание, видимо, включает в себя элементы и того и другого мышления. Однако можно предположить, что научное мышление характеризуется преобладанием логических структур, художественное — творческих, а бытовое сознание расположится где-то посредине этой оси.

Исследование психологических механизмов творческого сознания лежит вне пределов нашей компетенции. Для целей, которые мы перед собой ставим, вполне достаточно ограничиться некоторыми

общим кибернетическим моделированием интересующей нас ситуации.

Творческим сознанием мы будем именовать интеллектуальное устройство, способное выдавать новые сообщения. Новыми же сообщениями мы будем считать такие, которые не могут быть выведены однозначно при помощи какого-либо заданного алгоритма из некоторого другого сообщения. При этом в качестве такого исходного сообщения может выступать и текст на каком-либо языке, и текст на языке-объекте, т.е. действительность, рассмотренная как текст.

Рассмотрим несколько случаев с тем, чтобы прояснить исходные точки нашего рассуждения.

Предположим, что мы имеем коммуникационную систему, которая состоит из передающего (адресанта) — A_1 , принимающего (адресата) — A_2 и передаваемого текста (сообщения) T . При этом A_1 и A_2 пользуются одним и тем же кодом K . Очевидно, что сообщение, которое передает A_1 , будет, если отвлекаться от разных видов шума, неизбежных в реальности, но которыми мы пренебрегаем в идеальной модели, полностью идентично сообщению, полученному A_2 .

Несколько видоизменим опыт: предположим, что A_1 и A_2 пользуются разными кодами K_1 и K_2 , но что коды эти образуют взаимно-однозначное соответствие, то есть K_2 можно рассматривать как трансформацию K_1 по некоторым сформулированным алгоритмам, и наоборот. В этом случае текст T_1 , переданный A_1 , не будет идентичным T_2 , полученному A_2 . Однако мы не будем считать T_2 новым текстом, т.к. при обратной передаче его от A_2 и A_1 мы получим исходный текст T_1 .

Однако если иметь в виду не идеальные, а реальные случаи, а также оставить в стороне сообщения на искусственных языках, то случай полной идентичности кодов передающего и принимающего представляется почти невероятным. Любое кодирующее

устройство представляет собой не нечто одноуровневое, а сложную иерархию, куда входят не только общие субкоды, но и частные, групповые и строго индивидуальные. Сложная совокупность всех уровней кодирования, включающая такие понятия, как объем памяти, и, следовательно, весь опыт предшествующего интеллектуального "обучения системы", образует семiotическую личность. Следовательно, чтобы переданный A_1 Т был дешифрован A_2 без каких-либо потерь и сдвигов, необходимо, чтобы они составляли в семiotическом отношении одну личность.

Такого рода коммуникации играют существенную роль в жизни человеческого общества. Они ориентированы на передачу идентичных сообщений и связаны с культурными усилиями по созданию единого для всего коллектива языка и максимальной однозначности взаимопонимания. В этом же направлении работает вся структура метаязыков данной культуры. Вся эта система обслуживает внутренние коммуникации культурного коллектива и обеспечивает некоторый уровень взаимопонимания между его членами.

Вместе с тем, нельзя не заметить, что усилия по адекватности взаимопонимания составляют лишь одну из двух главных тенденций коммуникативного механизма культуры. Наряду со стремлением к унификации кодов и максимальному облегчению взаимопонимания между A_1 и A_2 в механизме культуры работают и прямо противоположные тенденции. Не требует доказательств, что все развитие культуры связано с усложнением структуры личности, индивидуализацией присутствующих ей кодирующих информацию механизмов. Процесс этот, бурно протекающий в эпохи наибольшего развития и усложнения социокультурной жизни, требует еще объяснения.

Социокоммуникативные трудности, связанные с индивидуализацией внутренних семiotических структур отдельной личности, очевидны. Резкое понижение коммуникативности, создающее ситуацию, при

которой взаимопонимание между отдельными личностями затрудняется вплоть до полной изолированности, составляет, бесспорно, социальную болезнь. Вытекающие из этой ситуации многочисленные общественные и личные трагедии не нуждаются в перечислении. Все это очевидно и хорошо согласуется с исходными положениями классической теории информации, считающей всякое изменение сообщения в процессе передачи вредным искажением, результатом вторжения шума в канал, следствием не теоретической модели коммуникации, а ее технически несовершенной реализации.

Однако представление, согласно которому мы имеем здесь дело с побочным и паразитарным эффектом, противоречит всей истории культуры, которая убеждает нас в том, что индивидуализация кодов является столь же активной и постоянно действующей тенденцией, как и их генерализация.

Более того, в данном случае мы, видимо, сталкиваемся с более общей тенденцией развития.

Рассматривая биологическую функцию размножения и эволюцию ее механизмов в ходе биологического развития, мы обнаруживаем параллелизм с отмеченными выше процессами. На низших ступенях эволюционной лестницы размножение осуществляется с помощью деления, и, следовательно, исходный способ обладает предельной простотой и доступностью. В дальнейшем возникают половые классы, и для оплодотворения требуется наличие *д р у г о г о*.^{*} что сразу же затрудняет ту физиологическую функцию, безусловная необходимость которой для продолжения жизни, казалось бы, должна требовать пре-

^{*} Мы даем лишь грубо приближенную картину. На самом деле формуле "другой из другого полового класса" предшествует просто требование другого: половой класс еще один, но для размножения требуется предварительное слияние с другой особью, хотя половые отличия между ними еще отсутствуют.

дельной ее простоты и гарантированности. Следующий, еще докультурный, широко представленный в зоологических сообществах этап заключается во введении избирательности: пригодной к продолжению рода оказывается не любая особь из противоположного полового класса, а какая-либо ограниченная группа или строго выделенная единица. В результате все возрастающего числа запретов еще в животном мире возникает сложное семиотическое понятие любви, которое в ходе культурного развития подвергается чрезвычайному опосредованию. Многие тома можно было бы посвятить тому, с помощью каких механизмов культура усложняет функцию размножения, часто создавая ситуацию практической ее невозможности (идеал платонической любви, рыцарский кодекс любви, мистический эротизм ряда средневековых сект и проч.). Как и в случае с коммуникацией, мы сталкиваемся с процессом прогрессирующего усложнения, происходящего в противоречии с исходной функцией. По каким-то причинам оказывается важным делать то, что необходимо сделать, не самым простым, а наиболее сложным образом.

Если вернуться к коммуникационным процессам, то следует обратить внимание на еще один аспект. Не только усложнение K_1 и K_2 затрудняет однозначность взаимопонимания. В процессе культурного развития постоянно усложняется семиотическая структура передаваемого сообщения, и это также ведет к затруднению однозначной дешифровки. Если выстроить в последовательности нарастания сложности текстовой структуры цепочку: сообщение знаками уличной сигнализации - текст на естественном языке - глубокое создание поэтического таланта, то очевидно, что первое может быть только однозначно понято получателем сообщения, второе ориентировано на однозначное ("правильное") понимание, но допускает случаи двусмысленности, а третье в принципе исключает возможность однозначности. Мы снова сталкиваемся с коммуникативным

парадоксом. Текст, представляющий наибольшую культурную ценность, передача которого должна быть высоко гарантирована, оказывается наименее приспособленным для передачи.

Имеем ли мы во всех этих случаях дело с "техническим несовершенством" системы? Получает ли система как таковая какую-либо выгоду от трудности в понимании наиболее ценных текстов или культурных запретов на половую функцию?

Вопросы эти, как кажется, получают удовлетворительный ответ, если мы обратим внимание на то, что передача сообщения — не единственная функция как коммуникативного, так и культурного механизма в целом. Наряду с этим они осуществляют выработку новых сообщений, то есть выступают в той же роли, что и творческое сознание мыслящего индивида.

Представим себе, что T_1 не просто подлежит трансляции от A_1 к A_2 по каналу связи, а должен быть подвергнут переводу с языка L_1 на язык L_2 . Если между этими языками существует отношение однозначного соответствия, то получившийся в результате перевода T_2 нельзя считать новым текстом. Его вполне можно будет охарактеризовать как трансформацию исходного текста в соответствии с заданными правилами, а T_1 и T_2 могут оцениваться как две записи одного и того же текста.

Представим однако, что перевод должен осуществляться с языка L_1 на язык L_2 , между которыми существует отношение неререводимости. Элементам первого нет однозначных соответствий в структуре второго. Однако в порядке культурной конвенции, стихийно исторически сложившейся или установленной в результате специальных усилий, между структурами этих двух языков устанавливаются отношения условной эквивалентности. Подобные случаи в реальном культурном процессе представляют закономерное и регулярное явление. Все случаи межкультурных контактов (например, хорошо всем зна-

комые экранизации повествовательных текстов) являются частными реализациями этой закономерности.

Рассмотрим именно этот случай, поскольку непереводимость здесь будет совершенно очевидной, а настойчивые попытки, несмотря на это, осуществлять переводы такого типа у всех в памяти.

Сопоставляя язык киноповествования с нарративными словесными структурами, мы обнаруживаем глубокое различие в таких коренных принципах организации, как условность/иконичность, дискретность/континуальность, линейность/пространственность, которые полностью исключают возможность однозначного перевода. Если в случае языков с однозначным соответствием тексту на одном языке может соответствовать один и только один текст на другом языке, то здесь мы сталкиваемся с некоторой областью интерпретаций, в пределах которой заключено множество отличных друг от друга текстов, из которых каждый в равной мере является переводом исходного. При этом очевидно, что если мы осуществим обратный перевод, то ни в одном случае мы не получим исходного текста. В этом случае мы можем говорить о возникновении новых текстов. Таким образом, механизм неадекватного, условно-эквивалентного перевода служит созданию новых текстов, то есть является механизмом творческого мышления.

Неадекватность языка, на котором A_1 кодирует сообщение, и того, с помощью которого A_2 осуществляет декодировку, что является неизбежным условием всякой реальной коммуникации, может быть рассмотрена в свете двух идеальных моделей. Первая будет иметь целью циркуляцию в данном коллективе уже имеющихся сообщений. С этой позиции идеальным будет тождество кодов K_1 и K_2 , и все различия между ними будут трактоваться как вредный шум. Вторая имеет целью выработку в процессе коммуникации новых сообщений. С этой точки зрения разница между кодами будет полез-

ным и работающим механизмом. Однако этот механизм по своей природе базируется на структурных парадоксах.

Основной из них состоит в следующем: минимальным устройством, способным генерировать новое сообщение, является некоторая коммуникативная цепь, состоящая из A_1 и A_2 . Для того, чтобы акт генерирования имел место, необходимо, чтобы каждый из них был самостоятельной семиотической личностью, т.е. замкнутым, структурно организованным семиотическим миром, с индивидуализированными иерархиями кодов и структурой памяти. Однако, чтобы коммуникация между A_1 и A_2 вообще была возможна, эти различные коды в определенном смысле должны представлять единую семиотическую личность. Тенденции к растущей автономии элементов, превращению их в самодовлеющие единицы и к столь же растущей их интеграции и превращению в части некоего целого и взаимоисключают, и подразумевают друг друга, образуя структурный парадокс.

В результате такого построения создается уникальная структура, в которой каждая часть одновременно есть и целое, а каждое целое функционирует и как часть. Структура эта с двух сторон открыта непрерывному усложнению — внутри себя она имеет тенденцию все свои элементы усложнять, превращая их в самостоятельные структурные узлы, а в тенденции — в семиотические организмы. Иначе она непрерывно вступает в контакты с равными себе организмами, образуя с ними целое более высокого уровня и превращаясь сама в часть этого целого.

Такая структура складывается в двух вариантах. С одной стороны, мы имеем дело с реальными человеческими коллективами, в которых каждая отдельная единица имеет тяготение к превращению себя в самодовлеющий и неповторимый личностный мир и одновременно включается в иерархию построений более высоких уровней, образуя на каждом из них групповую социосемиотическую личность, которая, в свою очередь, входит в более сложные единства как часть.

Процессы индивидуализации и генерализации, превращения отдельного человека во все более сложное целое и во все более дробную часть целого протекают параллельно.

С другой стороны, таким же образом строится всякий художественный текст (в несколько менее выраженном виде эта закономерность действительна и для всякого нехудожественного текста). Каждая его часть имеет тенденцию в процессе развития искусства усложняться, образуя некоторое замкнутое целое, и интегрироваться с другими структурами того же уровня, входя как часть в более сложные целостные образования.

Процесс этот действует на двух уровнях. На уровне текста он может быть проиллюстрирован, с одной стороны, явлением циклизации: новеллы срастаются в романы, романы - в серии типа "Человеческой комедии" Бальзака или "Рюгон-Маккаров" Золя (возможны серии самых различных типов, в частности, образуемые на издательском уровне и тем не менее являющиеся для читателя вполне реальными целостностями). С этой точки зрения, возникновение понятий типа "проза "Отечественных записок" 1860-х гг." или "проза "Нового мира"" является безусловной историко-литературной текстовой реальностью (хотя может и не быть таковой для автора, для которого факт публикации в том или ином издании может иметь случайный характер). Еще более явек этот процесс в поэзии, в которой явления цикла, сборника (с такими характерными признаками единого текста, как, например, композиции), превращение всего творчества того или иного поэта, группы поэтов, поэтов целой эпохи в единый текст - явления хорошо известные.

Одновременно протекает противоположный процесс: чем обширнее роман, тем структурно более замкнута в себе глава, чем глобальнее циклизация в поэзии, тем весомее стих, слово, фонема. Искусство XX века с его предельной глобализацией текста (текстовый "контрапункт" эпохи) и столь же

далеко зашедшей атомаризацией значимых единиц текста, их абсолютизацией и самодовлеющей самодостаточностью — яркий тому пример.

Однако этот же процесс протекает и на уровне кодов: каждый текст многократно кодируется (двукратное кодирование — минимальная структура). Конфликт смыслообразования возникает уже не между отдельными текстовыми образованиями, а между языками, реализуемыми в тексте. Волны синкретизации различных искусств — от синкретических действий в архаических обществах до современного звукового кино, "изобразительной" поэзии и проч., с одной стороны, и предельной отделенности и самодостаточности отдельных видов искусств, образование таких замкнутых в своих законах жанров, как вестерн или детектив, с другой, иллюстрируют двунаправленность этого процесса.

Структурный параллелизм текстовых и личностных семиотических характеристик позволяет нам определять текст любого уровня как семиотическую личность, а личность на любом социокультурном уровне рассматривать как текст.

Смыслообразование не происходит в статической системе. Для того, чтобы акт этот сделался возможным, в коммуникативную систему A_1, A_2 должно быть введено некоторое сообщение. В равной мере для того, чтобы некоторый биструктурный текст начал генерировать новые смыслы, он должен быть включен в коммуникативную ситуацию, в которой возник бы процесс внутреннего перевода, семиотического обмена между его подструктурами. Из этого вытекает, что акт творческого сознания — всегда акт коммуникации, т.е. обмена. Творческое сознание можно, в этом свете, определить как такой акт информационного обмена, в ходе которого исходное сообщение трансформируется в новое. Творческое сознание невозможно в условиях полностью изолированной, одноструктурной (лишенной резерва внутреннего обмена) и статической системы.

Из этого положения вытекает ряд выводов, существенных для сравнительного изучения культур и культурных контактов.

Иманентное развитие культуры не может осуществляться без постоянного притока текстов извне. Причем это "извне" само по себе имеет сложную организацию: это "извне" данного жанра или определенной традиции внутри данной культуры, и "извне" круга, очерченного определенной метаязыковой чертой, делящей все сообщения внутри данной культуры на культурно-существующие ("высокие", "ценные", "культурные", "исконные" и проч.) и культурно-несуществующие, апокрифические ("низкие", "неценные", "чужеродные" и проч.). Наконец, - это чужие тексты, пришедшие из иной национальной, культурной, ареальной традиции. Развитие культуры, как и акт творческого сознания, есть акт обмена и постоянно подразумевает "другого" - партнера в осуществлении этого акта.

Это вызывает к жизни два встречных процесса: с одной стороны, нуждаясь в партнере, культура постоянно создает собственными силами этого "чужого", носителя другого сознания, иначе кодирующего мир и тексты. Этот, создаваемый в недрах культуры - в основном по контрасту с ее собственными доминирующими кодами - образ, экстериоризируется ею во вне и проецируется на вне ее лежащие культурные миры. Характерным примером могут служить этнографические описания европейцами "экзотических" культур (куда в определенные моменты истории попадает и русская) или описание Тацитом быта германцев. С другой стороны, введение внешних культурных структур во внутренний мир данной культуры подразумевает установление с нею общего языка, а это, в свою очередь, требует их интериоризации. Для того, чтобы общаться с внешней культурой, культура должна интериоризировать ее образ внутрь своего мира. Процесс этот неизбежно диалектически противоречив:

внутренний образ внешней культуры обладает языком общения с культурным миром, в который он инкорпорирован. Однако именно эта коммуникативная легкость связана с утратами определенных, и часто наиболее ценных как стимуляторы, качеств копируемого внешнего объекта. Приведем пример: поэтическое явление Пушкина было воспринято литературой и читателем начала 1820-х гг. как нечто небывалое и новаторское. Освоение этого явления потребовало создания в читательском сознании "образа Пушкина". Образ этот стал в дальнейшем самостоятельным фактом литературы. Находясь между Пушкиным как реальным и динамическим литературным явлением и читательским сознанием, он играл двойную роль: истолковывал и "переводил" мир Пушкина, т.е. способствовал пониманию, и упрощал, снимая все новое, динамическое и в него не укладывающееся, т.е. порождал непонимание. Этот "двойник" Пушкина не был статичен: реальное творчество и жизненное поведение поэта его постоянно, хотя он этому и сопротивлялся, трансформировали. Но и он влиял на поведение и творчество реального Пушкина, заставляя его часто вести себя "как Пушкин". После смерти поэта этот образ проявил чудовищную способность к росту и выдающуюся культурную активность.

Двойственная роль интериоризированного образа, от которого требуется, чтобы он был переводим на внутренний язык культуры (т.е. не был бы "чужим") и был "чужим" (т.е. не был бы переводим на внутренний язык культуры), порождает коллизии большой сложности, а порой и отмеченные печалью трагизма. Так, проблема контраверсы Россия — Запад породила тип русского западника. Эта фигура во внутренней культурной коллизии играла роль "представителя" Запада. О ней судили в соответствии со своим пониманием Запада, и о Западе судили, глядя на западников. Но русский западник был очень мало похож на реального челове-

ка Запада своей эпохи и, как правило, очень плохо знал Запад: он конструировал его по контрасту с наблюдаемой им русской действительностью. Это был идеальный, а не реальный Запад. Не случайно славянофилы и другие традиционалисты и сторонники национальной самобытности часто были людьми, получившими образование в немецких университетах, моряками-англоманами, как Ширков, Выхватов-Щиринский, дипломатами, всю жизнь прожившими за границей, как Тютчев или Константин Леонтьев, а некоторые русские сторонники западного просвещения никогда не бывали в Европе, как Пушкин, или, попав в нее, оказывались ей совершенно чужды, как Белинский. Столкновение русского западника с реальным Западом, как правило, сопровождалось столь же трагическим разочарованием, как и столкновение их противников с реальной русской действительностью. И тем не менее культурное переживание Россией запредельного культурного контекста невозможно без таких явлений в ее внутренней структуре.

Существенную сторону культурного контакта имеет наименование партнера, которое равнозначно включению его в "мой" культурный мир, кодирование "моим" кодом и определение его места в моей культуре мира. По аналогии могут рассматриваться идентификация определенных жанров чужой литературы с привычными жанровыми представлениями, дешифровка чужого культурного поведения в системе привычных кодов или условное отождествление различных литературных форм (например, установление относительной адекватности русского и французского александрийского стиха при взаимных переводах поэтических текстов).

Однако возможно и противоположное: переименования себя в соответствии с наименованием, которое мне дает внешний партнер по коммуникации. Подобные явления характерны для полемики: кличка, полемически даваемая противником, узурпируется и

включается в "свой" язык, соответственно теряя уничижительную и приобретая положительную оценку. Всякая полемика требует общего языка между противниками - в данном случае таким языком становится язык противника, но одновременно он подвергается культурной аппексии, что влечет за собой семиотическое обезоруживание другой стороны. Так, например, самоназвание школы Яелинского "натуральная школа" было изобретено "Северной пчелой" Булгарина и использовалось сначала как унижающая кличка (Мордовченко Н., 1950, с. 225). В ходе полемики противники обменялись оружием, и кличка сделалась лозунгом (ср.: "Да, скифы - мы! Да, азиаты - мы ..." А. Блока). Явление это хорошо известно в истории этнонимов.

И история культурного самоопределения, нации и очерчивания границ субъекта коммуникации, и процесс конструирования его контрагента - "другого" - являются одной из основных проблем семиотики культуры. Однако необходимо подчеркнуть самое главное: динамизм сознания на любых культурных его уровнях требует наличия другого сознания, которое, самоотрицаясь, перестает быть "другим", в такой же мере, в какой культурный субъект, создавая новые тексты в процессе столкновения с "другим", перестает быть собой. Разделить взаимодействие и имманентное развитие личностей или культур можно только умозрительно. В реальности - это диалектически связанные и взаимопереходящие стороны единого процесса.

Представление о том, что тот или иной текст усваивается из внешнего контекста потому, что он оказался исключительно своевременным с точки зрения имманентного развития данной литературы, широко распространено. Оно питается соображениями двоякого порядка. С одной стороны, исторический процесс, рассматриваемый с провиденциалистской или финалистической точки зрения, мыслится как направленный к некоторой определенной, известной исследователю точке. Само предположение о том, что

он мог иметь в себе какие-то коренные возможности иного типа, оставшиеся нереализованными, не допускается. С этой точки зрения можно считать, что, например, русская литература еще при своем зарождении имела единственную возможность: прийти в XIX столетии к Толстому и Достоевскому. Тогда мы можем сказать, что Байрону или Шиллеру, Руссо или Вольтеру было исторически предопределено сыграть роль катализаторов в этом процессе. Мало кто решился бы на подобное утверждение, хотя очень многие рассуждают так, словно они исходят из такой предпосылки. С другой стороны, делается гораздо более естественное предположение: исследователь рассматривает реально случившееся как единственно возможное, закономерность выводится из факта (следует напомнить, что историк культуры почти всегда оперирует фактами уникальными, не поддающимися вероятностно-статистической обработке или же столь малочисленными, что такая обработка оказывается весьма ненадежной). В результате, выделив какой-либо факт культурного контакта (например, влияние творчества Байрона на русских романтиков), исследователь под этим углом зрения рассматривает предшествующий исторический материал, который естественно выстраивается при этом таким образом, что влияние Байрона оказывается неизбежным звеном, к которому сходятся все нити. Воздействие исследовательского метаязыка на материал воспринимается как вскрытие имманентной закономерности культурного процесса.

При этом упускается из виду одно общее соображение: если смысл каждого культурного контакта в том, чтобы восполнить недостающее звено и ускорить эволюцию культуры в предопределенном направлении, то с ходом исторического развития избыточность культурной структуры должна прогрессивно возрастать (что молчаливо и предполагается в концепции "молодых", богатых внутренними возможностями и "старых", уже их исчерпавших, культур — концепции, имеющей лишь поэтическую, но

отнодь не научную ценность). И каждый факт культурного контакта должен увеличивать эту избыточность, в результате чего предсказуемость культурного процесса в ходе исторического его развития должна неуклонно возрастать. Это противоречит как реальным фактам, так и общему соображению о ценности культуры как информационного механизма.

На самом деле наблюдается прямо противоположный процесс: каждый новый шаг культурного развития увеличивает, а не исчерпывает информационную ценность культуры и, следовательно, увеличивает, а не уменьшает ее внутреннюю неопределенность, набор возможностей, которые в ходе ее реализации остаются неосуществленными. В этом процессе роль обмена культурными ценностями выглядит приблизительно так: в систему с большой внутренней неопределенностью вносится извне текст, который именно потому, что он текст, а не некоторый голый "смысл" (в значении Жолковского — Щеглова) сам обладает внутренней неопределенностью, представляя собой не овеществленную реализацию некоторого языка, а полиглотическое образование, поддающееся ряду интерпретаций с позиции различных языков, внутренне конфликтное и способное в новом контексте раскрываться совершенно новыми смыслами.

Такое вторжение резко повышает внутреннюю неопределенность всей системы, придавая скачкообразную неожиданность ее следующему этапу. Однако, поскольку культура — самоорганизующаяся система, на метаструктурном уровне она постоянно описывает самое себя (пером критиков, теоретиков, законодателей вкуса и вообще законодателей) как нечто однозначно предсказуемое и жестко организованное. Эти метаописания, с одной стороны, внедряются в живой исторический процесс, подобно тому как грамматики внедряются в историю языка, оказывая обратное воздействие на его развитие. С другой, они делаются достоянием историков куль-

туры, которые склонны отождествлять такое мета-описание, культурная функция которого и состоит в жесткой переупорядоченности того, что в глубинной толще получило излишнюю неопределенность, с реальной тканью культуры как таковой. Критик пивет о том, как литературный процесс должен был бы идти, Буало устанавливает нормы именно потому, что процесс идет иначе, а нормы нарушаются (иначе эти писания теряли бы всякий смысл), а историк предполагает, что перед ним описание реального процесса или, по крайней мере, его господствующего облика. Ни один историк юридического быта из факта повторных запрещений правительством России XVIII в. взяток не сделает вывода о том, что взятки исчезли, а, напротив, предположит, что в реальной жизни они были широко распространены. Однако историк литературы считает себя вправе полагать, что предписания теоретиков выполнялись писателями строже, чем уголовные законы чиновниками. Метаописание культурой самой себя — для нее самой не скелет, основополагающий остов, а один из структурных полюсов, а для историка — не готовое решение, а материал для изучения, один из механизмов культуры, находящийся в постоянном боре с другими ее механизмами.

Л и т е р а т у р а

- Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979.
- Жирмунский В.М. Избранные труды. Сравнительное литературоведение. Запад и Восток. Л., 1979.
- Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения, т. 23.
- Мордовченко Н. В. Белинский и русская литература его времени. М.—Л., 1950.
- Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

ZUM AUFBAU DER THEORIE DER KULTUR-
WECHSELWIRKUNG
(SEMIOTISCHER ASPEKT)

Ju. Lotman

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

Das Schöpferische Bewußtsein kann als ein Akt des Informationsaustausches bestimmt werden, im Verlauf dessen sich die Ausgangsmittelung in eine neue verwandelt. Das schöpferische Bewußtsein kann nicht in einem völlig isolierten geschlossenen einstrukturellen (ohne Möglichkeit eines inneren Austausches) und statischen System existieren.

Eine immanente Kulturentwicklung kann ohne ständigen Zufluß der Texte von außen nicht stattfinden. Das ruft zwei gegensätzliche Prozesse hervor: einerseits braucht die Kultur einen Partner, erschafft ständig diesen "fremden" mit eigenen Kräften.

Andererseits bedeutet die Einbeziehung der äußeren Kulturstrukturen in die innere Welt einer Kultur die Ausarbeitung einer gemeinsamen Sprache, was seinerseits eine Interieurisierung dieser Strukturen erfordert.

АРТУР МОРРИСОН И АНГЛИЙСКИЙ НАТУРАЛИЗМ: "ЛИТЕРАТУРА ТРУЩОБ"

Аста Л у й г а с

Тартуский государственный университет

1.

Тему углубленного описания жизни бедноты лондонских трущоб принято считать прежде всего заслугой Чарлса Диккенса, основоположника английского критического реализма. При жизни писателя, когда беспросветная нищета и преступность этих окраин были так ужасны, что казалось, их нельзя вместить в рамки художественного произведения, Диккенс сумел доказать противоположное. Наряду с изображением пестрой и витальной жизни трущоб, он вносит в свои романы и рассказы немало новых лексикальных форм из народного разговорного языка, а также из жаргона и диалекта местных жителей.

Одной из основных особенностей трактовки темы лондонских трущоб является у Диккенса то, что он не считает бедность пороком самим по себе. Наоборот, многие любимые образы писателя происходят из среды угнетенных и отверженных жителей трущоб, они вызывают сочувствие и уважение автора. Добросердечие и человечность этих людей нередко противопоставляется бесчувствию и эгоизму богачей.

Второй особенностью Диккенса при изображении жителей трущоб было, несомненно, то, что он видел в бедных людях (как и в богатых) прежде всего индивидов или же рассматривал их как гротескные, эксцентрические фигуры, но не как представителей какого-либо социального класса. Пороки и преступ-

ность, по Диккенсу, свойственны и бедным и богатым, это не является прирожденной особенностью только жителей трущоб. На это указывает в своей книге и В.К. Фрирсон:

"When Dickens portrayed a thief, a rogue, or a gravedigger he presented him as an individual, an oddity, not a type. The social order, sound except for specified abuses, contained quite a few scoundrels, but nice people in any locality were not very far away. Then, too, the atmosphere of poverty in Dickens' works was not necessarily malign. Some of the most admirable people were poor. Depravity among rich and poor was present but it was exceptional: the social organization was askew here and there but a fundamental good order prevailed" (Frierson, W.C., 1942, с. 85).

Эти принципиальные установки Диккенса очень важны, так как среди писателей следующего поколения, в последней четверти прошлого века, эта тема находит иное истолкование.

В 80-ые и 90-ые годы, главным образом под влиянием континентальной литературы, возникшей в английской натуралистической группировке, появляется характерная для этого течения так называемая "литература трущоб". В ходе объективного описания жизни бедноты трущоб в произведениях писателей-натуралистов жители Ист-Энда утрачивают свойственный героям Диккенса индивидуальность и гротескность. Они представляют собой серую, беспросветную массу, причем бедность становится в таком случае пороком, от которого нет ни спасения, ни пути освобождения. В своей книге В.К. Фрирсон выявляет основные различия в трактовке темы трущоб между Диккенсом и писателями-натуралистами:

"What distinguishes the portrayal of poverty and depravity among the English followers of Zola during the nineties, however, was that whole classes of people did not differ materially from the individuals selected for inspection. A rogue was associated with other rogues, with a great many

rogues, and when they were put all together they didn't look at all comical...Moreover poor people, not very much alike, were grouped together, and their social situation was evaluated. So poverty was merely poor and degrading" (Frierson, W. C., 1942, с. 85).

В отличие от Золя, в произведениях английских натуралистов отсутствует пафос социальной критики. Хотя их описание и трактовка внешне объективны, они пытаются изобразить бедность и развратность особенно ужасно, преувеличивая действительное положение дела, чтобы вызывать в читателе чувство ужаса и отвратительности. Нередко писания таких "репортеров" принимает форму своеобразной сатиры, которая по содержанию полностью отличается от социальной сатиры.

В своей статье "Движение трущоб в литературе" ("The Slum Movement in Fiction") шотландский журналист Дж.Х. Файндлейтер (J.H. Findlater) очень метко охарактеризовала относящееся к 90-ым годам "литературу трущоб", указав на то, что в данном случае мы имеем дело с модным течением, которое по своему характеру было "заразным" и привело к появлению последователей (Findlater, J.H., 1900, с. 447-454). Наиболее видными представителями этого течения она называет (кроме Гиссинга, мысли и установки которого она разделяет, в особенности в произведении "Ад") таких писателей, как Ричард Уайтинг (Richard Whiteing), Уильям Пет Ридж (William Pett Ridge), а главным образом Артур Моррисон (Arthur Morrison). Последнего автор статьи считает самым характерным представителем "репортеров" трущоб.

2.

Если жизнь и творчество таких крупных представителей английского натурализма как Джорджа Мура и Джорджа Гиссинга изучены достаточно основательно, то о писательском пути Артура Моррисона даже его земляки-современники знают мало. Как ут-

верждают некоторые критики, Моррисон из снобизма или по каким-то другим причинам скрывал свое рабоче-бедняцкое происхождение как свое социальное лицо. Так, например, по его собственным словам, он родился в 1863 г. в Кенте, тогда как в метрике определенно подтверждается его рождение в Ист-Энде. Также называл Моррисон своего отца инженером, хотя в действительности тот был всего лишь машинистом-монтером на фабрике. На своей первой работе, по его же словам, числился он "гражданским чиновником" ("civil servant"), хотя известно, что он был только подсобником в одном лондонском благотворительном учреждении "Народном Дворце" ("People's Palace"), открытом в 1887 г. Вальтером Безангом в Ист-Энде (Broome, V., 1965, с. 8). Став материально обеспеченным, Моррисон навсегда расстается с Ист-Эндом. Этим отчасти объясняется то, что писатель, сумевший так основательно изобразить ужасающую нищету Ист-Энда конца 19-го века, хотел сам убежать как можно дальше от источников своего творчества.

Известно, что Моррисон начал свою писательскую деятельность журналистом, работая в одной из лондонских газет. В 1892-1893 гг. он опубликовал в журнале "Макмиллан Магазин" ("Macmillan Magazine") ряд рассказов, основанных на собственном мрачном опыте Ист-Энда. Уже эти ранние рассказы вызвали интерес своей исключительностью. Так, известный в то время шовинистический писатель Вильям Эрнест Хенли посоветовал Моррисону писать и дальше на эту тему, обещая напечатать его рассказы в своем "Национал Обсервер" ("National Observer").

Год спустя рассказы Моррисона вышли сборником под названием "Рассказы о захудалых улицах" (1894 г. "Tales of Mean Streets"). Как показывает заглавие, улицы рабочих предместий представляют печальное зрелище. Убожество, нищета, алкоголизм и дурные нравы вытравили из жителей этих улиц все человеческие качества, сделав их подоб-

ными диким животным или заслуживающим сожаления вырождакам. Однако целью писателя было не столько выявление человеческих характеров, сколько фотографически точное воспроизведение наиболее удручающих сторон данной обстановки.

В предисловии сборника Моррисон пишет: "This street is in the East End. There is no need to say in the East End of what. The East End is a vast city, as famous in its way as any the hand of man has made... A shocking place... an evil plexus of slums that hide human sleeping things; where filthy men and women live on penn'orth of gin, where clean collars and clean shirts are decencies unknown, where every citizen wears a black eye, and none ever combs his hair.." (Morrison, A., 1921, с. XIII).

Как видно из вышеприведенного отрывка, Моррисон изображает Ист-Энд в виде длинной и скучной улицы, в домах которой собраны все пороки нищеты. Улица, длиной в сотни миль, но там нет ничего, что могло бы развлечь или обрадовать глаз. По обеим сторонам улицы теснятся низкие однообразные домишки в 2-3 окна и чуть побольшим отверстием для двери. Эти смрадные притоны напоминают скорее конюшни, чем жилища людей.

Читатель узнает дальше, что большинство жителей этой улицы - безработные. По мнению автора, это - раса, главным признаком которой является глиняная трубка, а самым большим врагом - мыло ("the unemployed is a race whose token is a clay pipe, and whose enemy is soap" Morrison, A., 1921, с. XIII).

Автор относится так же презрительно к стихийным выступлениям этой неопытной армии безработных, к их голодным маршам под лозунгами в Гайд-парке, т.к. подобные попытки классовой борьбы обычно кончаются попойкой, уличными драками и вмешательством местной полиции.

Кроме безработных, здесь обитает и много нищих - именно из Ист-Энда поступают бесчисленные просьбы о помощи в адрес местных властей ("begging letters").

Самую меньшую часть жителей трущобной улицы составляют рабочие. Однако их жизнь не лучше, чем у безработных, дни одинаково серые и безрадостные. Моррисон изображает начало каждого дня как начало удручающей каторжной работы, а дальше он пишет:

... "Nobody laughs here - life is too serious a thing; nobody sings. There was once a woman who sang - a young wife from the country. But she bore children, and her voice cracked. Then her man dies, and she sung more ... Where in the East End lies this street? Everywhere The hundred and fifty yards is only a link in a long and mighty tangled chain - is only a turn in a tortuous maze. This street of the square holes is hundreds of miles long. That it is planned in short lengths is true, but there is no other way in the world that can more properly be called a single street, because of its dismal lack of accent, its sordid uniformity, its utter remoteness from delight." (Morrison, A., 1921, с. XV).

Но самого большого эффекта в изображении мрачной действительности Ист-Энда добился Моррисон своим первым романом "Дитя Джейго" (1896 г. "A Child of the Jago").

В работе над романом ясно ощутимо прямое воздействие Золя и Гиссинга (которого он знал лично), хотя Моррисон разрабатывает тему "захудалых улиц" отличительно от обоих писателей.

В картинах мрачной обстановки, которые дает Моррисон, нет той ненависти и бесчеловечности капиталистического общества, того морального пафоса, которые характерны для всех романов Золя, изображающих жизнь рабочих. Также трудно найти там искреннее сочувствие и чисто человеческую жалость, которые мы находим во многих романах и рассказах Диккенса. Как отмечает сам Моррисон в одной из своих статей: "Я решил, что мои Ист-Эндские рассказы должны отличаться от обычных писаний на эту тему. Их надо писать с прямоотой и непосредственностью, в

них не должно быть сентиментальности, никакого приукрашивания. Я понял, что писатель не должен быть посредником между своим материалом и читателем. Я смог бы лучше изобразить действительность, отстранив себя и свое морализирование. За этот поступок меня назвали жестокосердным и бесчувственным; я уверяю вас, однако, что мне было гораздо большее все это писать, чем вам читать" (Broome, V., 1965, с. 10).

Хотя беспощадно жестокие картины из жизни рабочих окраин базируются, без сомнения, на воспоминаниях собственного детства, Моррисон удерживается тем не менее от всякого социального комментария, от всякого присущего писателю сочувствия судьбе своих героев. Если Диккенс на основании своих впечатлений лондонского Ист-Энда создал яркие, патетические образы мальчиков — Оливера Твиста, Давида Копперфильда и др., чьи страдания и унижения вызывают сочувствие читателя, а также досаду на бесчеловечность и злобу богатых, то Моррисон сознательно избегает возникновения такого рода реакции. Его анонимный детский опыт находит свое выражение в строго объективном повествовании.

Повод Моррисона к написанию романа иллюстрируют его же слова: "Рассказать историю о страшном Джейго и об одном мальчике, из которого в другом обществе получился бы порядочный человек" (Broome, V., 1965, с. 8).

Однако главным героем является не мальчик, Дики Перрот (Dicky Perrott), который гибнет в неравной борьбе со своей средой, но именно сама среда, "Старое Джейго".

Старое Джейго — вековая Ист-Эндская трущоба, где всегда жили беднейшие рабочие, а также всякого рода преступники и подонки общества. Описание ужасной сущности Старого Джейго, его воровской жизни и "неписанных законов" красной нитью проходят через весь роман. Например, авансцена:

"It was past the mid of a summer night in the Old Jago. The narrow street was all the blacker

for the lurid sky....Below, the hot heavy air lay, a rank oppression, on the contorted forms of those who made for sleep on the pavement; and in it, and through it all, there rose, from the foul earth and grimed walls, a close, mingled stink - the odour of the Jago there the Jago, for one hundred years the blackest pit in London, lay festered." (Morrison, A. 1946, c. 3).

Старое Джейго делает из ребячески кавниного Дика ворюшку уже в раннем детстве, так как к этому подстрекают его и родители, и первые "работодатели". Торговец украденными драгоценностями, Арон Уйч (Aaron Weech), был первым учителем Дика. Хотя добродорядочный Отец Стурт (Father Sturt) находит ему временно подходящее место, взяв его мальчиком на побегушках в свой магазин в Бетнал Грин Роуд (Bethnal Green Road), Уйчу все же удается спровоцировать его увольнение и использовать его ловкие способности в своих целях. Так постепенно внушают заблуждающемуся Дикуну непреложную истину Старого Джейго "Не шадн никого, не преклоняйся ни перед чем, потому что Джейго овладело тобой - и это единственный путь, чтобы избежать тюрьмы или виселицы" (Brome, V., 1965, c. 10).

Как читатель узнает из дальнейшего повествования, отец Дика, Джош Перрот (Josh Perrott) убивает контрабандиста Арона Уйча с целью грабежа, а сам Дик погибает в уличной поножовщине.

Первый роман Моррисона "Дитя Джейго" является не столько портретом трудобного мальчика Дика Перрот, сколько собранием условных рефлексив. Влияние извращающего нравы Джейго на Дика - его неизбежное падение несравненно существеннее для писателя, чем сам мальчик, раскрытие его внутреннего мира.

Очевидно, что в изображении взаимодействия среды и характера Моррисон был под прямым влиянием французского натурализма, прежде всего, Золя, романы которого в переводе Бизетелли на английский язык появились уже в 1888-1889 гг. Известно,

что он прочел роман Золя "Земля", из серии "Ругон Макарт" (Brome, V., 1946, с. 14), а также его знаменитый теоретический трактат "Экспериментальный роман", который появился в Англии в 1893 г. — на год раньше выхода в свет "Дитя Джейго".

Так как английская пресса реагировала быстро и резко как на романы Золя, так и на произведения "домашней" натуралистической школы конца века, то интересно проследить выступления и "защитные речи" Моррисона, Гиссинга, Мура и других писателей этого периода в пользу своей литературной практики. В этих выступлениях выявились также отличия английских натуралистов от французских. Так никто из вышеупомянутых писателей не принял главного тезиса французского натурализма, гласящего, что человек и окружающая его среда вполне объяснимы механическими и детерминистскими законами. Вообще старались избегать ярлыка "натурализма", заменяя его подчас неопределенным термином "нового реализма".

Моррисон, чей роман "Дитя Джейго" и сборник "Рассказы о захудалых улицах", носившие, по мнению критиков, явную печать французского натурализма, был вынужден разъяснить свою точку зрения относительно "нового реализма". Как видно из ответа Моррисона на критическую статью, напечатанную в журнале "Фортнайтли" ("Fortnightly"), он не признает никаких этикеток ни для натуралистов, "ни для каких-либо других литературных течений и софистиков". Себя он считает "простым повествователем, который использует все находящиеся под рукой средства, чтобы изобразить жизнь такой, какой он ее видит." Также "отказывается он от подчинения каким-либо предписанным формулам" (Brome, V., 1946, с. 15). Тут же он дает свое определение "реализму": "Мне кажется, что тот писатель может назвать себя "реалистом", кто, видя все собственными глазами, отклоняет конвенции литературных школ и излагает свою тему присущим искусству индивидуальным способом изложения" (Там же, с. 15).

Хотя эта дефиниция, как и предыдущее критическое высказывание само по себе ничего не говорит, дает лучший ответ на то, что писатель подразумевает под "новым реализмом". В своих ранних рассказах и в романе "Дитя Джейго" он намеренно стущает мрачные краски труппной обстановки Ист-Энда, его разрушающее тлетворное влияние, делая картину более страшной, чем на самом деле, и создавая таким образом одностороннее изображение лондонского рабочего предместья. Он не старается видеть никаких человеческих черт у тамошних жителей, их ежедневные стоические страдания и простые земные радости.

Через такое внешне объективное устремление он придерживается своеобразной субъективной точки зрения. Как Киплинг в своих мрачных рассказах на индийскую тему, Моррисон достигает демагогической крайности, переставая видеть жизнь реалистически, то есть разносторонне.

Все же своей яркой хроникой ужасов в романе "Дитя Джейго" Моррисон добился большей удачи, чем в двух последующих произведениях: "Город Лондон" (1899 г. "The London Town") и "Кэннинг Марел" ("Cunning Murrell"), где он безуспешно старался расширить свой писательский кругозор изображением других слоев общества. Но четвертый роман Моррисона, "Дыра в стене" (1900 г. "Hole on the Wall") можно считать вершиной его творчества. Здесь, как и в "Дите Джейго", писатель обращается к теме Ист-Энда последних годов прошлого века. Заглавие романа явилось названием одного кабака в пресловутом Редклиф Хайуей (Radcliff Highway). Главное лицо — опять мальчик, осиротевший Стивен (Stephen), которого воспитывает его дедушка Нэт (Nat).

Главной темой романа являются взаимоотношения Стивена с дедом. Выросший в кабацкой обстановке, Стивен постепенно познает преступника в дедушке, вначале принимавшего краденный товар, а потом участвовавшего в убийстве обанкротившегося Мара (Marr), владельца судна, в результате чего Нэт

получил неожиданно крупную сумму, 800 фунтов стерлингов.

Разрыв в отношениях между неиспорченным мальчиком и закоренелым в преступлениях стариком придает роману тот драматический накал морального конфликта, который совершенно отсутствовал в прежних произведениях.

Весьма вероятно, по мнению некоторых критиков, что в образах Дика и Стивена и их переживаниях можно усмотреть черты детства самого автора, проведенного в кошмарном обществе Ист-Энда, то, от чего он позже отказался и от чего, будучи взрослым, бежал (Brome, V., 1965, с. 19).

После своего четвертого романа Моррисону не удалось уже написать ничего существенного, и написав короткую серию детективных романов, он совершенно отказался от творческого труда.

Л и т е р а т у р а

- Brome, V. Four realist novelists. Arthur Morrison, Edwin Pugh, Richard Whiteing, William Pett Ridge. - London: Longmans Green & Co, 1968.
- Findlater, J.H. The Slum Movement in Fiction. - National Review, May, 1900.
- Frierson, W.C. The English Novel in Transition. - Norman: University of Oklahoma Press, 1941.
- Morrison, A. Tales of Main Streets. - New York: Boni and Liveright, 1921.
- Morrison, A. A Child of the Jago. - Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1946.

ARTHUR MORRISON AND ENGLISH NATURALISM:
"LITERATURE OF SLUMS"

A. Luigas

S u m m a r y

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

The English naturalists, especially George Moore, inclined to take over from literary manifestos, above all from the "Experimental Novel" of Zola, the reactionary elements of naturalism (of biologism, the influence of milieu, heredity, etc.) and ignored their socially-critical anti-bourgeois content.

The most characteristic expression of English naturalism was the so-called "literature of slums", the typical representative of which, apart from G. Gissing, was Arthur Morrison. As a rule, he piled up the most hideous and horrible facts of the life in London East End at the end of the XIX century. In his passionless objective approach he succeeded in presenting an extremely one-sided and distorted picture. His protest was passive as he avoided any serious analysis of the social sores he set out to depict.

РОМАН Э. БУЛЬВЕРА-ЛИТТОНА "ФОКЛЕНД" В КОНТЕКСТЕ РАННЕАНГЛИЙСКОЙ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА

Галина П е р м и н о в а

Киевский государственный университет

Творчество очень популярного во второй четверти XIX в. английского писателя Э. Бульвера-Литтона (1803-1873) до недавнего времени почти не привлекало внимания советских литературоведов. Цельный пласт его наследия — романы не-ньюгейтского цикла 1820-1830-х гг. — остается до сих пор не исследованным. Между тем именно в этих романах Бульвера не в меньшей мере, чем в произведениях высоко ценившей его М. Шелли (Бельский А.А., 1968, с. 293) и, с другой стороны, Дж. Остен, следует искать истоки английской психологической прозы нового времени. Попытке выявить место первого романа Бульвера в истории раннеанглийской психологической прозы посвящена настоящая статья.

В пору создания "Фокленда" (1823-1826) Бульвер был уже известен как поэт-романтик, страстный поклонник Байрона. Именно в эти годы он, начиная одуждать определенную узость той картины внутреннего мира человека, которая представляла в произведениях Байрона и других поэтов-романтиков, обращается к прозе. Как справедливо отмечает современный американский исследователь творчества Бульвера, "проза... больше соответствовала целям детального описания того, что происходит в душе личности" (Stevenson, L. 1969, с. 199).

Опираясь на опыт романтиков, Бульвер, видимо, склонен был считать, что они изображали челове-

ческие страсти если не статично, то во всяком случае недостаточно динамично, поэтому уже в "Фокленде" он впервые ставит задачу "изобразить развитие чувств"⁺ (Bulwer-Lytton, E. c. 39). Попытка исследовать в прозе "потенные уголки и тайны человеческого сердца" (Bulwer-Lytton, E. c. 39) воспринималась в ту пору как новаторство, так как преобладание поэтических жанров в английском романтизме, раскрывших внутренний мир исключительной личности, в немалой мере препятствовало углублению психологического анализа в жанрах поэтических. Роман М. Шелли — абсолютное исключение в английской романтической литературе.

Сюжетная коллизия первого романа Бульвера является психологической в своей основе, определяясь стремлением автора "отобразить историю скорее в мыслях и чувствах, чем в происшествиях и событиях" (Bulwer-Lytton, E. c. 39). Содержание романа состоит главным образом в развитии отношений между уставшим от светских побед Фоклендом и юной Эмилией Мандевилль, женой преуспевающего политика. Полюбив Фокленда, Эмилия, мучимая укорами совести, не выдерживает этих страданий и умирает. Простота сюжета способствовала сосредоточению внимания читателей не на внешней событийности, а на анализе эмоционального состояния и внутренней борьбы в душе героев.

Открытую эмоциональность романа усиливает и во многом уже архаичная для конца 20-х гг. XIX в. эпистолярная форма, которая в сочетании с дневниковыми записями героев составляет структурную основу четырех книг "Фокленда". Сознательно наследуя эпистолярный принцип композиции "Вертера" Гете, Бульвер стремится использовать гетевские приемы раскрытия психологии героев: не случайно он называл "Фокленда" своим вариантом "Страданий юного Вертера" (Walker, H., 1921, c. 646). Однако Бульвер далек от подражательства. Ему тесно в рамках

⁺ Цитаты из романа даны в переводе автора статьи.

эпистолярной формы, которой так твердо придерживался Гете в "Вертере": "с целью более наглядного выделения характеров" автор оставляет за собой право открытого комментария, прерывая "времени от времени нить повествования" (Bulwer-Lytton, E. с. 39). Его голос звучит то явственно и непосредственно в прямых обращениях к читателю, то более приглушенно в монологах Фокленда, в его мнениях и оценках.

Фокленд — типично романтический характер. Гордый, одинокий, чуждающийся толпы и презирающий людей, он — бледная тень не столько Вертера, сколько байроновских героев. Как замечает У. Филлипс, "мода, которую установил Байрон, была все еще очень стойкой в литературе, когда в нее пришел Бульвер" (Phillips, W.C., 1962, с. 162). Ярко выраженная романтическая концепция этого образа основывается на последовательном раскрытии главной черты его характера — крайнего индивидуализма, получающего в романе даже графическое описание: мир своего "я" Фокленд изображает в форме круга, расположенного в квадрате. Все, что лежит за пределами этого круга, он оставляет человечеству. Композиция, сюжет, система образов, художественные приемы их анализа подчинены в "Фокленде" не только задаче углубленного раскрытия внутреннего мира героя. Выясняя причины и обстоятельства формирования личности Фокленда, раскрывая его характер и мировосприятие, автор, вопреки своему замыслу и в отличие от Байрона, близок к развенчанию его индивидуализма и эгоистичности. Недаром Бульвер в эти годы, следуя байронической моде, вместе с тем весьма критически относился ко многим аспектам байронизма (Sadlier, M. 1931, с. 31, 47).

Творческий метод первого романа Бульвера следует определять исходя из того, какими приемами раскрывает автор образ главного героя, поскольку все происходящее в произведении подано почти исключительно через его восприятие. Именно поэтому в романе отчетливо преобладает романтическое на-

чало. Оно сказывается в выборе метафор и сравнений, в художественных особенностях и функциях пейзажа, в приемах раскрытия внутреннего мира героев. Так, стремясь выразительнее передать душевное состояние Эмилии и Фокленда, обнаруживших, что они любят друг друга, Бульвер замечает: "Цветы, которые вначале украшали эту любовь, увяли" (Bulwer-Lytton, E. c. 42). Та же романтическая манера, основанная на контрастных переходах, заметна и в портрете героя: "Его чело было нахмурено и бледно, крупные капли пота медленно собирались на нем, будто рожденные напряженной, но бесплодной внутренней борьбой" (Bulwer-Lytton, E. c. 78).

Причины внезапных изменений внешности и душевного состояния Фокленда прямо не раскрыты это следует объяснить прежде всего тем, что его чувство — стихия, внезапно захлестывающая его — также романтически исключительно, как и страсти героев "Восточных поэм" Байрона. Поэтому вполне закономерны метафоры, аллитерации, сравнения, имеющие своей целью показать масштаб, интенсивность и необычность чувства героя. Он сравнивает молнию в ночном небе с "историей преступной любви — рожденной в ночи, окутанной мглой, сопровождаемой бурей страсти, которой разгневаннные небеса подарили мимолетный блеск, от чего она кажется еще более ужасной, чем обычно" (Bulwer-Lytton, E. c. 71-72). Глубину раскаяния и муки недобрых предчувствий Фокленда накануне гибели Эмилии Бульвер передает при помощи типично романтических метафор: "Смертельный страх овладел им, он дрожал всем телом, а волосы на голове превелились как живые; казалось, страх пробрался до мозга его костей"... (Bulwer-Lytton, E. c. 98).

Использование отдельных весьма немногочисленных мистических элементов в связи с тяжелыми предчувствиями героя и заметно кое-где сентиментальное морализаторство авторского комментария являются закономерными для того времени приемами психологического раскрытия образа, но ни в коей мере не определяют жанрового своеобразия романа,

который поэтому вряд ли справедливо называть "сентиментально-готическим" (Дьяконова Н., 1980, с. 38).

В "Фокленде" Бульвер использует опыт именно и только романтического, а не предромантического психологизма, делая некоторые новые шаги в направлении углубления и расширения передачи душевного состояния своих героев. В основном настроения персонажей "Фокленда", мотивы их поведения даны в авторском пересказе. Когда Бульвер не в состоянии показать, что чувствует его герой в напряженные моменты жизни, он пересказывает его душевные муки. Ранневикторианский роман еще не обладал достаточно разнообразными средствами изображения эмоциональной сферы человека.

Бульвер прибегает к излюбленному просветительскому приему самохарактеристики в письмах. Но эпитолярная форма характеристики применяется автором лишь в отношении Фокленда: во-первых, захлестнутый страстью, он не способен размышлять трезво, стремится к действию, ему нужно излить свое чувство в письмах к другу; во-вторых, Фокленд, по мнению Бульвера, как и все мужчины, более способен к интеллектуальной деятельности, чем женщина, которая всегда мыслилась викторианцами как "малоинтеллектуальная сила"; в-третьих, Эмилия в своем дневнике не способна передать все разнообразие и сложность мира своих чувств, так как она живет ими, и поэтому ее записки скупо и обобщенно анализируют ее душевное состояние. Но даже сама сдержанность ее письма характеризует ее как человека цельного, преданного и передаст ее настроения лаконично, точно и правдиво.

Широко используется в "Фокленде" также прием взаимной характеристики. Так, Эмилия предстает в оценках героя, ее подруги, автора. Такая разносторонняя, "перекрестная" характеристика способствует большей психологической убедительности образа героини и, что самое главное, его реалистической достоверности.

Бульвер не использует в "Фокленде" такой испытанный его предшественниками (Дж. Остен, Т. Листер, В. Скотт) прием психологической характеристи-

ки, как несобственно-прямая речь. Автор говорит устами своего героя, но часто он покидает его и, наследуя манеру романтиков, сам подводит итоги, резонирует, объясняет, философствует ("У мужчины есть тысячи соблазнов для того, чтобы грешить, у женщины — только один; если она не сможет сопротивляться ему — нечего ей надеяться на наше милосердие" (Wulwer-Lytton, E. с. 74). Поистине автор — это еще одно действующее лицо в романе. Но наряду с чисто авторским текстом в "Фокленде" можно обнаружить тенденцию к развитию несобственно-прямой речи, проявляющуюся в возросшей к концу романа роли внутреннего монолога как средства психологической характеристики.

Портрет как средство психологической оценки функционирует лишь в отношении Фокленда. Подвижность эмоциональных состояний, романтическая контрастность портретного рисунка создают тот специфический традиционный колорит, который автор унаследовал у Байрона. Геронья же сдержанна в проявлении чувств, и сдержанность эта идет от глубины чувства и его интенсивности. Так, Фокленд поражен тем, что в минуту наибольшего для Эмилии напряжения "он, кажется, слышал, как стучало ее сердце, а губы ее не дрогнули" (Wulwer-Lytton, с. 53).

Бульверу в первом романе не свойственно оживлять действие диалогом, в нем преобладает монолог и авторское повествование. Это дань просветительской традиции, особенно наглядно проявлявшаяся в творчестве Дж. Остен. Однако в романе уже намечается тенденция к увеличению роли диалога как средства раскрытия психологии героев. Многие чувства Фокленда в разговоре с Эмилией остаются для нас неясными в силу романтического ореола, окутывающего героя, однако, движения души героини становятся понятнее и доступнее для читателя именно благодаря диалогу.

Романтически динамический пейзаж выступает в романе как один из важнейших приемов психологической характеристики героев. Природа для Бульвер-

ра - это не только прибежище смятенной души, как у романтиков, не только средство эмоциональной разрядки или интенсификации чувств, но и своеобразное воплощение высокого морально-этического начала.

Пейзаж созвучен душевному состоянию героев, помогает раскрыть остроту их чувств, или, наоборот, снять эмоциональную напряженность. Он также призван подготовить трагическую развязку коллизии Фокленда и Эмили. Поначалу влюбленные живут в гармонии с природой, подобно героям просветительского романа; затем начинает ощущаться контраст между природой и их чувствами: "Все смолкло, кроме их сердец. Над этой преданной и грешной парой сияли спокойные и священные небеса" (Bulwer-Lytton, с. 80); а в завершающей эти эпизоды картине бурного разгула стихий чувствуется, что гармония утрачена не только между героями и природой, но и между самими героями: "С приближением ночи небо становилось все темнее и темнее; низкий гул грома всколыхнул тяжелый и душный воздух - они не слышали его" (Bulwer-Lytton, с. 95).

Функционально пейзаж в "Фокленде" отличается от зарисовок природы в "Восточных поэмах" Байрона, служащих или фоном, на котором разворачиваются события ("Гяур"), или иллюстрацией, характеризующей специфику места, где действуют герои ("Корсар"). По характеру своему пейзаж Байрона или идиллически прекрасен, чем контрастирует душевному состоянию героя ("Лара"), или зловеще-загадочный, отображающий бурю его неистовых, необузданных страстей ("Манфред"). Иллюстративная функция пейзажа в произведениях Байрона преобладает. Исключение составляет, пожалуй, трактовка природы в "Дон Жуане".

У Бульвера пейзаж живет: он существует в восприятии героев (так, мы понимаем Эмилию еще глубже от того, как она воспринимает закат дня), но он и самостоятельно функционирует как друг, как судья. Разгул стихий во время решающего свидания Эмили и Фокленда усиливает представление о той сложной

борьбе, которая происходит в их душах. Романтически окрашенные зарисовки природы сочетаются в "Фокленде" с конкретным пейзажем (например, описание поездки к морю), опять-таки в целях раскрытия психологии героев. Так, стихия прилива, от которого герои могли физически погибнуть, сравнивается писателем со стихией чувства, прорвавшегося сквозь плотину дворянской морали и тоже сулящего гибель. Здесь Бульвер объективно преодолевает то, что наметилось у Дж. Остен, в произведениях которой редко встречаются, но вполне конкретные описания природы также "помогают понять внутреннее состояние героя, его настроения, атмосферу момента" (Ивашева В.В., 1974, с. 58). Все вышесказанное позволяет утверждать, что для своего времени первый роман Бульвера представляет несомненный шаг вперед в области исследования глубин человеческой души. Сознательно поставив перед собой цель отобразить в "Фокленде" сложные психологические процессы, писатель именно и только для их раскрытия обращается к морально-этической проблематике и к элементам социального критицизма. Поэтому "Фокленд" можно определить как романтический нравоописательно-психологический роман, в котором нравоописательное начало вторично.

В этом прежде всего и заключается принципиальное отличие "Фокленда" от романов Дж. Остен. Кроме того, ей глубоко чужды сентиментальная окраска, романтическая гиперболизация, налет высокопарной риторики, подчас несколько снижающие художественную убедительность раскрытия внутреннего мира героев Бульвера, особенно Фокленда. Остен осмысляла внутреннюю динамику характеров как "отказ персонажей от ложных фантазий и заблуждений" (Чечетко М., 1974, с. 20), радуя за реалистическое воспроизведение действительности в литературе. Бульверу же глубоко чужды и реалистическая ирония, которой окрашены произведения Остен, и так называемая романтическая ирония. Это еще один из аспектов ограниченности критической тенденции первого романа Бульвера, что отделяет его и от Дж. Остен и от Байрона.

М. Мийоши справедливо отмечает, что "Годвин одним из первых увидел возможности, ..., которые романтический роман открывал для психологического романа, те возможности, которые более поздние романисты, такие как Мэри Шелли, По, Бульвер-Литтон, Диккенс и Готорн, использовали и развили дальше" (Miyoshi, M. 1969, с. 43). Преклоняясь перед У. Годвином, Бульвер-Литтон в своем первом романе подчеркивает следование его традициям даже в именах и главного героя (антагонист Калеба Уильямса, аристократ Фокленд) и Мандевиля, героя одного из последних романов Годвина. Однако прямых типологических связей между "Калебом Уильямсом" и "Фоклендом" не так уж много.

Их объединяет интерес к психологии героев, но Годвин сознательно задумал свое произведение как "роман без любви" в отличие от "Фокленда", основа которого - любовная коллизия. "Фокленду" недостает пафоса социального критицизма, который неотделим от психологического начала в романе Годвина. И, что важнее всего, отличаются они объектами психологического анализа: если Годвин тщательно распутывает сложный клубок социально-классовых мотивов и побуждений в будничной психологии преступника, жертвы, преследователя, то в центре внимания Бульвера - история исключительной страсти героя и его жертвы, страсти, причины и трагический исход которой имеют лишь косвенную, опосредствованную общественную мотивировку. Но она все еще ощущается - именно потому, что вслед за Годвином (и в отличие от просветителей, объяснявших поступки и чувства индивидуума прежде всего общими свойствами: "человеческой природы") Бульвер помещает Фокленда в типичную для Англии первых десятилетий XIX в. общественно-бытовую среду, хоть и очерченную довольно бедно. И в этом "Фокленд" ближе к традициям Годвина, чем к опыту Мэри Шелли (1797 - 1851), которая, несомненно, оказала влияние на развитие писательского дарования Э. Бульвера.

В частности ему была близка идея о многообразии человеческой личности, воспринятая писательницей от тесного сотрудничества с Байроном, а также

ее диалектичность мышления. У все Бульвер перенимает и некоторые приемы психологической характеристики персонажей (романтические метафоры и сравнения, преобладание монолога над диалогом, тенденция к внутреннему монологу), умение изображать чувства героев масштабно и широко. Но у Бульвера отчетливо ощущается тенденция показать процесс психологической эволюции героев, тогда как и в "Франкенштейне" и в "Матильде" М. Шелли ограничивается психологически достоверной и диалектически правдивой передачей сложных эмоциональных состояний своих героев, достигая, таким образом, не столько психологической, сколько эмоциональной динамики их образов. И хотя Бульвер не овладевает приемами характеристики персонажа изнутри, т.е. самохарактеристики, на котором основывается мастерство психологического анализа М. Шелли, все же диалектика души героев его первого романа представляет собой высыл, по сравнению с М. Шелли, этап в развитии английской психологической романтической прозы. Как ни стремится Фокленд вслед за романтическими героями Байрона и М. Шелли поставить себя вне общества, как ни ратует за свободу чувств, осмысливая ее как высшую нравственную ценность, она не достижима для него, ибо герой живет в мире корысти и зависти, предательства. Это вполне реальное социальное зло конкретнее, страшнее, чем потусторонние силы, от происков которых стыла кровь в жилах у читателей "готического романа". И это зло пороцил мир, от которого хочет отречься Фокленд. Бульверу удалось показать, что, несмотря на неприятие нравственных устоев мира социальной несправедливости, Фокленд — плоть от плоти его и что свобода, за которую он ратует, в данных социальных условиях извращается, трансформируясь в свою противоположность — несвободу для ближнего. В связи с этим нужно отметить в высокой степени верное замечание Э. Эйгера, который, оценивая раннее творчество Бульвера, пишет: "У него старый готический принцип, помещавший реалистические харак-

теры в идеальные ситуации, вывернут на изнанку ... Отдаленные миры, привлекаемые миссис Рэдклиф и Мэри Шелли, вызвали чувство недоверия. Бульвер же обращается к реальному миру ..." (Eigner, E., 1978, с. 147, 223). Исследователю удалось подметить важнейшее достижение писателя, первым из романтиков окружившего свои романтические характеры обстоятельствами реальной жизни буржуазной Англии: первой трети XIX в. В этом — залог жизненной правдивости, социально-исторической конкретности и немалой психологической убедительности образов первого романа Э. Бульвера-Литтона. Таким образом, "Фокленд" демонстрирует начало эволюции английского романтического психологического романа в сторону его сближения с социально-нравоописательной традицией. Параллельно с этим процессом и английский нравоописательный роман 1820-х гг., ограниченный в первой половине десятилетия так называемыми "светскими" рамками, начинает овладевать элементами психологизма. Это особенно продемонстрировал опубликованный в том же 1826 г. роман "Грэнби", автором которого был полужабытый теперь даже в самой Англии Томас Листер (1800-1842).

Показывая путь молодого человека в высшем обществе, Листер не просто описывает все перипетии любви Грэнби к Каролине Джермин, сопоставимые с любовной коллизией героев "Фокленда", но создает достаточно сложные образы — особенно героя и героини. Характеристика образов и мотивировка их поступков даны в основном, как и у Бульвера, в авторском повествовании, но Листер, подчас более умело, чем Бульвер, каждый раз находит новый ракурс для раскрытия той или иной черты их характера, динамики их поведения. Пейзаж у Листера, как и у Бульвера, гармонирует с чувствами героев или контрастирует им, тенденция к внутреннему монологу у Листера более заметная, чем у М. Шелли, прямо сближает его манеру с бульверовской. Особенно выразителен образ Каролины; движения ее души, диалектика чувств вытекают из особенностей ее характера и характера социальной среды, в которой она действует. Не менее,

чем у Бульвера, убедительный психологический анализ сочетается в "Грэнби" с социальной критикой: используя форму так называемого "светского романа", Листер не только изображает представителей высших сфер малограмотными, недалекими, но и подчеркивает их жестокость, беспринципность, откровенно декларируемую молодым светским циником: "Зачем спориться со средствами, если они ведут к успеху?" (Lister, T.H., 1828, v. I, c. 107), — говорит он. В "Фокленде" нет таких отчетливых критических тенденций во многом именно потому, что Бульвер сознательно отходит от схем "светского" романа в поисках форм собственно психологической прозы, так как "Грэнби" по формальным признакам еще не может быть отнесен к психологическому роману.

В "Фокленде" Бульвер использует схему "светского" романа лишь в той мере, в какой она может служить задачам раскрытия особенностей психологии личности, не укладывающейся в трафарет "светского человека".

К течению "светского" романа обращается в эти годы и Б. Дизраэли, чей первый роман, "Вивиян Грэй" вышел также в 1926 г. Однако картины светской жизни и нравов представителей высшего общества существуют в этом произведении автономно, обособленно, выполняя лишь иллюстративную функцию. Основное внимание уделяется изображению политической жизни Англии первых десятилетий XIX в. На примере "Вивияна Грэя", "Фокленда" и "Грэнби" можно продемонстрировать разветвление английского "светского" романа на роман психологический (у Бульвера), политический (у Дизраэли) и критически-нравоописательный (у Листера).

Интерес к внутреннему миру человека у Бульвера, как и у просветителей, основывается на морально-этических принципах: отсюда определенная морализаторская окраска раннего английского психологизма. Эта тенденция не обошла стороной и Бульвера. Как отмечает А. Каннингем, "моральные цели, к которым он стремится, мы скорее ощущаем, чем различ-

чаем" (Cunningham, A. 1834, с. 182). Дидактизм у Бульвера встречается не часто. В этом плане стоит сопоставить роман "Фокленд" с опубликованным в 1822 г. романом "Адам Блэр", который принадлежит перу законодателя английской литературной критики, зятя В. Скотта - Джона Локхарта (1794 - 1854).

Рисуя "абсолютные моральные стандарты", которые насаждались кальвинистской церковью начала XIX в. Локхарт назвал свой роман "правдивой историей", чем подчеркивалась не столько правдивость, сколько дидактическая установка, пронизывающая мрачно-патетическое повествование о грехопадении кальвинистского пресвитера Адама Блэра. Характеры в романе намечены весьма пунктирно. Пожалуй, выделяется большей разработанностью образ примерного прихожанина Джона Максвелла именно потому, что этот персонаж наиболее отчетливо воплощает религиозно-дидактический замысел Локхарта.

Автор везде стремится к прямолинейной передаче душевного состояния персонажей романа, нагисстая при этом мрачные метафоры и сравнения: "У него было такое ощущение, будто его окутала какая-то черная пылающая туча, не пропускающая света... Оттапливающие черные существа сидели, казалось ему, на его плечах, загрязняя воздух, которым он дышал, прежде, чем он касался его ноздрей" (Lockhart, J. I. 1963, с. 165) или просто перечисляя цепочки душевных состояний персонажа без их анализа и убедительной мотивировки: "То кляня страстями, то мертвенно спокойный, страшаясь, надеясь, сомневаясь, веря, стесняя, молясь и проклиная" (Lockhart, J. I. 1963, с. 7), живет герой. А мотивы поведения героини, Шарлотты Кэмпбелл, Локхарт и не пытается анализировать, придерживаясь средневекового взгляда на слабый пол как на сосуд греховный. Таким образом, с точки зрения психологического мастерства романы Бульвера и Локхарта просто несопоставимы.

Если Локхарт доводит до крайности морализаторскую традицию английской прозы 1820-х гг., то у Бульвера дидактическая тенденция отодвигается на

дальнюю периферию романа, основным содержанием которого, как уже отмечалось, становится раскрытие внутреннего мира романтического героя, помещенного в неромантическую среду. И хотя первый роман Бульвера по тонкости психологического рисунка уступает даже ранним романом Дж. Остен, подходить к нему с реалистической меркой не следует. В истории же английской романтической прозы первой трети XIX в. по глубине и убедительности психологизма "Фокленд" остается в сущности непревзойденным.

Л и т е р а т у р а

- Бельский А.А. Английский роман 1800-1810-х годов. Пермь, 1968.
- Дьяконова Н. Английская проза эпохи романтизма. М., 1980.
- Ивашева В.В. Английский реалистический роман XIX века в его современном звучании. М., 1974.
- Чечетко М. Эстетические взгляды и художественные принципы Дж. Остен. - В кн.: Проблемы английской литературы XIX и XX вв. М., 1974.
- Bulwer-Lytton, E. Falkland. L. n.d.
- Cunningham, A. History of the British Literature. P., 1834.
- Eigner, E.M. The Metaphysical Novel in England and America. Berkeley, 1978.
- Lister, T.H. Granby. Frankfurt o.M., 1828.
- Lockhart, J.G. Adam Blair. Edinburgh, 1963.
- Miyoshi, M. The Divided Self (a Perspective on the Literature of the Victorians). N.Y., 1969.
- Phillips, W.C. Dickens, Roade, Collins. Sensation Novelists. N.Y., 1962.
- Sadlier, M. Bulwer: a Panorama. Edward and Rosina (1803-1856). L., 1931.
- Stevenson, L. The Modern Values of Victorian Literature. N.Y., 1969.
- Walker, H. The Literature of the Victorian Era. Cambridge, 1921.

E. BULWER - LYTON'S NOVEL "FALKLAND" IN THE
CONTEXT OF THE EARLY ENGLISH PSYCHOLOGICAL
NOVEL OF THE 1st QUARTER OF THE XIX CENTURY

G. Perminova

S u m m a r y

The article deals with the typological contacts between the first Bulwer's Novel - "Falkland" and the creative work of W. Godwin, M. Shelley, J. Austen, T. Lister and J. Lockhart. Appealing to the skill of the psychological analysis of Bulwer's contemporaries and predecessors, the author arrives at the conclusion that in the history of English romance of the first quarter of the XIX century "Falkland" remains unsurpassable as to the depth and persuasiveness of its psychologism.

ON FRANCO-AMERICAN LITERARY TIES:
"NOUVEAU ROMAN" AND BLACK HUMOR

Reet S o o l

Tartu State University

Tracing influences within one literature or between two is a subtle matter, to say the least. Armed with this knowledge, we still take the risk - not just because of the thematic bent of this collection, but mainly because we have (or think we do) some concrete and eloquent material at hand. We shall concentrate our attention on the relations between French and American novel, more closely, the so-called "new novel" ("nouveau roman") and the novel of black humor. While doing so, we shall concern us primarily with the aesthetic aspects of these phenomena, since a wider approach would, inevitably, lead us into superficiality (considering the richness and complexity of Franco-American literary ties). In order to avoid "chasing shadows", we shall stick to the explicit (no matter how paradoxical, at times) statements of the novelists on account of their artistic objectives, and, to the reflexion of these ideas in their work, respectively.

French literature has at many periods of its history influenced the transatlantic one. There is hardly any reason to speak about the contrary process until about the 30s of this century, as far as the novel is concerned. (With poetry things are different, considering the cult of Poe once launced by Baudelaire and the impact of Poe's aesthetic principles on the various movements in poetry - symbolism, surrealism, etc.). It is conspicuous that the French interest for the American

novel arose about the times when the United States was in the grip of the Great Depression. The great names of American fiction during this period for the French were Hemingway, Steinbeck, Faulkner, and Dos Passos (Peyre, H., 1967, p. 340; *The American Writer and the European Tradition*, 1964, p. 180). The two former for the unsophisticated and vigorous presentation of their world, the latter for their local colour and novelistic innovations. The typically Southern sense of tragedy and guilt haunting the novels of Faulkner appealed to the existentialist writers. The technical devices used by both Faulkner and Dos Passos (reversibility of time, simultaneous action, the "camera eye" technique, etc.) were singled out by Camus and Sartre (who has repeatedly voiced his debt and admiration for Dos Passos) and made effective use of in their own writing, notably in "The Plague" ("La Peste", 1947) and "The Reprieve" ("Le Sursis", 1945). According to Sartre, "The greatest literary development in France between 1929 and 1939 was the discovery of Faulkner, Dos Passos, Hemingway, Caldwell, Steinbeck ... To writers of my generation, the publication of "The 42nd Parallel", "Light in August", "A Farewell to Arms" effected a revolution similar to the one produced fifteen years earlier in Europe by the "Ulysses" of Joyce" (quoted in Peyre, H., 1967, p. 350).

In short, the qualities that most attracted the public at large and the magic of the label "translated from the American" ("traduit de l'américain") were the brutal energy and violence of American novels, sometimes reaching the extent (as was the case with Henry Miller who caused a great uproar in France in 1946-47) which made the European own "perilous" writing seem tame and innocent. For the French novelists, however, it was rather the refreshing absence of refined introspection, artistic restraint and all-embracing analytical spirit that drew them towards American fiction.

Also, they may have seen in it a healthy reaction against the monotony and standardization of modern American life. André Malraux said in an interview in 1945: "To my mind the essential characteristic of contemporary American writing is that it is the only literature whose creators are not intellectuals ... They are obsessed with fundamental man ... The great problem of this literature is now to intellectualize itself without losing its direct approach" (quoted in Peyre, H., 1967, p. 346).

Ironically enough, the black humor novelists (who are our primary concern here) seem to have taken the first half of this advice too seriously, disregarding the rest. By the time they appeared on the American literary scene (the beginning of the 60s) the European interest for the American fiction had gradually ebbed away. Their own advent was slow but steady, yet they never reached the significance or popularity of their immediate predecessors (the Beatniks) or their European counterparts (the "new novelists"). The first wave of the "new novel" reached America in the mid-60s through the translations of both the novels and critical works by Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor and Claude Simon. (By now, the entire critical output of Roland Barthes has been translated into English, as much of Julia Kristeva's and Philippe Sollers'.) The novelists generally lumped together as representatives of black humor did not acknowledge the existence of a particular "school" or literary grouping. (By and large, the American writers seem to lack the kind of solidarity characteristic of their French colleagues. This has seemed particularly striking to visiting French writers, e.g. Sartre, Simone de Beauvoir, Robbe-Grillet, who have commented upon it: Peyre, H., 1967, p. 350; *The American Writer and the European Tradition*, 1964, pp. 178-179.) However, the aesthetic principles and practices

they shared were greater than the differences which divided them. (This seems to be the matter with many so-called schools and groupings. Unless the writers issue a written manifesto, voicing their common views and objectives, several supposed "members" violently protest against their denomination. Thus, for instance, even Camus has repeatedly refused to be labelled an existentialist (Peyre, H., 1967, p. 250) and Nathalie Sarraute has likewise stressed all that separated her from Robbe-Grillet (Peyre, H., 1967, p. 364).) In the 60s, several American novelists (Gass, Gaddis, Hawkes, Barth, to name only a few) denounced the former novelistic practices as obsolete and called for a radical innovation of the novel genre. Their argumentation very often resembled that of the French "new novelists". "I began to write fiction on the assumption that the true enemies of the novel were plot, character, setting, and theme," declares John Hawkes (quoted in Scholes, R., 1967, p. 68), thus echoing Alain Robbe-Grillet's obiter dictum of 1963: "... the genuine writer has nothing to say ... He has only a way of speaking" (quoted in Andrzej J., 1977, p. 19).

Indeed, the black humor novels of the 60s present a challenge to what Robbe-Grillet termed as the conventions of the Balzacian novel, "the archetypal art form of the 19th century" (quoted in Sontag, S., 1967, p. 101). Hence the disruption of the linear flow of narrative, an emphasized disregard for the coherence of plot and character and the cause-and-effect development thereof, so typical of the black humor novels. The massive appearance of the flat "two-dimensional" characters can also be associated with the French contempt for the "fake psychology" of the old novel. Attempting to capture what they hold as the irrational and chaotic nature of the world, the black humorists resort to means and techniques which seem best suited for their purpose. This explains their utmost concern for the

problems of form in general, and those of novelistic technique in particular.

John Barth has gone perhaps farthest of all in the direction of formal experimentation. In his later novels, "Chimera" (1972) and "LETTERS" (1979) he has actually discarded much of the traditional fictional material for the new one, inherent in the novel itself: its history, various conventions and styles, and also, the relationship between life and art (or "fact" and "fiction"). Consequently, the question of how to organize or tell a story becomes the central one for Barth. Here the problematics of language and form has clearly displaced the ordinary notion of content. While reshuffling the ancient myths and constantly thwarting the readers' expectations as to their possible endings, Barth makes an important point of stressing that there can never be an authentic or final version of any of them. The stories that are told (or written) are the same ancient ones, he seems to be saying, it is the story-teller that makes all the difference. However, the choice of making literary and philosophical structures in themselves the main object of artistic presentation has a considerable drawback: once the writer's intention becomes clear, his exercise of it becomes, over any length, repetitive and uninteresting. This is exactly the case with Barth's bulky novels "The Sot-Weed Factor" (1960) and "GILES Goat-Boy" (1966). The

former makes fun of the fictional conventions of the 18th century historical novels, mockingly imitating their digressive chapter headings and wildly exaggerating their favourite plot devices: various transformations through disguises, accidental recognition scenes, preposterous coincidences, etc. On one level, it is a parody of the novel genre. On a wider level, though, it is a mockery of all literature's pretensions to comprehending life.

While questioning the possibility of any artistic creation and using the form which strives

to undermine the status of all forms, Barth has gone a long way indeed. Having recognized the impossibility of any further development in the same direction, Barth has taken to revising his aesthetic principles. "I have at times gone further than I want to go in the direction of a fiction that foregrounds language and form", he confesses in an interview (Hawkes and Barth Talk about Fiction, 1979, p. 32). Commenting on the French "new novel", Barth makes an interesting observation, viz. that while the French criticize the obsolescence of the novel genre and denounce, in particular, its attempts to convey the human psychology, they are, in a way, quite unknowingly searching for a better and closer technique of psychological description (this pertaining especially to Nathalie Sarraute with her minute vibrations and stirrings presented as "tropismes"). The French take themselves and their theories too seriously for the Americans' liking. Barth argues that the writer of novels may be free to make use of all sorts of conventions, in case he uses them mockingly. He agrees with the French that ours is an age of suspicion ("L'Ère du soupçon" is a title of Sarraute's programmatic essay first published in 1950, see in *Écrits sur l'art et manifestes des écrivains français*, 1981, p. 453-462) and that the plotted novel belongs to the times when people could take themselves more seriously than they can do it in the 20th century. Yet the rejection of traditional novelistic devices on those grounds appears to Barth as operating from a realistic argument, i.e. exactly the thing that the French are opposed to. In his opinion it is fairer to regard fiction as artifice in the first place, thus becoming free to use all kinds of literary devices since in this case they cease to represent notions that are supposedly no longer viable. Thus, for instance, in a novel with an "I" narrator none what Robbe-Grillet objects to as obsolete can be charged against the author, be-

cause it only reflects the allegedly anachronistic presuppositions of this narrator. Barth emphasizes the fact that the novel genre begins in parody (Cervantes parodying the chivalric romances) and finds this mode extremely congenial to the genre. Tired perhaps of his own formalistic tours de force, he voices a desire to become simpler, adding that he wants his stories "to be about things: about the passions which Aristotle tells us are the true subject of literature" (Hawkes and Barth Talk about Fiction, 1979, p. 32).

Indeed, the age of intense experimenting in American novel-writing instigated by the French "new novel" movement seems to be drawing to its close. The novelists once termed as "black humorists" (and more recently, as "postmodernists" - see Зверев А., 1982, p. 199-207; Barth, J., 1980, pp. 65-71) never followed the example of the French structuralist "new new novel" ("nouveau nouveau roman"). This might, in part, be ascribed to what Leslie Fiedler called "the instinct of the Americans ... to avoid the avant-garde, to mock its pretensions or at least find an antidote to it in popular culture" (American Dreams, American Nightmares, 1971, p. 24). He mentions the turning away of Hemingway from the circle around Gertrude Stein in Paris and Faulkner from that of Sherwood Anderson in New Orleans as an illustration to his observation. While avoiding the solemn spirit and extremities of European "pure" experiment, the American novel of the 60s certainly learned a lesson of aesthetic self-reflexion, and, as a result, gained more artistic freedom. Characterizing the state of contemporary American literature, Joyce Carol Oates says: "... it is likely that we live in the very best of times. I anticipate ... the freedom to attempt virtually anything within the elastic confines of the "novel" - and the privilege, perhaps unprecedented in literary history, of being as experimental as one wishes in the guise

of being traditional, or even readable" (How Is Fiction Doing, 1980, p. 3).

R e f e r e n c e s

- American Dreams, American Nightmares. - London & Amsterdam: Southern Illinois Univ. Press, 1971.
- Barth, J. The Literature of Replenishment: Post-modernist Fiction. - Atlantic, 1980, No. 1.
- Écrits sur l'art et manifestes des écrivains français. - M.: Éditions du Progrès, 1981.
- Hawkes and Barth Talk about Fiction. - New York Times Book Review, 1979, Apr. 1.
- How Is Fiction Doing? - New York Times Book Review, 1980, Dec. 14.
- Peyre, H. French Novelists of Today. - New York: Oxford Univ. Press, 1967.
- Scholes, R. The Fabulators. - New York: Oxford Univ. Press, 1967.
- Sontag, S. Against Interpretation and other Essays. - London: Eyre & Spottiswoode, 1967.
- The American Writer and the European Tradition. - New York, Toronto, London: McGraw-Hill, 1964.
- Андреев Л. Современная литература Франции. - М.: Изд-во МГУ, 1977.
- Зверев А. Тупик. К вопросу об американском пост-модернизме. - Иностранная литература, 1982, N. 6.

ФРАНЦУЗСКО-АМЕРИКАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ:

"НОВЫЙ РОМАН" И "ЧЕРНЫЙ ЮМОР".

Р. Сооль

Резюме

Теоретические взгляды представителей французского "нового романа" первой волны (Роб-Грийе, Саррот), распространенные в США в 1960-е г., были приняты некоторыми американскими романистами (в основном представителями т.н. "черного юмора") как нововведение в области техники романа, позволяющие схватить, по их мнению, иррациональную и хаотическую природу мира. На примере взглядов и творчества Джона Барта выявляется своеобразность критического освоения литературного влияния с одновременным сохранением творческой самобытности, связанной с американской культурной традицией.

**ВЛИЯНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ
"МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА" НА ТВОРЧЕСТВО
ТОНИ МОРРИСОН**

Лидия Цехановская

Таллинский педагогический институт

Термин "магический", или "мифологический", реализм используется зарубежными и советскими литературоведами для описания художественного метода ряда современных писателей Латинской Америки, как Габриэль Гарсиа Маркес, Жоржи Амаду, Алехо Карпентьер, Марио Варгас Льюса, Хулио Кортасар и некоторых других. Эти латиноамериканские авторы создали новый тип реалистического повествования, в котором мифологический взгляд на действительность сплетается с современным, рационально-аналитическим. "Речь здесь идет не о древних мифологических системах, а об использовании в современной литературе некоторых особенностей сознания, запечатленных народной поэзией на протяжении многих и многих веков, а именно тех, которые обуславливают отражение сверхъестественного, ирреального в фольклоре как реального", — пишет советская исследовательница латиноамериканской литературы И. Тертерян (Тертерян, 1965, с. 193). Другой советский литературовед, С. Мамонтов, отмечает, что "...раскованное воображение в современной прозе стран Латинской Америки теснит фактографию, становится примерно с середины 50-х годов одним из основных способов художественного исследования действительности" (Мамонтов, 1981, с. 196).

Высокие художественные достоинства латиноамер-

риканской прозы привлекают внимание многих современных художников. Роман советского писателя Чингиза Айтматова "И дольше века длится день" написан под несомненным влиянием литературы "магического реализма". "Как и в прежних своих произведениях, и в этот раз я опираюсь на легенды и мифы, на предания как на опыт, предназначенный нам в наследство предыдущими поколениями. И вместе с тем впервые в своей писательской практике прибегаю к использованию фантастического сюжета. И то и другое для меня не самоцель, а лишь метод мышления, один из способов познания и интерпретации действительности... Фантастическое - это метафора жизни, позволяющая увидеть ее под новым, неожиданным углом зрения. Метафоры сделались особенно необходимыми в наш век не только из-за вторжения научно-технических свершений в область вчерашней фантастики, но скорее потому, что фантастичен мир, в котором мы живем, раздираемый противоречиями - экономическими, политическими, идеологическими, расовыми" (Айтматов, 1980, с. 4).

Современной американской писательнице Тони Моррисон позитика "магического реализма" также показалась наиболее эффективной для реализации поставленной ею задачи в романе "Песнь Соломона" (1977): исследовать духовный мир своего народа.

Неверным представляется утверждение Г. Злобина о том, что книга Т. Моррисон "наглядно демонстрирует издержки так называемого "мифологического реализма", так как ей "недостает социальной глубины" (Злобин, 1979, с. 47).

Несомненно, что проблема героя интересует американскую писательницу гораздо больше, чем показ обстоятельств и среды, что, кстати, характерно и для латиноамериканских авторов. Тем не менее протагонист "Песни Соломона" дан на традиционном для реалистической литературы фоне.

Вольная для Соединенных Штатов расовая проблема занимает одно из важных мест в романе. Моррисон знакомит нас с некоторыми узловыми момента-

ми в истории черных американцев. Начинается она с отмены рабства, когда дед героя при регистрации получает пугающее имя - Мейсон Дэд (Dead). Бывший раб оказывается человеком яркой индивидуальности. Неграмотный, не имеющий ничего, кроме удостоверения личности, библии и красивой черноволосой жены, он своими руками расчищает и распахивает землю и через шестнадцать лет становится владельцем одной из лучших ферм в округе и гордостью местных негров. "A farm that colored their lives like a paintbrush and spoke to them like a sermon. "You see?" the farm said to them. "See? See what you can do? Never mind you can't tell one letter from another, never mind you born a slave, never mind nothing. Here, this here, is what a man can do if he puts his mind to it and his back in it (Morrison, 1978, p. 237).

Фактически сохранившееся после освобождения бесправие черных американцев Тони Моррисон иллюстрирует многозначительной деталью. Ферма Мейсона оказалась на пути влиятельного белого семейства Батлеров, владевших половиной округа, и они убили его. Все знали об этом, но никто не предпринял никаких мер, чтобы наказать убийц. "Wasn't nothing to do. White folks didn't care, colored folks didn't dare. Wasn't no police like now..." (Morrison, 1978, p. 234).

О сохранении расовой дискриминации в Соединенных Штатах и после первой мировой войны, в которой черные проливали кровь наравне с белыми, рассказывает герою преподобный Кунер. Черных ветеранов пригласили участвовать в параде в день годовщины окончания войны, но когда они прибыли на место, белым это не понравилось, и они учинили беспорядки. Появившиеся полицейские вместо усмирения белых хулиганов начали топтать лошадьми беззащитных черных. "See this here? The reverend turned around and showed Milkman a knot the size of a walnut that grew behind his ear... This here's what a hoof can do" (Morrison, 1978, p. 235).

Следующий момент, на котором Т.Моррисон заостряет внимание, - борьба негров за гражданские права в шестидесятые годы. Эта линия в романе связана с единственным другом героя, Гитарой, принадлежащим к черным экстремистам. Гитара - убежденный и безжалостный борец против белых, каждого из которых он считает потенциальным убийцей негров, ибо белые "анормальны".

"White people are unnatural. As a race they are unnatural... They know they are unnatural. Their writers and artists have been saying it for years. Telling them they are unnatural, telling them they are depraved. They call it tragedy. In the movies they call it adventure. It's just depravity that they try to make glorious, natural. But it ain't. The disease they have is in their blood, in the structure of their chromosomes" (Morrison, 1978, p. 157-158).

Критика писательницы американской цивилизации не ограничивается расовой проблемой. Осуждению подвергается мораль американцев, отравляющая и сознание черных. Отец героя, по выражению Гитары, "behaves like a white man, thinks like a white man" (Morrison, 1978, p. 225).

Он усвоил основной критерий американского общества, что главное в жизни - деньги. "Money is freedom" - учит он сына. Мейсон не останавливается перед эксплуатацией своих собратьев по цвету кожи. Бабушка Гитары, которую Мейсон выбросил с маленькими детьми на улицу за задержку квартирной платы, говорит: "A nigger in business is a terrible thing to see. A terrible, terrible thing to see" (Morrison, 1978, p. 22).

Некоторые цветные, усвоив мораль белых, презирают тех негров, у которых более темная кожа, как это делает дед героя с материнской стороны. "Negroes in this town worshipped him. He didn't give a damn about them, though. Called them cannibals" (Morrison, 1978, p. 71).

В романе "Песнь Соломона" много других де-

талей, отражающих социальные конфликты современной Америки, но, как уже говорилось, в центр исследования Тони Моррисон ставит личность негра.

Художественно-философская модель негра, возникающая в романе Моррисон, иная, чем в других произведениях американских художников, поднимающих проблему расовых отношений в Соединенных Штатах. Интересно в этом плане сравнить "Геснь Соломона" с книгой У. Стайрона "Признания Ната Тернера" и повестью Д. Болдуина "Если бы Бийл-стрит могла заговорить".

Хотя роман Стайрона рассказывает о восстании негров-рабов в штате Вирджиния в 1831 г., в Нате Тернере мы имеем дело со структурой сознания человека XX века. Это герой интеллектуальный, склонный к усложненным рефлексиям. В нем нет цельности, характерной для героев классической литературы. Стайрон проводит его через гомосексуальный опыт, через амбивалентность чувства к белой женщине, через эротические фантазии, вызванные якобы подавленной сексуальностью. Более того, в Нате Стайрон изображает экзистенциалистскую психологию, экзистенциалистскую манеру мышления. Как "недоожную жизнь" ощущает герой свое положение раба. Он воплощает еще один закон экзистенциального существования - одиночество. Он - "посторонний" в мире белых, в силу цвета своей кожи. Но он "чужой" и в мире черных, которых он презирает за невежество, за то, что они примирились со своим положением. В соответствии с экзистенциалистским методом в литературе, Нат становится личностью лишь тогда, когда совершает "свободный выбор" - решает поднять своих собратьев на борьбу против рабства. По мере хода восстания происходит смыслоутрата. Недисциплинированность повстанцев, нежелание большинства негров поддержать Ната убеждает его в абсурдности бытия, в тщетности любых попыток изменить существование.

Болдуинская концепция негра полемически противопоставлена таковой у Стайрона. Герой по-

вести "Если бы Бийл-стрит могла заговорить" создан средствами реалистического метода. Фонни сформирован контрастами расистской культуры США. Однако Болдуин не считает социальные обстоятельства фатальными. Дискриминация черных американцев, в условиях которой формировалась личность героя, не привила ему комплекса расовой неполноценности. Его не сломали страдания, пережитые в тюрьме, как сломали они его друга Даниэля. Его концепция жизни противопоставляется экзистенциалистской картине мира. Из своего трудного опыта он выносит уверенность, что есть сила, противостоящая энтропии американской жизни — альтруизм людей по отношению друг к другу, подлинная человеческая солидарность. Именно это качество объединяет персонажей разных национальностей в их усилиях спасти Фонни. В отличие от одинокого, отчужденного протагониста Стайрона, герой Болдуина черпает силу в единении с себе подобными. В противоположность Нату Тернеру с его фрейдистскими комплексами, Фонни — натурацельная. Болдуин наделяет своего героя чувством человеческого достоинства, гордостью, способностью глубоко чувствовать. Болдуиновский образ негра полемичен по отношению к модели "примитивного" негра. Писатель подчеркивает особый артистизм, темпераментность, одаренность, особую страстность, присущую его народу. Как всегда, центральный персонаж романа Болдуина — натура творческая. Фонни — скульптор, для которого в искусстве заключена высшая ценность жизни. Творчество, созидание позволяют герою сохранить душевное здоровье и веру в ценность бытия.

В главном герое "Песни Соломона" соединились народное предание, история и современность. Толи Моррисон считает, что все богатство жизни нельзя свести к социальному детерминизму. Человеческая личность многогранна. Некоторые ее грани противостоят давлению исторических мотивировок. Как и многие писатели XX века, Моррисон полагает, что ключом к раскрытию загадок человеческих характеров

и судеб часто является миф. Поэтому она создает оригинальную художественную конструкцию, в которой реальные события переплетаются с библейскими мотивами, с негритянскими мифами, легендами, песнями. "Мифологический" аспект действительности, который возникает в "Песне Соломона", это форма воплощения понятий существующих особенностей негритянского сознания. В интервью с Мельвином Брэггом, рассказывая о своем детстве в Огайо, Т. Моррисон подчеркнула, что легенды являются неотъемлемой частью жизни негритянской общины. Это и послужило важнейшим импульсом к погружению писательницы в специфику сознания людей, живущих в мире мифологических представлений и по-своему воспринимающих явления социальной жизни. "One that I always took as a kind toothfairy story is that before black people came to this country as slaves, they were able to fly; some of them still had the gift while they were slaves and finally got fed up with slavery and just flew away, back to Africa... It's in the spirituals, the flying thing, and I was interested in it when I wrote "Song of Solomon" (Bragg, 1981, p. 110).

Говоря об особенностях символики в произведениях "магического реализма", И. Тертерян пишет, что в них "... символика задается изначально, властно складывается автором на повествование и сразу же, с первых мигнов чтения, аранжирует наше восприятие" (Тертерян, 1979, с. 119 - 120). Это замечание справедливо и по отношению к роману американской писательницы. История семьи словно бы разворачивается в двух планах - конкретном и условном, хронологически определенном и мифологически обобщенном. Отсюда и нарушение хронологичности повествования.

Томи Моррисон наделяет своего героя необычной родословной. Он - внук первого негра-врача и сын самого богатого негра в городе. Его тетушка, которой отец героя запретил показываться в своем доме, не только имеет не обычное для женщины имя -

Пилат, но и ведет себя неординарно: носит в качестве серьги металлическую коробочку с клочком бумаги, на котором ее безграмотный отец запечатлел ее имя, старательно перерисовав понравившееся ему сочетание букв из Библии; хранит кости своего отца в мешке, подвешанном к потолку; а главное, не соблюдает никаких условностей. Считают, что она может сбросить собственную кожу и превратить человека в спелую брюкву, и все потому, что родилась она не совсем обычным способом - после того, как мать ее уже была мертва; кроме того, живот у Пилат такой же гладкий, как спина. Дочь ее, Реба, обладает способностью выигрывать все призы, а внучка Хагар - одна из тех женщин, которые любят только раз в жизни, а будучи оставленными возлюбленным, умирают от разбитого сердца.

Значимы фамилия героя - Дэд (Dead) и прозвище - Молокосос (Milkman). Первое символизирует его духовную пустоту, второе - способность жить за счет других.

Герой Тони Моррисон, каким он предстает в начале романа, это человек с "нулевым градусом сознания", если воспользоваться словами С. Великовского (Великовский, 1973, с. 46). Он эгоистичен и равнодушен к проблемам и страданиям других. Судьба своего народа его нимало не интересует. Старания Гитары разбудить в нем гражданские чувства вызывают лишь раздражение. К тридцати годам он не испытывает никаких эмоций, кроме одной - всепоглощающей скуки. Он существует словно на периферии жизни, в его замкнутый мир не проникает бури. "Politics ... put him to sleep. He was bored. Everybody bored him. The racial problems that consumed Guitar were the most boring of all" (Morrison, 1978, p. 108).

Из состояния апатии его выводят признания Гитары в принадлежности к негритянской террористической организации, мстящей белым за расовые преследования. Однако герой не совершает ожидаемого шага. Разговор с другим лишь делает определенным подслушно зрешес решение коренным образом

изменить свое существование — уехать и попытаться понять, на что способен, короче, обрести свое "я" — тема, традиционная для негритянской литературы.

Возможность порвать с привычным существованием появляется тогда, когда отец предлагает Молокососу отправиться в места своего детства на поиски мешка с золотом. Цель путешествия, однако, вскоре изменяется. Герой вдруг остро ощущает потребность прикоснуться к корням генеалогического древа, осмыслить путь нескольких поколений своей семьи, путь, тесно связанный с трагическими поворотами истории. Одновременно с этим он проделывает путь к глубинам собственного "я".

"Тема имени, то есть установление и утверждение национальной и индивидуальной самобытности человека, — одна из центральных в черной литературе США. Она становится ведущей и в этом романе, открывающемся эпитафией: "Пусть отцы взмоют вверх, а сыновья узнают свои имена". Поездка Молокососа по маршруту, каким его предки двигались на Север, — это путешествие в прошлое и миф. Это осмысление себя через историю, а истории через предание" (Злобин, 1979, с. 46).

В штате Виргиния, в местечке Шалимар Молокосос узнает, что происходит от "летающего африканца" Соломона. Становится понятным мотив "полета", пронизывающий весь роман. Произведение начинается с того, как накануне рождения героя с крыши той самой больницы, где ему предстояло появиться на свет (кстати сказать, впервые оказавшей помощь черной женщине), некий страховой агент, причем не замечательный человек, тоже пытался совершить полет на искусственно сделанных крыльях. Сам герой предпринял попытку вылететь из окна своей комнаты в четыре года. Обнаружив, что способностью летать не обладает, он и сделается равнодушным к жизни. И впоследствии Молокосос будет неоднократно испытывать неудержимую радость при виде всего, что может летать, будь это белый павлин или самолет.

Узнав о своем летающем предке, герой словно прозревает. Свое стремление вырваться из привыч-

ного окружения он воспринимает как следствие принадлежности к роду Соломона, который однажды, не в состоянии долее выносить положение раба, бросил на произвол жену и многочисленных детей и улетел обратно в Африку, о чем поют, играя, ребяташки в местечке Шалимар:

Solomon done fly, Solomon done gone

Solomon cut across the sky, Solomon gone home

Писательница утверждает ирреальность, неразрывное родство поколений, иногда интуитивное, возникающее под воздействием повторяющихся коллизий действительности.

Прикосновение к истокам, обнаружение своих "корней", своего "имени" совершенно меняет героя. Оболочка словно наполняется содержанием. Протагонист обретает свою человеческую сущность, избавляется от болезненного индивидуализма, отъединяющего его от людей. Пробуждение в нем человечности символизируется рождением способности сострадать другим людям, сопереживать с ними. "He felt sudden rush of affection for them all" (Morrison, 1978, p. 282).

Молокососу становится ясно, почему стремление его деда-фермера, бывшего раба, доказать, что черный способен жить самостоятельно, как и белый, приобрело такие извращенные формы в Мейсоне-старшем. Это следствие психологической травмы при виде изрешеченного пулями белого отца и сожженной фермы. Он понимает странности матери, рожденные одиночеством. Он полон сочувствия к оставленной возлюбленной, которая унаследовала от Раймы, жены Соломона, способность любить только раз в жизни. Он оправдывает даже Гитару в его стремлении лишить его жизни, так как признает свою вину перед ним. Вина эта - в былом равнодушии к судьбам черных. Впервые в жизни герой испытывает радость бытия, которое вдруг обретает смысл, ибо он осознает глубокую связь со своим народом. "He was grinning. His eyes were shining. He was as eager and happy as he had ever been in his life" (Morrison, 1978, p. 308).

Как мы видим, "мифологическая реальность" предстает в романе Тони Моррисон как система представлений, с помощью которых негритянский народ осмысливает свою судьбу.

Легенда о летающем Соломоне, который "коснулся солнца", не может не вызывать ассоциаций с мифом об Икаре, придавая книге Тони Моррисон и более универсальный смысл. В век широкого распространения модернистских представлений об ущербности человеческой природы американская писательница утверждает бессмертие вечных творческих устремлений человеческого духа. Вот почему герой так привязан к Пинат, которая "могла летать, не отрываясь от земли" (Morrison, 1978, p. 340).

R e f e r e n c e s

- Bragg, M. Black Sisters. - In: The Listener, January 22, 1981
- Morrison, T. Song of Solomon. - N.Y.: New American Library, 1978
- Айтматов Ч. И дольше века длится день. От автора. - Новый мир, 1980, № 11, с. 3-4
- Великовский С. Грани "несчастливого сознания". - М.: Искусство, 1973.
- Злобин Т. Тони Моррисон. Песнь о Соломоне. - Современная художественная литература за рубежом, 1979, № 6, с. 44-47
- Мамонтов С. - Движение жизни - движение литературы. Характерные явления в литературах стран Латинской Америки 70-х годов. - Иностранная литература, 1981, № 5, с. 191-209.
- Тертерян И. Существует ли "галлюцинирующий" реализм? - Иностранная литература, 1965, № 7, с. 193-200.
- Тертерян И. Общность эстетической цели (Латиноамериканский роман и развитие художественной формы) - Вопросы литературы, 1979, № 11, с. 116-149.

INFLUENCES OF THE LITERATURE OF "MAGIC
REALISM" ON THE WORK OF TONI MORRISON

L. Tsehhanovskaya

S u m m a r y

In her novel "Song of Solomon" the black American writer Toni Morrison has resorted to the poetics of the so-called "magic" or "mythological" realism. The term is being used by both Soviet and foreign scholars to describe the literary method of some contemporary Latin American writers, who have created a new type of realistic narrative in which a mythological view of the world is combined with a rational one.

In the centre of the writer's attention is the personality of the Negro. The type of Negro that emerges in "Song of Solomon" is different from that of W. Styron and J. Baldwin. The character of the protagonist is a complex conglomeration of social and mythological determinism. Morrison believes that human personality is many-sided. Certain sides of it resist the pressure of historical determinism. She shares the view of many 20th-century American writers that it is myth which often provides the clue to an understanding of a personage or his fate. That is why real events in "Song of Solomon" are combined with biblical motifs, Negro myths, legends and songs. The "mythological" aspect of reality that emerges in Morrison's novel is a form of reflection of the still existing peculiarities of Negro consciousness. In search of identity the protagonist travels along the route by which his forefathers moved to the North and learns that he is descended from the "Flying African" Solomon, who unable to endure slavery abandoned his wife and twenty-one children and flew back to Africa. The discovery of his "roots", his "name" changes the hero who for the first time in his life experiences

the joy of existence which is suddenly filled with meaning for he realizes his deep connection with his people. The "mythological reality" in Morrison's book appears then as a system of notions through which black Americans realize their fate.

BRITISH POLITICAL DRAMA AND THEATRE

Hilja K o o p

Tartu State University

In the middle-sixties the new British drama tended to turn from social to psychological analysis. The period of growth seemed to have exhausted itself. The Royal Court Theatre was losing its audiences and after a number of financial failures it became reluctant to try out new original British work. Instead, it had an eye for plays that could be transferred to the commercial West End a successful run.

The new impulse for further development had to come from areas outside the established theatre. The end of the 1960s and the beginning of the 1970s saw the rise of new experimental drama and the fringe or underground theatre that was closely connected with the youth rebellion and student unrest, culminating in 1967-1968. It was the time when young people, disillusioned with the established values, were seeking to come to terms with the problems of the time, to restate what life in their contemporary world was like and make a contribution to changing it. Bob Dylan was the first to epitomize the dissatisfaction and the alienation of youth.

An attempt was made to establish a new cultural set-up which encompassed the music boom, youth styles, art, media (newspapers and TV-time), institutions (open-air pop festivals), philosophy and ideology. However, the movement was characterized by ideological confusion and a lack of any moral or political direction. The activities of the rebellious youth varied "from the lumpen violence through the idealist and anarchist trends to the passionate

anti-imperialist demonstrations." (Bell, T., 1975: 23)

The fringe theatre reflected the main trends of the alternative or counter-culture: political revolt on the one hand and the so-called psychedelic culture and hippie life style on the other. The experimental Arts Lab in London's Drury Lane spawned in the space of a single year a new generation of young actors, directors and writers who were increasingly disenchanted with the state of English politics and with public life in general, and who "refused to work within the context of conventional theatre institutions." (Anson, P., 1975)

The views of the politically conscious wing of the youth movement that fought for democracy, liberty and peace, were reflected in the agit-prop or politically orientated fringe companies (The Red Ladder, Joint Stock, The 7.84 Company). The agit-prop (agitational propaganda) theatre companies were not a new phenomenon in British theatre life. It was in the 1920s, during the time of deep political and ideological crisis that the Workers' Theatre movement was born with the aim of using drama as a vehicle for social change. In the 1930s a big number of left-wing workers' theatre groups were formed. There was a switch from stage drama to street drama, the plays were taken to workers' meetings, demonstrations, factories, wherever there was a need. The plays were mostly one-act sketches or mass recitations, created collectively by the writer, producer and actors. L. Jones, writing about the agit-prop theatre remarks that "the average agit-prop piece was a mass declamation for a small group of players, dealing with a single political issue and ending invariably in a slogan reiterated with maximum decibel output (Jones, L., 1974 : 271). The plays were written with the express purpose of provoking a reaction from the audience to current burning issues, of rousing the audience to action.

In the late 1960s street drama was practised

again due to the need to find a more direct form of political communication than posters and leaflets. The political plays - mostly short satirical sketches that included improvisation on the spot - were prompted by social and political events. The scope of the problems tackled varies from minor matters, interesting only for a small group of people, to questions of major importance: housing problems, the curbing of workers' rights, unemployment, women's emancipation, nuclear rearmament, the exploitation of North Sea oil, British involvement in Northern Ireland, etc.

Young people in particular were eager to respond to the street theatre. The open anti-establishment feeling was joined by the wish to understand what was happening all around them. The aspirations of the young to find their place in the complicated social life and to express their opinion on political events began to dominate.

In the late 1960s the agit-prop techniques - brevity, compactness and immediacy - were used by community orientated theatres such as The Red Ladder and The Brighton Combination. These companies went to a particular area of a town to build up plays around themes which were worrying the local people.

The end of the 1960s saw the rise of anti-imperialist drama. The signs of something fundamentally different from the existing drama which later joined forces with the fringe were conspicuous long before the upsurge of the new movement in 1968. Joan Littlewood and her husband, Ewan McColl, were pioneers in establishing a new wave of proletarian theatre in Britain during the 1950s and 1960s. Littlewood was opposed to the middle-class values represented by the West-End theatre managements and took her inspiration from the period before the 1914-18 war, when Britain had a lively flourishing working-class theatre. She was always attracted to music hall and popu-

lar songs, to the mixture of melodrama, social comment and vigorous humour which characterized the Edwardian popular theatres. Due to the onslaught of the mass media and mass culture this popular tradition had died out by the 1950s, a tatty mixture of poor jokes and sentimentality was all that remained of the music hall tradition among the variety houses of the 1950s.

A dedicated socialist, Littlewood knew and admired the work of Brecht, and she adapted Brecht's techniques to suit the changing needs of Britain, starting the new flourishing fashion for documentary musicals and dramatic studies of local communities. It was always her aim to bring the theatre closer to the broad masses of people. Like Brecht she introduces violent polemics in her plays and uses the stage for ventilating social ideas. Joan Littlewood summed up her intentions when she said, "We can't go on making happenings with students at street corners. Somebody, somewhere, has got to get down to creating serious professional work" (Höhne, H., 1976:7)

One of Joan Littlewood's most popular productions was "Oh, What a Lovely War" (1963), a documentary musical about World War I, which was produced during the escalation of the Vietnam War. The main emphasis was laid on the madness of wars, profits that warmongers make. Much documentary material was used alongside with wartime anecdotes, songs, dances. Joan Littlewood has a bent for the comical, for irony, satire and parody that became the hallmark of the social drama of the 1970s.

The documentary musical became well-established in the political drama of the 1970s. It is largely based on factual historical material, its purpose being to analyse present events from the historical point of view, to draw parallels between the past and the present. It makes use of music hall techniques such as burlesque, songs, dances and mime. It combines factual material with fic-

tional, scenes of profound dramatism with farce.

The documentary musical was developed in the hands of John McGrath. After starting the 7.84 Company in 1971, whose title derives from the statistic that seven per cent of the British population owns eighty-four per cent of the country's wealth, McGrath has developed the music hall documentary as a vehicle for his political message; but unlike other committed dramatists, McGrath rarely loses touch with the human and individual realities of his themes.

There are two 7.84 touring companies - one for Scotland and the other for England and Wales. Though the basic issues in his plays are the same for both companies, the subject matter and style differ between the Scottish and English ones. The necessity for revolutionary mass struggle against capitalism and imperialism stand in the centre of his work, McGrath builds up his plays on local material. For the English company McGrath wrote dramatic studies of local communities, such as Liverpool, for the Scottish company he wrote documentary musicals which he presented in the form of a Highland ceilidh - a mixture of songs, jokes, sketches, music and narrative to tell the tale.

John McGrath's major plays are "Random Happenings in the Hebrides" (1970), "Trees in the Wind" (1971), "Unruly Elements" (1971), "Fish in the Sea" (1973), "The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil", "Room", "Lay Off" (all 1975), "Little Red Hen" and "Yobbo Nowt" (both 1976).

McGrath addresses his work to pub audiences, to the working-class audiences. He is not interested in the middle-class or student audiences on the fringe. When he started working at the Everyman, Liverpool, his first aim was to build up a broad working-class audience. His first play was "Soft or a Girl" which used a great deal of rock-based pop music, yet offered a serious theme. It won him

tame among the local people. His next play was "Fish in the Sea" which received great acclaim from critics and public in London and was performed before enthusiastic audiences both in England and Wales. The company was winning the audience it was interested in.

On one level the play is about a Liverpool working-class family, about love and everyday problems, on another level it is a play about the occupation of a factory by workers, who try to prevent the closing down of their factory and the selling of it to the Consolidated Metals of America, a multi-national organization. Thus it is also a play about an important political issue of the time, the selling of national industries to the Americans and about all the subsidiary problems connected with it.

Short scenes dealing with the intimacies of a working-class home alternate with scenes of the factory occupation. The scenes are interspersed with lyrics, music and songs which very often convey a political message.

The factory occupation is presented as a determined and patient working-class action against the ruthless rationalization carried out by the multi-national organization that has bought the British plant. The Americans decide to rationalize their production, to dismantle the machinery and put it up in Germany and "send the production in big containers all over the Common Market".

It appears in the play how difficult it is for workers to win even temporary gains at the present stage of imperialism. The factory occupation dragged on for months, "the strike fund ran out, they faded out of the news, they were forgotten". It was "hard on the fellows with young families or big rents or HP to keep up, or all three together...". It was naive for the workers to believe that they could run the factory themselves

as "the people who supplied the metal, all the buyers of what they produced were all in the Employers' Federation" (McGrath, J., 1976, p. 66). When the workers finally walk out, they are "chucked on dole". One of the characters stepping out of his role poses the central question: "Capitalism was changing, the question was: were we going to change with it - fast enough, big enough and well enough organized to catch up with it?" (Ibid., p. 82).

The play deals with the problems of working-class revolutionary theory and with some aspects of the youth rebellion that was characterized by the rise of a great number of neo-Marxist and anarchist groups. McGrath advocates the necessity for a better working-class organization and more determined action, he calls upon his audiences to learn from the past mistakes, he airs the problem of leadership of workers' battles and the betrayal of Western democratic parties. McGrath ridicules the ultra-leftist students who are engaged "in endless abstractions and rubbishy rhetoric", who in fact are trained "to inherit the reins and whip of society", yet imagine themselves as true "champions of the workers' cause". McGrath also depicts the anti-organizational violence of a frustrated individual who seeks fulfilment here and now.

McGrath's play is a carefully erected structure that leads to a final political statement which has been growing throughout the play. The political statement is mostly enclosed in the songs that the audience, who have been provided with song sheets, sing with the song leader on the stage.

The workers lost in the play and the only logical conclusion that the audience is invited to draw with the actors is summed up in the song:

Your multi-national dealers can swing from state
to state
If profit's had in England, then they won't hesi-
tate
To chuck us on the dole queue, and bugger off to
France.
Will Mr. Wilson stop them? - there's not a bloody
chance.

There's just one way to stop them, take over what
they've got
Not just the bits and pieces, but grab the whole
damn lot,
We don't need Wall Street fixers, or yet-set
buccaneers
We'll manage fine all by ourselves, so good-bye
profiteers."

This song is not particularly genteel in its choice of words, evidently the humorous working man's idiom renders it more memorable.

Employing Brecht's alienation technique the principal characters step out of their roles and ask the audience to go through the events that had happened three years before together with them in order to find out where they had gone wrong. Although the workers in the play complain of having "no maps for further action", the play ends on an optimistic note:

Willy: It's always the same, love, when you've
lost a match.

Mrs Maconochie: Then it's time you started win-
ning, isn't it?

Mr Maconochie: Yes.

The characterizations and relationships are superbly drawn. The Maconochie family are entirely believable both individually and collectively. Mr Maconochie, the head of the family, is a working-class militant who has spent all his life

"struggling and learning", but the meetings and organizing had got him nowhere. He had come back from the war with a firm intention to change the world for the better, yet he feels frustrated and guilty when he confesses to his daughters that he has failed: "I never gave you a decent world to grow up into. I never changed a thing, in fact it's got worse" (Ibid., p. 23).

The Maconochie daughters are rendered memorable with a few strokes. Sandra has the usual dreams of a young girl of "a white wedding and a comfortable home of her own which are unobtainable as her prospective husband is shown the door after the end of the sit-in."

Piona has nothing to lean on in life. She feels that she is "shrivelling up inside drifting through life aimlessly". She is dissatisfied with her life, but she has no strength to change it. "I'm on a bus going the wrong way, and I keep ringing the bell, and it won't stop - and I am scared to jump off" (Ibid., p. 43).

Mary is a staunch feminist. She rebels against the backward attitude towards women. She cannot picture her life "lumbered with some man", cooking, washing and ironing and being "a lovely, warm, kind person that everybody loves - mum's the word" (Ibid., p. 41). She wants to be a person in her own rights and her life to be full of excitement. She wants something "violent, short-lived and dangerous. A clash, a batter, a hard bit of loving and away. But where to?" (Ibid., p. 42). She knows that it is not all that easy to realize her dreams.

The intensity of the build-up of the conflict, the clearly set social and political background, the precision and, at times, the poetical quality of the language and its memorable characters make "Fish in the Sea" a great play. It had an immediate grip on the audiences. During its run at the "Everyman", Liverpool, it broke

all box-office records.

In Scotland McGrath and his company explore and raise the question of the exploitation of the country and its people by British imperialism and the national Scottish bourgeoisie from the Clearances up to the present implications of the oil boom - the rise of nationalist feeling and the selling of national industries to the Americans.

The first production of the Scottish 7.84 Company was "The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil" (1973). It is about the history of the Highlands from the time people were cleared from their homes to make way for sheep in the first half of the nineteenth century to the present age of oil giants and the multi-nationals. The musical documentary was written after the British government had sold the North Sea oil rights to an American-based monopoly. On the basis of authentic documents the author shows how the people who were cleared out by the cheviot and the stag and emigrated to the New World, were not aware of the interrelation of the class system at home and colonial oppression: in Canada they were hired by the Hudson Bay Company - which was partly owned by the same people who had ordered the clearances - to fight the Indians and French competitors for the deprivations of the aborigines. One of the actors says: "But we came, more and more of us, from all over Europe, in the interests of a trade war between two lots of shareholders and in time, the Red Indians were reduced to the same state as our fathers after Culloden - defeated, hunted, treated like the scum of the earth, their culture polluted and torn out with slow deliberation and their land no longer their own... But we still came. From all over Europe. The Highland exploitation chain - reacted around the world; in Australia the aborigines were hunted like animals; in Tasmania not one aborigine was left alive; all over Africa, black men were massacred and

brought to heel. In America the plains were emptied of men and buffalo, and the seeds of the next century's imperialist power were firmly planted and at home the word went round that over there, things were getting better". (McGrath, J., 1975, pp. 16 f.). In the prefatory note to "Little Red Hen" (1977) John McGrath writes: "It shows the clearances as more than just the ruthless greed of a few men, but as an inevitable part of a process that is still going on in the operations of the oil giants and the multinationals."

Another play based on Scottish material is "Little Red Hen". The play was performed at a time of great political activity when the revivalist fervour of the Scottish Nationalist Party was at its height. McGrath views the present events against the background of the political events of the 1920s when hopes had been high and a Socialist Scotland had seemed to be on the agenda. In the prefatory note McGrath explains his aim in writing the play: "We try to take a look at that earlier time of high hopes, and at the present moment of aspirations, through the eyes of one of that older generation. What went wrong with the first period - which ended in the misery of the 1930s - may be of interest to people today, who are working, as she did, for a better future of Scotland" (McGrath, J., 1977).

Old Hen recreates the militant past of Scotland for her granddaughter, a SNP girl, for her to learn from their mistakes and to open her eyes to the present realities of life. It had all begun "with hundreds of thousands of people in the streets of Glasgow, singing the "Red Flag", demanding socialism". It had all ended with "a string of Labour Governments doing the Tories' job for them, and the TUC doing the bosses' job for them: one and a quarter million people out of work" (Ibid., p. 49). They had failed because the other side had been well organized, but theirs had been

"unprepared and weak at the top".

McGrath ridicules the revivalist fervour of the SNP, who promise an economic miracle of independent Scotland. Cartoon figures represent Scottish Oil. One of them argues: "Would you rather be rich and Scottish or poor and English? Any fool can answer that one. Several fools have... Now we've got our oil - well, now the multi-national oil companies have got our oil - there must be a bob or two in it for you and me... Surely the Americans will slip us the odd quid here and there..." (Ibid., p. 35).

Old Hen knows that the working man's Scotland will remain the same. She is for a free Scotland: "free of England, aye, but free of capitalist greed, misery and exploitation". In order to achieve it it is necessary to have "the weapons, organization and discipline". Yet she has to ask: "Do we think, do we learn? Do we do anything at all for what we want?" (Ibid., p. 49). The story has a unique style of presentation containing music-hall sketches, variety, original songs, street songs and narrative to bring to life the urgent questions it is asking.

An anti-imperialist drama has grown during the last twenty years, which has proceeded from presenting living conditions and social contradictions to making audiences aware of the general tendency of history in the present epoch of imperialism.

The work and themes of the most outstanding present-day British political dramatists have been studied in N. Solovyeva's recent book on British drama (Соловьева Н.А., 1982). An interesting study of the types of play employed by the writers of this trend can be found in V. Ryapolova's article on British political drama (Ряполова В.А., 1978).

However, it must be admitted that among the recent British political dramatists a unique place belongs to John McGrath, whose work so far has re-

ceived too little critical analysis. McGrath has achieved a level of political consciousness, artistic quality and popular entertainment that make him an outstanding writer in the present-day English alternative theatre. In plays like "The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil", "The Little Red Hen", "Fish in the Sea" and many others he has created a virtually new style of writing and theatre work, a new kind of collective work in close unity between writer, actor, audience and community and working-class organizations. The use of existing popular forms such as the "ceilidh" of the Highlands, elements of TV shows, pop music and even forms of commercial public entertainment characterize his technique. He deals with the particular subject matter of a particular community. Documentary material, agit-prop methods and direct audience appeal are blended with genuine or parodic show-business aspects in his work.

R e f e r e n c e s

- Ansorge, Peter. *Disrupting the Spectacle*. - London: Sir Isaac Petman and Sons Ltd, 1975.
- Höhne, H. *Political Analysis, Theatrical Form and Popular Language*. In: *Political Developments on the British Stage in the Sixties and Seventies*. - Rostock: Wilhelm Pieck Universität, 1976.
- Jones, L. *The Workers! Theatre in the Thirties*. - *Marxism Today*, 1974, No. 9.
- McGrath, J. *The Cheviot, The Stag and the Black, Black Oil*. - Breakish, Isle of Shye, 1975.
- McGrath, J. *Little Red Hen*. - London: Pluto Press, 1976.
- McGrath, J. *Fish in the Sea*. - London: Pluto Press, 1976.

Ряполова В.А. Английская драма перед новыми задачами. — В кн.: Искусство и общество. — М.: Наука, 1978.

Соловьева Н.А. Английская драма за четверть века (1950—1975 гг.). Вып. 2. М.: Изд-во МГУ, 1982.

БРИТАНСКАЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ ДРАМА И ТЕАТР

Х. Кооп

Резюме

В статье рассматривается возникновение британской политической драмы в связи с бунтом западной молодежи и стремлением установить некую альтернативную культуру в конце 60-ых годов, а также в связи с отсутствием острой социально-критической драмы на английских театральных подмостках.

Далее приводится обзор с возникновении уличного театра и политического фельетона на основе политического театра и драмы 30-ых годов. Подробнее анализируется документальный мюзикл как новый жанр, основателем которого была Джоан Литлвуд. Автор высоко оценивает деятельность Джоан Литлвуд как постановщика, который удачно сочетает традиции популярного народного театра — "мюзикхолла" —, с одной стороны, и с острыми политическими проблемами — с другой.

Подробному анализу подвергается творчество Джона Мак-Грата, которое высоко оценивают как западные, так и советские критики, однако, до сих пор о нем нет каких-либо значительных статей, знакомящих с его творчеством. Джону Мак-Грату принадлежит достойное место в английской драматургии послевоенных лет. Он пишет для широких народных масс доступно и захватывающе.

СОДЕРЖАНИЕ

CONTENTS

Тоimetajailt	2
От редакции	2
Т. Ауин. Новаторство американских писателей-южан в национальной литературе 1830-х гг. (Дж. П. Кеннеди)	3
T. Aupin. Innovation in Southern Writing within American Romantic Framework of the 1830s. (J. P. Kennedy). S u m m a r y	15
Е. Борцова. Персонаж и хронотоп Джона Чипера	17
E. Borshchova. The Typology of Personality in John Cheever's Novels. S u m m a r y	31
Э. Вольперт. Психологизм ранней прозы Стендаля и Пушкина ("Арманс" и "Арап Петра Великого")	32
L. Volpert. Le psychologisme de la première prose de Stendhal et Pouschkine ("Armanse" et "Le Nègre du Pierre le Grand") R é s u m é e	42
N. Diakonova. Foreign Influences in the Work of Robert Louis Stevenson	43
Н. Дьяконова. Иноязычные влияния в творчестве Роберта Льюиса Стивенсона. Р е з ю м е	55
T. Zalite. Tradition in the Poetic of John Fowles	57
Т. Залите. Проблема традиций в творчестве Джона Фаулза. Р е з ю м е	67
E. Kärner. Die Beziehungen der estnischen demokratischen Literatur zum deutschen Expressionismus in der zwanziger Jahren	68

Э. Карнер. Влияние немецкого экспрессионизма и развитие эстонской демократической лирики в 20-х годах. Р е з ю м е	76
L. Linask. Influences of the Germanic and Scandinavian Mythology on the Works of J.R.R. Tolkien	77
Л. Линаск. Влияние германской и скандинавской мифологии на творчество Дж. Р. Р. Толкина. Р е з ю м е	91
Ю. Лотман. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)	92
J. Lotman. Zum Aufbau der Theorie der Kulturwechselwirkung (semiotischer Aspekt). Z u s a m m e n f a s s u n g	113
А. Луйгас. Артур Моррисон и английский натурализм: "литература трущоб"	114
A. Luigas. Arthur Morrison and English Naturalism: "Literature of Slums". S u m m a r y	125
Г. Перминова. Роман Э. Бульвера-Литтона "Фалкленд" в контексте раннеанглийской психологической прозы первой трети XIX в..	126
G. Perminova. E. Bulver-Lytton's Novel "Falkland" in the Context of the Early English Psychological Novel of the 1st Quarter of the XIX cent. S u m m a r y	140
R. Sool. On the Franco-American Literary Ties: "nouveau roman" and "Black Humor".	141
Р. Сооль. Французско-американские литературные связи: "новый роман" и "черный юмор". Р е з ю м е	149
Л. Цехановская. Влияние литературы "магического реализма" на творчество Тони Моррисон	150
L. Tsekhanovskaya. Influences of the Literature of "Magic Realism" on the Work of Toni Morrison. S u m m a r y	161

Н. Кооп. British Political Drama and Theatre	163
Х. Кооп. Британская политическая драма и театр. Р е з ю м е	176

Ученые Записки Тартуского государственного университета,
Выпуск 446.
GERMANISCHES UND PRAKTISCHE FOLGEN DER WECHSELWIRKUNG
LITERATUR.
Труды по романно-германской филологии. Литературоведение.
На разных языках.
Разные на разных языках.
Тартуский государственный университет,
ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Вяйкесли, 18.
Совместный ревантар А. Луйтас.
Корректор И. Паудка.
Подписано к печати 18.07.1963.
№ 05037.
Формат 60x90/16.
Бумага лосевая.
Машинный. Голубрикт.
Учетно-издательских листов 8,58.
Печатных листов 11,25.
Тираж 400.
Заказ № 735.
Цена 1 руб. 30 коп.
Типография ТГУ, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Пелконя, 14.